

**ИК**

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 3(27)  
2017**

# **ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА  
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

---

**№ 3(27)  
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,

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

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

V. P. Prokoptsova, R. B. Smolski, T. V. Gabrus,  
V. I. Zhuk, A. I. Lokotko, G. F. Shauro, V. F. Martynov,  
I. V. Morozov, A. I. Smolik, E. A. Vasilenko,  
V. N. Vinogradov, V. A. Saleyev, M. A. Mozheiko,  
A. V. Rusetski, V. I. Prokoptsov, M. G. Borozna,  
Ya. Yu. Lensu, V. V. Kulenenok, E. O. Sokolova, I. A. Sysoyeva

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 12.09.2017 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 11,51. Уч.-изд. л. 12,17. Тираж 100 экз. Заказ 131.

© Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова», 2017

## Искусствоведение

|                                                                                                                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Котович Т. В.</i> Сценография спектаклей Виталия Барковского .....                                                                                              | 5  |
| <i>Цыбульскі М. Л.</i> Прынцып цытавання ў жывапісе апошняй чвэрці XX стагоддзя .....                                                                              | 11 |
| <i>Златкович Е. М.</i> Эволюция формата декоративной композиции в белорусском стеклоделии 1960–2010-х гг. ....                                                     | 16 |
| <i>Коляго А. В.</i> Народное декоративно-прикладное искусство и музыкальные инструменты белорусского народа конца XIX – начала XX века: компаративный анализ ..... | 21 |
| <i>Кобейси Хишам.</i> Жилой интерьер в дизайнерской практике Ливана начала XXI века .....                                                                          | 25 |
| <i>Филатова М. И.</i> Коллекция французской политической карикатуры начала XIX века в фондах Харьковского художественного музея .....                              | 28 |
| <i>Сяо Юань Юань.</i> Творческая деятельность джаз-маэстро Олега Лундстрема в Китае .....                                                                          | 34 |
| <i>Исаков Г. П.</i> Витебск в жизни и творчестве Ю. Пэна, М. Шагала, К. Малевича .....                                                                             | 39 |

## Культурология

|                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Мащитко О. В.</i> Иконоборчество как идеологический феномен .....                                                       | 43 |
| <i>Кепин Д. В., Червоненко О. В.</i> Структура естественнонаучной музеологии .....                                         | 47 |
| <i>Чаус С. Э.</i> Сучасныя падыходы да інтэрпрэтацыі беларускіх народных музычных інструментаў у музейнай экспазіцыі ..... | 51 |

## Педагогика

|                                                                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Белохвостов А. А., Аршанский Е. Я.</i> Гуманитарный потенциал естественнонаучного образования .....                                 | 57 |
| <i>Кулененок В. В.</i> Эмоционально-образная среда: типология, принципы и методология дизайн-проектирования .....                      | 60 |
| <i>Сенько Д. С., Левкович М. В.</i> Методические особенности преподавания портретной живописи на начальном этапе обучения студентов .. | 65 |
| <i>Молчанова Н. В.</i> Формирование этнического самосознания личности средствами народного фольклора .....                             | 69 |
| <i>Юнеева О. А.</i> Содержание и структура понятия саморазвития личности подростка в музыкально-досуговой деятельности .....           | 74 |
| <i>Орлова А. П.</i> Этнокультурные основы формирования личности: этнопедагогический аспект .....                                       | 78 |
| <i>Беженарь Ю. П., Сементовская В. В.</i> Методическое обеспечение графических дисциплин в условиях компьютеризации обучения .....     | 84 |
| <i>Аршанский Е. Я.</i> Историко-искусствоведческий контекст в изучении естественных наук .....                                         | 90 |

X

## Art History

|                                                                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Kotovich T. V.</i> Stage Design of Vitaly Barkovski's Performances .....                                                                         | 5  |
| <i>Tsybulski M. L.</i> Quotation Principle in the Late XXth Century Painting .....                                                                  | 11 |
| <i>Zlatkovich E. M.</i> Evolution of Decorative Composition in Belarusian Glass Art in the 1960s–2010s .....                                        | 16 |
| <i>Kolyago A. V.</i> Folk Arts and Crafts and Musical Instruments of the Belarusians in the Late XIX–Early XX Centuries: Comparative Analysis ..... | 21 |
| <i>Hisham Kobeissi.</i> Residential Interior in the Design Practice of Lebanon in the early 21st Century .....                                      | 25 |
| <i>Filatova M. I.</i> Kharkiv Art Museum Fund Collection of the French Political Caricatures of the Early XIXth Century .....                       | 28 |
| <i>Xiao Yuanyuan.</i> Creativity of Jazz Maestro Oleg Lundstrem in China .....                                                                      | 34 |
| <i>Isakov G. P.</i> Vitebsk in the Lives and Creative Work of Yu. Penn, M. Chagall, K. Malevich .....                                               | 39 |

## Cultural Studies

|                                                                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Mashchyska O. V.</i> Iconoclasm as an Ideological Phenomenon .....                                                                  | 43 |
| <i>Kepin D. V., Chervonenko O. V.</i> Structure of Natural Science Museology ...                                                       | 47 |
| <i>Chaus S. E.</i> Contemporary Approaches to the Interpretation of Belarusian Folk Musical Instruments in the Museum Exhibition ..... | 51 |

## Pedagogics

|                                                                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Belokhvostov A. A., Arshanski E. Ya.</i> Humanitarian Potential of Natural Science Education .....                                          | 57 |
| <i>Kulenenok V. V.</i> Emotion and Image Environment: Typology, Principles and Methodology of Design Engineering .....                         | 60 |
| <i>Senko D. S., Levkovich M. V.</i> Methodological Features of Teaching Portrait Painting at the Initial Stage of Student Training .....       | 65 |
| <i>Molchanova N. V.</i> Shaping Ethnic Personality Identity by Means of Folklore                                                               | 69 |
| <i>Yuneyeva O. A.</i> Content and Structure of the Notion of a Teenager's Personality Self-Development in the Music and Leisure Activity ..... | 74 |
| <i>Orlova A. P.</i> Ethnic and Cultural Foundations of Personality Shaping: Ethnopedagogical Aspect .....                                      | 78 |
| <i>Bezhenar Yu. P., Sementovskaya V. V.</i> Methodological Provision for Disciplines of Graphic Arts in Computerized Teaching .....            | 84 |
| <i>Arshanski E. Ya.</i> Historical and Art Context in Natural Science Learning ...                                                             | 90 |

## Сценография спектаклей Виталия Барковского

Котович Т. В.

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

Осенью 1997 г. Коласовский театр возглавил режиссёр В. М. Барковский. Он соединил «вольтову дугу» современности и первых сезонов театра в Витебске в отходе от способов сценического воплощения бытово-психологических спектаклей.

Когда говорят о режиссёре В. Барковском, всегда имеют в виду поиск на путях за рамками классического театра, там, где главное расположено не в сюжете, не во взаимоотношениях персонажей и даже не в подтекстах, а в переливах света под колосниками, в шорохах дивного звука где-то у задних кулис и, самое главное – в предельной искренности героев, готовых разговаривать со зрителями о своём утайном и только своём. Режиссёр часто выступал как сценограф в своих сценических проектах, однако, если он работал с известными белорусскими сценографами, то и в таких случаях он оказывался не просто соавтором идеи, но и определял эту идею, отдавая другому возможность её развития.

В статье анализируются принципы построения сценографии в постановках В. Барковского витебского периода его творчества.

**Ключевые слова:** сценография, цвет, постановочные принципы, стилевые особенности.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 5–11)

## Stage Design of Vitaly Barkovski's Performances

Kotovich T. V.

Educational Establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

In the autumn of 1997 Kolas Theater was headed by V. M. Barkovski. He joined the «volt arc» of the contemporary times with first seasons of the Theater in Vitebsk in the departure from stage design implementation ways of household and psychological performances.

When director V. Barkovski is mentioned, the search behind the frameworks of classical theater is always meant, where the main is located not in the story, not in the interrelations among characters and even not in implications, but in playing of the light under the grates in whispers of magic sound somewhere at back scenes and, which is most important, in the sincerity of heros, who are ready to talk to the spectators only about their own, their secret. The director was often a stage designer in his stage project, however, if he worked with outstanding Belarusian stage designers he wasn't just and coauthor of the idea but shaped this idea and gave the other the opportunity to develop it.

Principles of building stage design in V. Barkovski's performances of the Vitebsk period of his work are analyzed in the article.

**Key words:** stage design, colour, direction principles, style features.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 5–11)

Решение сценического пространства любой конфигурации, использование всей ширины и высоты зеркала сцены, а также каждого пункта сценической площадки для создания образа всегда были основными сценографическими принципами режиссёра Виталия Барковского. Существовая в условиях сценического кочевья со своими экспериментальными мастерскими «АКТ», режиссёр вынуждено выработал такую манеру обращения со сценической площадкой: любую конфигурацию использовать как случай предоставленный материал для неожиданного поворота событий и визуального облика своего уже слаженного спектакля. Это оказалось бесценным опытом для работы в стационарном театре.

«Режиссура Виталия Барковского – особое, самостоятельное явление в театральном пространстве Беларуси. Его творчество лежит в русле эстетики постмодернизма, а поиски новых средств театральной выразительности позволяют назвать его режиссёром-экспериментатором» [1].

Цель статьи – выявление основных концептуальных подходов в построении сценографической модели творчества В. Барковского, художественного руководителя Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа (1997–2009 гг.).

В спектакле «Письменная» (авторское произведение В. Барковского по мотивам пьесы австрийского драматурга М. Чокэ), первой своей постановке на Коласовской сцене, жёсткость и геометрическая эстетика конструкции, чёткость пластического кода, «мистичность» световой партитуры, графичность актёрского существования и отдельные взрывные импульсы – делают произведение огранённым, гармоничным, выводя восприятие, где смысл его обозначен только на уровне самих художественных средств постановки.

Жёсткая геометричность спектакля основана на взаимодействии, соприкосновении, пересечении и взаимодополнении плоскостей стекла, встроенных вертикально и горизонтально в чёрных кубах.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

С этой системой согласованы отточенные ритмические жесты и движения актёров, размеренность пауз, интонаций, верхних и нижних звуков – подчёркнутый способ существования марионетки, на фоне которого происходит один-два коротких прорыва в открытую клоунаду или психологизм. Чёткие позы, застывшие лица-маски, фиксированные линии жестов – жёсткий офорт здесь приобретает выразительность виртуальной реальности.

В этом спектакле В. Барковский выступает и как сценограф. Во всех других своих спектаклях он будет соучаствовать в создании визуального облика сценического произведения, не просто задавать тональность и основу атмосферы, но именно геометрически и даже материально выстраивать модель сценического пространства. Чаще всего это реализовывалось в предельном минимализме. Здесь можно усмотреть студийную школу-выучку бедного театра, но нельзя не заметить и стремления к постоянной мобильности труппы. Например, «Шагала...» представляли на многочисленных фестивалях, и в условиях каждой новой сценической площадки В. Барковский в отсутствии художника В. Матросова трансформировал сценическое оформление в иную знаковую систему. Это становилось возможным даже при минимуме элементов сценографии.

В Коласовском театре две пустые балконные рекреации возле зрительного зала в разные времена использовались с разным назначением. Когда-то там располагался театральный музей, при В. Барковском там находился выставочный зал. Некоторое время в этих пространствах были выставлены фотографии актёров в стеклянных стендах 1,5 x 0,7, вертикально поставленных на чёрные кубы. Похожие на городские театральные тумбы, они имели круговой обзор, и двойные их стёкла давали эффект глубины образов с некоей тайной. Потом они оказались на театральном складе, и о них забыли. А когда показанное коласовскими актёрами на сценических чтениях решили воплотить в самостоятельный полноценный спектакль и ввести его в репертуар, В. Барковский в поисках визуальной модели наткнулся на них, случайно... Они оставались сугубо театральными предметами, сохранили свою таинственную глубину, и отражения реальных лиц в двойных стёклах представлялись такими же странными, похожими на огромных загадочных рыб с большими глазами.

Спектакль прошёл на малой сцене с параметрами: 11 м ширины, 8 м глубины, 3, 4 м высоты до софитов. Чёрный кабинет и большие белые блестящие колонны по периметру задавали определенные свойства пространства, которое было классическим, но позволяло внутри себя и неклассические подходы к оформлению.

В «Письменных» В. Барковский расположил кубы и стекла по линиям прямоугольника. Это напоминало остаток некоего храма: два боковых нешироких нефа создавали ряды вертикальных стёкол, в центральном, почти во всю сцену, нефе оставалось пустое пространство, а в виде трансепта выступали два горизонтально положенных ряда стёкол. Свободные от стёкол чёрные кубы были

использованы как переносные сидения для персонажей, как высокая трибуна и как вертикально стоящий гроб главного героя доктора Зэета. Мужчины были одеты во фраки, женщины в вечерние чёрные платья. Стёкла становились зеркалами и окнами, стенами и дверями. Действие переносится в разные страны и в разные помещения, происходит на разных улицах, на стадионе, в самолёте. Расположение стёкол при этом статично, однако эта неизменность не мешает ощутить мозаику событийного ряда. Единой линии сюжета в спектакле нет, световые лучи выхватывают разных персонажей, которые почти не связаны между собой, отчего возникает ощущение быстрого движения, фрагменты которого складываются в общую картину только ассоциативно.

В спектакле почти отсутствовало движение, отдельные эпизоды визуально сопрягались по принципу калейдоскопа, возникая в разных частях сцены и на разных уровнях. При этом луч то чётко высвечивает лица, то заливая фигуры прозрачно голубым свечением, давая только их силуэты. Однако, если В. Барковскому необходимо было обозначить выход или перемещение актёров, он разрабатывал специальную для каждого случая пластику: Комиссар полиции (Л. Антосева) змейкой проползала сквозь поставленные по рампе кубы, её брат (Б. Севко) «выплывал» на сцену слева балетным лебедем, доктор Зет (В. Грушов) заходил в гости к своей ученице Сюзанне Серваль (И. Тишкевич), втискиваясь между горизонтальными стеклами рыбообразно.

Сценография представляет собой абсолютно симметричное зрелище. Актёры размещены в ней так, что наиболее существенные диалоги происходят в самом центре и в правой части площадки. Если из правой кулисы выходит персонаж, то в это же самое время кто-то движется навстречу с левой стороны, уравнивая объект. Как, например, это происходит в сцене встречи Комиссара полиции с доктором Зетом. Драматически нагруженным объектом Комиссар появляется справа, сосредотачивая в себе визуальную тяжесть, но режиссёр тут же снимает драматизм с её фигуры, заставляя её исчезающей змейкой проползти сквозь кубы. В это же самое время второй персонаж движется слева, нависая над кубами и пытаясь понять происходящее. Таким образом, в пластическом эпизоде движение параллельно, а взгляд зрителя скользит за фигурой доктора Зэета слева направо. Затем актёры перемещаются навстречу друг другу в обратном направлении, и оба останавливаются в центре.

Отчужденность и геометричность построения спектакля, чёрно-белый цвет, музыкальная строгость и композиционная закольцованность – предельная скупость в средствах увеличивает диапазон восприятия спектакля не на уровне бытового сюжета, а как эстетическую целостность. Такого рода адекватности присутствуют в спектакле: он сжат до формулы, позволяющей каждому считать собственные смыслы.

«Шагал... Шагал...» по лирическому этюду В. Дроздова «Васильки Шагала» (первоначальное название пьесы, второе название «Прямой вагон

до Парижа со всеми пересадками») шёл на малой сцене (премьера состоялась в октябре 1999 г.). Художник спектакля – В. Матросов, идея сценографии принадлежала В. Барковскому. Спектакль чёрно-белый, среди белых круглых колонн, похожий на офорт или ксилографию, или фотографию. Сделанная в начале века, она оживает перед уходящим из жизни старым художником, сопровождая его в пограничный мир бытия-небытия. Этот мир возникает как воспоминание, явь и... родной город.

«Мой город, меня не забыл ты ещё, река твоя в теле моём течёт...». Это Витебск – центральный персонаж постановки. То, что писал Шагал в своём знаменитом письме родному городу, становится мистикой этого спектакля: актёры выносят на руках маленькие домики и маленькие церкви, Ратушу, соборы и синагоги, зажигают внутри них лампочки – и начинается мистерия полёта самого города над землёй и во вселенной... кругами, зигзагами, волнистыми линиями город вибрирует в темноте, огоньками рождает какое-то новое созвездие. И сжимаясь до небольшого размера, превращается в небольшой уютный кружок у первого зрительского ряда, у ног актёров, – и Шагал (Г. Гайдук), и его первая любовь Олечка (Н. Саламахо), а потом и Белла (Е. Шарепченко) шагнут в него и через него, взявшись за руки – и словно полетят над его крышами и башнями... Эта исполненная поэзии мизансцена, вырастает из поэтики работ Шагала.

Так же, как и следующая за ней, когда над белым городом и Шагалом нависает громадой со второго плана большой чёрный деревянный стол, который несут все персонажи спектакля как в некоем ритуале. Стол больше, чем город... пространство второго плана как бы наплывает на первый, перемещая внимание по вертикали вверх и вдалёк. Стол не только центр дома, семейного уюта и праздника бармицвы, он – и крыша дома, с которой Шагал перешагивает в город; и пол пустого разорённого дома Розенфельдов; и скамейка для персонажей знаменитого фотоснимка; и рама картины; и сиденье Комиссара – он превращающийся предмет и сценический образ, содержащий символ основательного, главного для человека, его опоры. Этот качающийся, летающий, несомый и невесомый мощный стол, не имеющий постоянного места и ракурса – тоже из шагаловских работ.

Больше на сцене нет ничего. Ни предметов. Ни реквизита.

Перекрестные нити подобные распущенным длинным полотнищам по диагоналям сцены – многомерность мира на холстах Шагала... их воздушность и высота...

«Шагал...» – структура из цепи эпизодов, которую можно длить сколь угодно долго или прервать в любой момент. Принципиально нет сюжета. Есть сюжетный мотив оживающей фотографии – свободное действие. Основой подобной структуры становится время. Это важно отметить и как структурное основание авангардного мышления художников пляды, к которой принадлежал Шагал. Они открыли значимость времени как стилиобразующего элемента нового искусства. Спектакль основан

на перетекании эпизодов, их параллелизме, их наложениях и замещениях, их возникновении по ассоциации или наоборот неожиданно. Принципиально нарушенная логика действия, места, соотношения верха и низа, начала и конца событий, далёкого звучания детского и взрослого голоса, еврейских мелодий и звука тяжелого молота, молодости и старости, – футуристическо-поэтическое марево в духе Велимира Хлебникова и его эпохи.

**Спектакль «Мадам Боншанс».** В. Барковский с В. Матросовым искали новый ход для нового спектакля, премьеры которого должна была состояться в Эдинбурге, на фестивале искусств, где годом раньше «Шагал... Шагал» был удостоен одного из главных призов в программе Fringe. Режиссёр не просто не хотел повторяться после «Шагала...». Он думал о притяжениях и отталкиваниях творцов, художников Хаима Сутина и Амедео Модильяни, главных героев спектакля «Мадам Боншанс» по пьесе В. Дроздова. В «Шагале...» – композиция круга, из которого по радиусу «вырезаются» фрагменты, укрупняющиеся перед зрителем, снова возвращающиеся в круг и бесконечно рифмующиеся в нём. В «Мадам Боншанс» – постижение нерва героев, противоположных людей и художников, через структуру из 17 фрагментов-эпизодов, которая подобно дуге связывает нежность, гибкость, тонкую интеллигентность с яростью, экспрессивностью и порывистостью. Однако В. Барковский вывернул, словно перчатку, сущность обоих персонажей: Сутину он отдал самые нежные интонации, заставив зрителей искренне любить и сочувствовать ему, а резкие и напряжённые сцены построил для Модильяни. Это было не только перемены знака. Если в «Шагале...» художественная форма спектакля соотносилась со структурами шагаловских картин, то в «Мадам Боншанс» она совпадала с подсознанием персонажей и была своеобразным актом психоанализа.

Режиссёр соединил параллельные линии трагедии двух художников через сцену оплакивания Модильяни, которая была похожа по стилю на античное трагедийное действие, завершающееся эпизодом «лунной дороги» с огромными плексиглазовыми щитами (они же – картины в Лувре, столики в «Ротонде», двери в La Rouch, и даже военное облачение...), названными одним немецким критиком на фестивале Neue Stucke aus Europe (Боннское Биеннале – 2002) иконами. А потом один из этих щитов становился надгробием Модильяни, к которому приходил Сутин и которое в финале спектакля совсем неожиданно превращался в картину Модильяни, так сильно влекущую к себе Сутина.

«Ружа ў чыстым полі, альбо Партрэт Мастака з Музай і Смерцю» – последний спектакль В. Барковского и В. Матросова из витебской трилогии о выдающихся мастерах искусства XX века. Его герой – Юрий Пэн, первый художник Витебска.

Между огромными зеркалами, в огромных пустых рамах с колокольчиками, с белыми одеждами на персонажах. Слайды работ Пэна, проецируясь прямо на силуэты, казалось, оживали и двигались. Сами герои были подобны на тени, плывущие по мастерской и растворяющиеся в картинах.

В. Барковский растягивал ритм, чтобы постигнуть загадку Пэна, понимая, что за реалистическими местечковыми лицами прячется некая тайна, понимая, что не так все ясно и просто на картинах Пэна. Иначе ничего бы в Витебске не произошло... А коль скоро всё-таки произошло, то Пен – потайная дверца в энергетическую суть Витебска. И В. Барковский захотел её приоткрыть.

Спектакль начинался белой интродукцией... Все говорили медленно и медленно двигались, словно стремились как можно дольше длить последний час жизни художника, словно хотели задержать судьбу на пороге его мастерской. Рядом со старым Пэном возникала фигура Пэна молодого... По сцене кружили Арлекины... Две Музы и две Смерти... Мир двоился, как будто художник всматривался и вслушивался сразу во время и в вечность, сопрягая их в общую метафизику. Казалось, режиссёр повторял рифмы «Шагала...», где главный герой также отстранялся от действия, и все происходящее на самом деле совершалось в его внутреннем мире, а все остальные персонажи возникали из музыкального пространства и музыкального времени, словно звуки, ноты и цвет. Но это только внешне трилогия закольцовывается в тондо. Форма «Розы...» – не столько поэтическая, сколько симфоническая, основная тема которой набирает силу постепенно, а все остальные, как ручейки, собираются в главный смысл преодоления биологической смерти благодаря Искусству: «Нужно быть красивым», – постоянно повторяет Пэн.

В. Барковский поставил в Коласовском театре «Апошние каханне» по пьесе А. Островского в сценографии А. Костюченко и с музыкальной партитурой А. Криштафовича – спектакль, который начинается эпиграфом в виде кукольного театра, в котором куклы, надеваемые на русский самовар, делаются образами-символами главных персонажей.

Ф. Шамакову, для бенефиса которого постановка готовилась, режиссёр в одном из эпизодов строит такую мизансцену: все персонажи, размещённые вокруг громадного на полсцены круглого стола, замирают в полутьме словно куклы, а Маргаритов (персонаж Ф. Шамакова) в луче света движется по окружности, словно его судьба делает круг и снова возвращается до тогдашнего ужаса разорения и позора. И мы понимаем, что выбиться из этого круга он не в силах. Вода бесконечно капает из-под колосников на сценический планшет. Символ бесконечных прорех на крыше дома? Или ритм падающих капель подчёркивает растянутый ритм действия, или просто пронизывает сцену серебряными нитями?

В. Барковский в любом своём спектакле ищет загадку, которая деталью как бы не касается смысла действия, даже раздражает иногда, однако в то же время оказывается манком для памяти об этом спектакле. Это – его стремление выйти из понятного, рационального и оправданно-рассчитанного в зону неясного и иррационального. Поэтому он и предлагает сценографу создать такую декорацию, в рамках которой не может быть геометрически точных актёрских выходов, а есть линии движения по кругам, диагоналям, по острым углам – т. е. по орбитам, которые хотят пересечься и никогда не пересекаются.

Мягкие стройные колонны словно два вектора прочерчивают сцену слева, а огромный стол занимает всю её правую половину: Дом? Сад? Гостиная? Лес? Таинственный незнакомый мир? Сон? Воспоминание? Сумерки души? Желания и страсти? Не оправдавшиеся надежды? И серебряные капли, неумолимо падающие между персонажами?

Спектакль «Чорная нявеста» по пьесе А. Дударева «Чорная панна Нясвіжа» в сценографии С. Макаренко – о любви, которая бывает только в легендах. Реальная история влюбленности одной из самых очаровательных женщин ВКЛ Барбары Радзивилл и польского короля Жигимонта – наперекор власти, интригам, смерти – происходила в середине XVI века. Но до наших дней живёт предание о чёрной панне, тенью блуждающей по несвижскому парку, меж деревьев с плачем и стонами.

Романтическое предание решено на витебской сцене в романтически-поэтичном ключе, однако рисунок спектакля графичный и строгий, с множеством статичных акцентов на важнейших моментах в эпизодах, что напоминает старые живописные полотна знаменитых мастеров кисти. Именно к такому колориту, к такому визуальному узору стремились авторы постановки (сценография С. Макаренко). Важно было погрузить зрителей в атмосферу таинственных замков с их огромными въездными воротами, тяжёлыми подъёмными мостами и запутанными лестничными переходами. Тайны, сговоры, борьба за корону, за власть – и внезапная любовь.

Под колосниками – гигантская люстра с множеством светильников, словно корона, висит над всем и всеми, кто волею судеб оказался втянутым в эту историю. Своим щитом-светом она охватывает влюблённых Барбару и Жигимонта во время их первой встречи, и потом – во время их коронации.

Действие происходит нигде, хоть здесь есть детали могучего замка то ли несвижских времён, то ли мирских, с огромными воротами вдаль и висячими мостами на мощных цепях, а также с огромной круглой люстрой, нависающей над головами будто НЛО с подсветкой как в фантастических фильмах. Действие происходит никогда, хоть основой для него является реальная история реальных людей. Сюжет Жигимонта и Барбары, как и сюжет Ромео и Джульетты, – одинаковый от начала до конца в любой эпохе, костюмов и даже текстов. Отчаянная любовь против ненависти и враждебности.

Этот вариант позволяет стилизовать визуальный образ спектакля под живопись старых мастеров. Тёмный, коричневатый фон, благородное дерево декораций подобны старой драгоценной раме для картины. Костюмы с историческими деталями. А – главное: фигуры и движения, словно перед нами оживает давнее полотно, и персонажи сарматских портретов постепенно, легко, медленно, как бы в невесомости выступают из глубин темноты и памяти, материализуются из призраков, блуждающих во времени.

Самый красивый, выделенный и кинематографический – выход королевы Бонны в тронный зал. Г. Букатина акцентирует портретность героини

эффектными позами, фиксированными жестами, особенно неповседневной походкой – вся пластическая партитура роли напоминает оживший портрет, развитие формулы королевского величия и психологии героини как представления о власти и королеве.

Интродукция спектакля: чёрный суперзанавес закрыт, оркестровая яма светится прозрачным зелёно-голубым таинственным светом, на рампе видны головы. Глаза смотрят прямо в зал. Потом головы поворачиваются, качаются. Идет своеобразный пластическо-хореографический сюжет, выделенный из спектакля в виде эпиграфа.

Чёрный занавес поднимается. Персонажи поднимаются из оркестровой ямы на сцену, замедленно движутся по диагонали и замирают в поклоне перед коляской, движущейся к открытой яме. Как только она остановится на краю, все они, словно замороженные, идут к яме, всматриваются в ее пасть, как будто замечают там нечто жуткое и мгновенно отстраняются от этого.

Маленькая девочка Барбара (А. Правилова) время от времени появляется на сцене, без всякой связи с сюжетом и его логикой, рассматривает головы в яме, несётся по кругу в мгновения, когда Барбара вспоминает своё детство и далёкий отцовский Несвиж. Появляется вместе с призраком Барбары в финале и вместе с ней зовет Жигимонта, а потом и забирает его совсем.

Крыса (Н. Саламахо) – химера памяти, тайный смысл ситуации, материализация интриги, она входит в спектакль не сразу, но, однажды появившись, неотступно наблюдает за всем и всеми и регулирует процесс. Она кружит вокруг Бонны, она катает коляску с атрибутами власти по всей сцене с невероятной скоростью, она подбивает Барбару на самоубийство, она рассекает тяжёлым мечом союз Барбары и Жигимонта перед алтарем. Крыса затягивает Бонну и Барбару в зазеркалье.

Спектакль «Недарасць» по пьесе Д. Фонвизина (в сценографии В. Матросова) существует как структура из трёх составляющих. Это – компьютерная графика (игры, сайты, фото-шоп), предельно соотносённая с эпизодами постановки, драматическое действие и игра главного персонажа со зрителями аперт.

Спектакль начинается с пасьянса «косынка», который Митрофанушка (А. Андриенко) раскладывает на заднике сцены через компьютер. Там он случайно входит в сайт [www.недарасць.by](http://www.недарасць.by), и происходит целая история, дирижёром которой и является молодой человек эпохи перехода в информационное пространство. Компьютерная графика в спектакле станет восприниматься не как некий бантик-украшение на старой пьесе, а как основной режиссёрский ход, как зеркальное отражение сегодняшней повседневности. Интернет не даёт знаний, он даёт только информацию. Интернет не даёт системы, он даёт мозаику всего. Для Митрофанушек Простаковых он – всего лишь пространство игр.

В спектакле «І смех, і слёзы, і Любоў» по пьесе В. Набокова «Событие» режиссёр делает акцент на визуальном образе. Вместе со сценографом А. Костюченко и художником по костюмам

Е. Игрушей режиссёр создает чистый графичный чёрно-белый спектакль с единственным красным пятном – это мяч, который главный герой, Алексей Трещейкин (В. Грушов), держит на протянутой руке в начале и который на протянутой же руке удерживает героиня Люба (А. Барковская). Острый геометризм подчёркивают огромные картинные рамы, словно окаймляющие действие и придающие ему визуальную перспективу. Одна из рам расположена на планшете сцены, и по ней ходят, как по гимнастическому бревну, удерживая равновесие, в самые сложные моменты драматической жизни. И когда в финале спектакля вдруг срываются и падают вниз две огромные «маркизы», закрывающие всю сцену по кулисам, картинка превращается в фотографический негатив, а все сценическое пространство становится прозрачно серебристым, светлым и ярким, в то время, как картинные рамы и застывшая с яблоком в руке Люба делаются чёрными, тугими и линейными. Как будто перед нами возникает офорт, и его волшебность тревожит сердце, щемит душу какой-то дивной печалью по гармонии далёкой и давней.

Спектакль «Прывітанне, Альберт» (сценограф П. Анащенко) – посвящён великому физика XX века Альберту Эйнштейну. Голубой свет заливал сцену и делает серебряные нити, водопадом струящиеся от колосников на планшет, невероятно плотным. Неожиданные звуки скрипки и – свет начинает проникать в этот серебряный поток, и словно сквозь дымку времени возникает в нём фигурка худенького мальчика со смычком в поднятой руке... Юноша Альберт (Д. Обухов) существует в ином, непохожем мире. Серебряные нити вокруг него защищают душу будущего гения.

Мать, Паулина Эйнштейн (Т. Шашкина), стремится проникнуть в мир Альберта, она подобно птице с белыми прозрачными крыльями, вьётся вокруг серебряного водопада и не может пройти сквозь такие тонкие и гибкие струны. Альберт (Г. Гайдук) оказывается самым одиноким среди тех людей, которых он считал своими коллегами и товарищами.

В этом смысле партитура спектакля «Прывітанне, Альберт» рифмуется со спектаклем «Шагал... Шагал». В. Барковский сопоставляет Эйнштейна и Шагала как художников наивысшей пробы и как личностей XX века.

Предтеча сюрреализма Шагал слышал музыку окружающего мира. Его картины напоминают прозрачные стеклянные вибрации звуков, волнами исходящие от каждого существа и каждого предмета. Предтеча квантовой физики Эйнштейн слышал музыку вселенной. Теория относительности напоминает мощную вибрацию звуков, исходящих от пространственно-временного континуума.

Актёр Г. Гайдук несколькими деталями меняет облик, и мы переносимся из мира художника в мир физика. Однако оба героя остаются у него лириками, творцами и создателями космоса. Оба решены на сцене с помощью обособления персонажа от остальных, родных, любимых и знакомых.

Спектакль целиком построен на статичных эпизодах. Его пластический язык является одним из

самых главных выразительных средств создания пространственно-пластической структуры постановки. Более того, именно пластическая партитура спектакля становится информационным ступком, нанизанным на вольтовые дуги музыкальной его партитуры. И тем не менее поэтические создания В. Барковского не переходят границу драматического театра, они существуют как раз на границе.

Движения актёров на сцене на протяжении спектакля разлинеены по правильным кругам возле центрального помоста. Словно бесконечные траектории движения планет. Как только меняется состояние Альберта, меняются линии движения остальных.

Впервые нити-струны, которые на некоторое время стали одним из главных образов-знаков в спектаклях В. Барковского, появились в постановке «Таму што люблю...» по пьесе Е. Поповой «День корабля» весной 1998-го... Тонкие струны обозначили тогда главный мотив спектакля. Идущие от центра сцены горизонтально, натянутые справа, они похожи на нотный стан, вертикальные на планшете слева – нити судьбы или космический дождь. Сценография В. Матросова распахнула небольшую городскую квартиру в огромный, холодный, бесконечный и молчаливый мир: вся ширина и высота сцены затянута прозрачно-серым холстом с изображениями летающих архангелов-силуэтов, как будто стены храма восстали над невидимыми нами стенами обычного дома. В. Барковский разметал квартирный интерьер в разные стороны большой сцены, разъединив тем самым действие, выводя его за сюжет, ведя один эпизод поверх другого. В ситуацию психологического, почти бытового театра он ввёл театр пластический, картинный, где диалоги персонажей были совмещены с монологом главного героя. Этот визуальный облик произведения был родственным чеховской художественной интонации: то же рубежное ощущение жизни, та же недосказанность, нежелание и невозможность досказывать, тот же символизм действия, когда в обыденный разговор врывается экзистенциальный звук «лопнувшей струны»...

**Апофеозом творчества В. Барковского** в Национально академическом драматическом театре имени Якуба Коласа является спектакль «Зямля» по произведениям Якуба Коласа.

Спектакль начинается хрустально-прозрачным звуком клавишина в темноте. Интонация детства, неуловимо-ностальгическая, невыносимо-тонкая пронизывает постепенно сереющее пространство сцены, когда мы замечаем, как несколькими рядами от кулисы к кулисе по планшету качаются серые тени. Это – люди-колосы, люди-борозды, набухающее рожью-плотью поле, живое и трепещущее, мятущееся под вихрями судьбы (пластика В. Колесова). Перекатывающиеся тени поднимаются-прорастают, и сквозь лес тел-стеблей из далёкой темноты начинает движение к авансцене человек. В цивильном костюме, с орденскими планками на груди, с большим фонарём в поднятой руке, он идет к зрителям. Это – начальный импульс его дороги-исповеди. В течение спектакля тяжелейшая рефлексия Пяняра будет переведена режиссёром в ситуацию мифа судьбы, в которой герой

прозревает истину, отрекаясь от себя и своего Я, ощущая себя только колосом в океане ржи и осознанная величайший смысл этого океана.

Перед режиссёром по пластике Владимиром Колесовым В. Барковский поставил задачу разработки сложной изобразительно-выразительной партитуры. Эта партитура выявляет: 1) визуальный образ фрески; 2) динамику постановки; 3) внутреннюю энергичность массы; 4) решение через массу образа самой земли; 5) синтетическое соотношение хореографии и драматического зрелища; 6) концепцию Пространства и Времени – как исторического существования человека, души и его нации, и как структуру ритмических партитур спектакля, в которой пластика – базовый, основной уровень постановки; 7) жанровые фрагменты: стилизованные обряды (постановщик Н. Котов), специфические приёмы современной хореографии, пантомиму, статику.

В. Колесов делает акцент на массовых хореографических сценах. Это – ожившие групповые скульптурные композиции. Он мыслит фронтальными, круговыми, клинообразными, волнообразными геометрическими формами, создавая из массы совокупности геометрических структур на планшете сцены. Эта энергетика и есть главный смысл постановки.

Сценография В. Матросова отличается открытой концептуальностью, минимализмом, стремлением к обобщению. Планшет сцены обозначен как пустое поле, которое прорастает людьми, становится пространством смыслов бытия нации и её Песняра. Костюмы призваны своей предельной нейтральностью выявить не образ, не цвет, не стиль, а *материальную фактуру* фрески. Обыденность, серость, тканность – и есть правда жизни, это и есть материя истории. Но правда и в том, что обыденность, повтор, круговорот событий и чувств хранит корневой слой архетипов существования нации. На фоне подобной обыденности наиболее ярко высвечиваются сполохи событий, взрывы чувств, тонкость переживаний персонажей. Генеалогическое древо нации – единственная декорационная деталь, которую позволяют себе художник и режиссёр на открытой сцене: вертикально опускаются стволы из-под колосников, и масса создаёт это самое древо, пытаясь через него понять себя. Минималистское решение не означает минимализма присутствия сценографа в спектакле. Концептуальное ограничение равносильно образному расширению пространства: чем меньше деталей, тем более насыщенным смыслом оказывается само пространство.

В открытом пространстве свет (художник по свету Г. Иссерман) обладает конструирующим смыслом. Он рассекает сцену, ограничивает её сегменты, выделяет драматургические узлы. Он сродни кинематографическому эффекту. В этом плане его роль – монтаж: сюжетный, смысловой, вертикальный. В этом открытом пространстве свет обладает изобразительным смыслом. Спектакль лишён цвета, свет создает всю палитру оттенков. Возникает ирреальное видение. Световой столб колеблется, его части слегка рассеиваются – визуальность слоится.

Эпизод купальского костра вспыхивает алым заревом над сценой (луч высвечивает красные платки, бьющиеся над головами танцующих). В открытом пространстве свет соотнесён с музыкальной партитурой. В этом смысле он обладает тем же воздействием, эмоциональным, ритмическим, темповым.

Визуальный образ спектакля – это материализация подсознания Песняра-Шатько. А сам он поставлен в такие обстоятельства, что должен действовать только своим внутренним темпераментом, *человеческим* опытом, душевными силами и духовным миром. Г. Шатько как раз тот актёр, который владеет пространством, чувствует его вокруг себя и себя в нём, в массе акцентирует внимание на себе.

Спектакль сложен из зон разрядок и напряжений. Пластические разрядки, перемещения, движения по кругу складываются в танцы и обряды. Актёры растягивают слова и фразы. В чёрном кабинете это создает ощущение полусна, которое обязательно снять некоторый интеллектуализм восприятия, освободить подсознание. В. Барковский повторяет фрагменты, слагая ряды рифм, благодаря чему тексты превращаются в подобие мантр. Спектакль нежный. Его формула – ключевая сцена на звуке клавишина: «Пушинка – снег – детство – память».

В. Барковский создает спектакль в цветах – чёрный, красный и белый. Серые свитки на фигурах людей, которые должны были бы стать символом почвы и символом обыденной крестьянской повседневности, воспринимаются в системе постановки как белое, потому что земля и повседневность жизни приобретают здесь смысл святого, чистого, сущностного. Красный цвет возникает как обозначение трагических, стержневых моментов в воспоминаниях героя. Чёрный здесь является цветом исчезновения, небытия.

У В. Барковского главным символом мирового целого, неподвластного никаким расчленениям и не признающего никаких границ «между», заявлена крестьянская свитка. Все персонажи одеты в тканую одинаковую длинную одежду-рубаху-тунику, у всех волосы спрятаны под косынками-шапочками. Не выделенные, не персонифицированные, они трансформируются один в другого, а потом в памяти Песняра поднимаются как формулы заклипания зачарованного сознания, как густки природной субстанции, которая и совершает сама в себе вечный круговорот смерти и рождения. В монохромности крестьянских свиток, пронизанной всполохами красного, на фоне всеобщего чёрного спектакль необычайно и строго красив. Музыкальные партитуры, хореографическая составляющая, внешнее изящество и внутренняя грация, ясная и чёткая композиция – все это выводит их за границу эстетизма в мистерию первозданности форм.

**Заключение.** Сценография в спектаклях В. Барковского всегда концептуальна, геометрична, насыщена символическими значениями форм и цвета. Именно визуальный образ является в его постановках стержнем в толковании всей сценической системы сценического произведения. Математически выверенная сценография является одновременно многомерной метафорой, где в каждом слое, на каждом уровне и в каждый момент действия раскрывается особый мир смыслов, относительно самостоятельных, представляющих собой спектакль в спектакле.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. [www.kolastheatre.by](http://www.kolastheatre.by)

Поступила в редакцию 10.09.2015 г.

УДК 75.01:7.038.6«19»

## Прынцып цытавання ў жывапісе апошняй чвэрці XX стагоддзя

Цыбульскі М. Л.

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

У XX стагоддзі цытата перастае быць прыёмам, ці прынцыпам аднаго мастака – цытаванне сустракаецца ў творах шматлікіх аўтараў, яно становіцца з’явай, якая мае агульнае значэнне для развіцця мастацтва. У апошняй чвэрці мінулага стагоддзя цытаванне ўвогуле выкарыстоўваецца практычна ва ўсіх відах постмадэрнісцкага мастацтва і становіцца адным з найважнейшых кампанентаў творчасці.

Артыкул прысвечаны аналізу цытавання як прыёму ў выяўленчым мастацтве, жывапісе. Разглядаючы сутнасць паняцця “цытата”, аўтар выяўляе асаблівасці цытавання ў мастацтве, дае характарыстыку відам і прынцыпам цытавання, тыпалогіі цытат, вызначае значнасць цытат у творах мастакоў XX стагоддзя; разглядае некаторыя асаблівасці цытавання ў беларускім жывапісе.

У мастацтве постмадэрнізму цытаты закліканы не столькі нагадваць пра мінулае, колькі прыводзіць да ўзнаўлення ў памяці жаданых формаў, выяў, каштоўнасцей,сэнсаў. Цытата прысутнічае як знак, як ключ да разумення выявы. У сваёй творчасці мастак выкарыстоўвае стылістыку цытуемага твора як прастору, у якой ён можна ствараць уласны мастацкі тэкст. Такім чынам, уласцівае XX стагоддзю ў цэлым і асабліва апошняй яго трэці, “цытатнае мысленне” найбольш ярка выявілася ў калажным злучэнні аўтарскага і цытаванага матэрыялу, выразна адлюстроўваючы практыку інтэртэкстуальнасці.

**Ключавыя словы:** XX стагоддзе, цытата, цытаванне, постмадэрнізм, выяўленчае мастацтва, жывапіс.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 11–15)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: [mtsbulsky@rambler.ru](mailto:mtsbulsky@rambler.ru) – М. Л. Цыбульскі

Эпизод купальского костра вспыхивает алым заревом над сценой (луч высвечивает красные платки, бьющиеся над головами танцующих). В открытом пространстве свет соотнесён с музыкальной партитурой. В этом смысле он обладает тем же воздействием, эмоциональным, ритмическим, темповым.

Визуальный образ спектакля – это материализация подсознания Песняра-Шатько. А сам он поставлен в такие обстоятельства, что должен действовать только своим внутренним темпераментом, *человеческим* опытом, душевными силами и духовным миром. Г. Шатько как раз тот актёр, который владеет пространством, чувствует его вокруг себя и себя в нём, в массе акцентирует внимание на себе.

Спектакль сложен из зон разрядок и напряжений. Пластические разрядки, перемещения, движения по кругу складываются в танцы и обряды. Актёры растягивают слова и фразы. В чёрном кабинете это создает ощущение полусна, которое обязательно снять некоторый интеллектуализм восприятия, освободить подсознание. В. Барковский повторяет фрагменты, слагая ряды рифм, благодаря чему тексты превращаются в подобие мантр. Спектакль нежный. Его формула – ключевая сцена на звуке клавишина: «Пушинка – снег – детство – память».

В. Барковский создает спектакль в цветах – чёрный, красный и белый. Серые свитки на фигурах людей, которые должны были бы стать символом почвы и символом обыденной крестьянской повседневности, воспринимаются в системе постановки как белое, потому что земля и повседневность жизни приобретают здесь смысл святого, чистого, сущностного. Красный цвет возникает как обозначение трагических, стержневых моментов в воспоминаниях героя. Чёрный здесь является цветом исчезновения, небытия.

У В. Барковского главным символом мирового целого, неподвластного никаким расчленениям и не признающего никаких границ «между», заявлена крестьянская свитка. Все персонажи одеты в тканую одинаковую длинную одежду-рубашу-тунику, у всех волосы спрятаны под косынками-шапочками. Не выделенные, не персонифицированные, они трансформируются один в другого, а потом в памяти Песняра поднимаются как формулы заклипания зачарованного сознания, как густки природной субстанции, которая и совершает сама в себе вечный круговорот смерти и рождения. В монохромности крестьянских свиток, пронизанной всполохами красного, на фоне всеобщего чёрного спектакль необычайно и строго красив. Музыкальные партитуры, хореографическая составляющая, внешнее изящество и внутренняя грация, ясная и чёткая композиция – все это выводит их за границу эстетизма в мистерию первозданности форм.

**Заключение.** Сценография в спектаклях В. Барковского всегда концептуальна, геометрична, насыщена символическими значениями форм и цвета. Именно визуальный образ является в его постановках стержнем в толковании всей сценической системы сценического произведения. Математически выверенная сценография является одновременно многомерной метафорой, где в каждом слое, на каждом уровне и в каждый момент действия раскрывается особый мир смыслов, относительно самостоятельных, представляющих собой спектакль в спектакле.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. [www.kolastheatre.by](http://www.kolastheatre.by)

Поступила в редакцию 10.09.2015 г.

УДК 75.01:7.038.6«19»

## Прынцып цытавання ў жывапісе апошняй чвэрці XX стагоддзя

Цыбульскі М. Л.

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

У XX стагоддзі цытата перастае быць прыёмам, ці прынцыпам аднаго мастака – цытаванне сустракаецца ў творах шматлікіх аўтараў, яно становіцца з’явай, якая мае агульнае значэнне для развіцця мастацтва. У апошняй чвэрці мінулага стагоддзя цытаванне ўвогуле выкарыстоўваецца практычна ва ўсіх відах постмадэрнісцкага мастацтва і становіцца адным з найважнейшых кампанентаў творчасці.

Артыкул прысвечаны аналізу цытавання як прыёму ў выяўленчым мастацтве, жывапісе. Разглядаючы сутнасць паняцця “цытата”, аўтар выяўляе асаблівасці цытавання ў мастацтве, дае характарыстыку відам і прынцыпам цытавання, тыпалогіі цытат, вызначае значнасць цытат у творах мастакоў XX стагоддзя; разглядае некаторыя асаблівасці цытавання ў беларускім жывапісе.

У мастацтве постмадэрнізму цытаты закліканы не столькі нагадваць пра мінулае, колькі прыводзіць да ўзнаўлення ў памяці жаданых формаў, выяў, каштоўнасцей,сэнсаў. Цытата прысутнічае як знак, як ключ да разумення выявы. У сваёй творчасці мастак выкарыстоўвае стылістыку цытуемага твора як прастору, у якой ён можна ствараць уласны мастацкі тэкст. Такім чынам, уласцівае XX стагоддзю ў цэлым і асабліва апошняй яго трэці, “цытатнае мысленне” найбольш ярка выявілася ў калажным злучэнні аўтарскага і цытаванага матэрыялу, выразна адлюстроўваючы практыку інтэртэкстуальнасці.

**Ключавыя словы:** XX стагоддзе, цытата, цытаванне, постмадэрнізм, выяўленчае мастацтва, жывапіс.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 11–15)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: [mtsbulsky@rambler.ru](mailto:mtsbulsky@rambler.ru) – М. Л. Цыбульскі

# Quotation Principle in the Late XXth Century Painting

Tsybulski M. L.

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

*In the XXth century, quotation is no longer a technique or a principle of one painter; quotation can be observed in works by lots of authors, it becomes a significant phenomenon for the general development of art. Hence quotation in the late XXth century art is practically applied in all types of Post-modern art and becomes one of the most important creativity components.*

*The article centers round the analysis of quotation as a technique in fine arts, in painting. Considering the notion of the quotation the author points out features of quotation in painting, characterizes the types and principles of quotation, the typology of quotations, identifies significance of quotations in works by XXth century artists, considers some features of quotation in Belarusian painting.*

*In the art of Post-modern, quotations are not only to recall the past but also revive in memory desired forms, images, values, senses. The quotation is present as a sign, as a clue to understand the phenomenon. The artist uses in his work stylistics of the quoted piece of work as a space in which he can produce his own artistic text. Thus, "quotation thinking", which was typical of the whole XXth century and especially of its last thirty years, most vividly manifested itself in the collage combination of the author's and the quoted material and illustrated the practice of intertextuality.*

**Key words:** XXth century, quotation, quoting, Post-modern, fine arts, painting.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 11–15)

Без перабольшвання, літаральна ўся гісторыя мастацтва можа служыць выдатным сведчаннем папулярнасці цытавання ў розныя эпохі. Але XX стагоддзе ў гэтым сэнсе, безумоўна, асаблівае. Менавіта ў гэты час цытата перастае быць прыёмам, ці прынцыпам аднаго мастака – цытаванне сустракаецца ў творах шматлікіх аўтараў, яно становіцца з'явай, якая мае агульнае значэнне для развіцця мастацтва. У апошняй чвэрці мінулага стагоддзя цытаванне ўвогуле выкарыстоўваецца практычна ва ўсіх відах постмадэрнісцкага мастацтва і становіцца адным з найважных кампанентаў творчасці.

Вельмі распаўсюджанае ў навуцы паняцце "цытата" часцей за ўсё разглядаецца даследчыкамі ў кантэксце славеснасці, дзе з'ява цытавання даволі добра вывучана. У апошнія часы цікавыя даследаванні гэтай праблемы прадстаўлены і музыказнаўцамі [1]. Тым не менш цытаванне як прыём у жывапісе застаецца ў ліку малавывучаных. Спецыяльных даследаванняў, прысвечаных вывучэнню прынцыпу цытавання ў выяўленчым мастацтве, увогуле не існуе.

Цытаванне як адмысловы сродак мастацкай выразнасці ў сувязі з недастатковай вывучанасцю дадзенага пытання патрабуе сур'ёзнага мастацтвазнаўчага даследавання, якое прадугледжвае міждысцыплінарны падыход. Спробаў філасофскага асэнсавання феномену цытавання, якія сінтэзуюць культуралагічны і мастацтвазнаўчы метады, сучаснымі гуманітарнымі ведамі фактычна не прадпрымалася [2].

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць асаблівасці выкарыстання прынцыпу цытавання ў жывапісе апошняй чвэрці XX стагоддзя, у тым ліку ў беларускім жывапісе гэтага часу. Важна і неабходна разглядаць сутнасць паняцця "цытата", выявіць асаблівасці цытавання ў мастацтве, даць характарыстыку відам і прынцыпам цытавання, тыпалогіі цытат, вызначыць іх значнасць у творах мастакоў XX стагоддзя; разглядаць асаблівасці цытавання ў беларускім жывапісе.

**Цытата і цытаванне ў мастацтве.** У даведачнай літаратуры цытата (citatum) падаецца як

"даслоўная вытрымка з якога-небудзь тэксту" [3], ці "даслоўна прыведзеныя чые-небудзь словы" [4]. Сярод іншых, больш шырокіх вызначэнняў цытаты, пазначэнне яе, як "дакладнай перадачы сукупнасці выяў, знакаў..." [5]. І гэта зразумела – цытаваць можна не толькі пэўны тэкст, але фрагмент іншага твора, жанр, стыль і г. д. У дадзенай працы ў дачыненні да выяўленчага мастацтва пад "цытатай" мы будзем разумець выкарыстанне ў жывапісным тэксце фрагмента іншага тэксту, які дыферэнцыраваны ад аўтарскага кантэксту і з'яўляецца ўвасабленнем сферы іншага сэнсу.

Сярод галоўных патрабаванняў да любой цытаты – яе дакладнасць і дарэчнасць. Цытата павінна мець маркіраваны характар, захоўваць сваё "незалежнае становішча" ў тэксце, валодаць сэнсавай самастойнасцю, успрымацца як фрагмент, узяты звонку. І да таго ж, быць аформленай менавіта як цытата. Калі ў тэксце цытата вылучаецца двукоссямі, ці шрыфтам і забяспечваецца спасылкай на крыніцу, то напэўна павінны існаваць прыёмы і метады вызначэння цытаты ў мастацтве выяўленчым.

Звычайна цытата ўжываецца ці для падмацавання той або іншай думкі аўтарытэтным выказваннем, ці як найбольш дакладная па сэнсе яе фармулёўка, ці для крытыкі цытаванай думкі. Цытата заўсёды з'яўляецца вынікам усвядомленых дзеянняў аўтара, у адрозненне ад нярэдка неасэнсаваных, мімавольных запазычанняў.

Як і ў тэксце, дзе магчыма пры цытаванні мадэрнізаваць арфаграфію, пунктуацыю, у выяўленчым мастацтве існуюць аналагічныя прыёмы. Галоўным застаецца захаванне сэнсавай дакладнасці цытаты. Скарачаць цытату, адкідаючы лішнія, на думку аўтара, элементы, дапушчальна, толькі калі гэта не можа змяніць яе сэнс. Цытата іменна ў тым выпадку будзе карыснай для вобразнасці, калі глядач зможа пазнаць у цытаваным фрагменце так званыя зыходныя рысы цытаванага матэрыялу.

Асабліва трэба сказаць пра семантыку цытат, якая, безумоўна, залежыць ад гісторыка-культурнага кантэксту. Семантыка цытаты мае

шматслойны характар і абумоўлена не толькі першакрыніцай, але і характарам узаемадзеяння цытаты і кантэксту. У цытаце першапачатковы семантычны план захоўваецца, у запазычанні – зліваецца з кантэкстам. Вынікам перакрываўвання, ці наладжвання семантычных палёў становіцца нараджэнне новага кантэксту, новага вымярэння мастацкай рэальнасці.

Прынята лічыць, што цытаванне злучана пераважна з тэкстамі, ці з творамі, якія маюць лінейную арганізацыю, і як бы паступова разгортваюцца ў часе. Паколькі жывапіс асабліва XX стагоддзя, да такіх не належыць, нярэдка робіцца выснова, што выкарыстанне цытат у гэтай галіне адбываецца ў значна меншай ступені. Больш таго, у выяўленчым мастацтве, ці, напрыклад, у музыцы адназначная атрыбуцыя цытаты часам аказваецца даволі цяжкай справай. Вызначэнне цытаты патрабуе ад даследчыка, ці гледача пэўных ведаў і вопыту, і акрамя таго знаёмства з вялікай колькасцю першакрыніц. Аналізуючы карціну, мы не столькі імкнемся ідэнтыфікаваць цытаты, колькі звяртаем увагу на вобраз і мастацкія метафары, якія сфарміраваныя з дапамогай выкарыстаных цытат.

Цытаванне як прынцып у гісторыі мастацтва і мастацтве XX стагоддзя. Цытаванне як прынцып у гісторыі мастацтва, як спосаб пабудовы мастацкага тэксту мае даўнія традыцыі. Цытаты ў творах мастацтва ў розныя часы “маглі насіць праграмны характар, ці маглі падсвядома выяўляцца ў творах, быць адлюстраваннем заканамернасцяў педагогічнай сістэмы, залежаць ад адзінства сюжэту і іканаграфіі” [6]. Без перабольшвання можна сцвярджаць, што цытаты, прамыя ці ўскосныя запазычаны, у гісторыі мастацтва існавалі на працягу яго развіцця. Так, у старажытнасці і ў сярэднія вякі цытаванне ў творах мастацтва было злучана з паняццем канону, у Новы час – з традыцыямі школы. У XX стагоддзі з ростам значэння індывідуалізму як у грамадстве, так і ў мастацтве, канон і традыцыя паступова саступаюць месца новай мастацкай стратэгіі, накіраванай на выпрацоўванне ўнікальнай стылістыкі, мастацкай мовы, формы рэпрэзентацыі [2]. Калі ў папярэдніх стагоддзях цытата падпарадкоўвалася стылявым нормам кантэксту і для незнаёмага з першакрыніцай гледача была, магчыма, незаўважнай, то ў XX стагоддзі цытата часам знамочыста падкрэслена і нават з’яўляецца дамінантай складанай вобразна-пластычнай канструкцыі твора. У апошні трэці XX стагоддзя цытаванне ўсё часцей пачынае насіць характар апеляцыі да “чужога слова”, “іншай думкі”, да той ці іншай традыцыі.

Стагоддзі развіцця мастацтва паказалі на колькі разнастайнымі могуць быць запазычаны і ўключэнні “чужога” ў “сваё”: ад дакладных цытат да іх інтэрпрэтацый, алюзіі і рэмінісцэнцый.

Тыпалогія цытат. Шматлікімі даследчыкамі неаднойчы паказвалася неабходнасць увядзення ў навуковы зварот вызначанай тыпалогіі цытавання. Сярод тых, хто прычыніўся да гэтага, былі У. Эка, І. Дабрыцына, В. Гор, М. Шуб, А. Зора і іншыя. Але большасць прапанаваных вышэйназванымі аўтарамі варыянтаў тым не менш у поўнай меры не вычэрпвае ўсе магчымыя віды цытавання.

Звычайна пры тыпалагізацыі цытат улічваюцца: аб’ект цытавання, ступень паўнаты, колькасць цытат у творы, ступень прачытваемасці і кантэкстуалізацыі цытаты і інш.

Як ужо адзначалася, аб’ектам цытавання далёка не заўсёды з’яўляецца той ці іншы тэкст. Гэта можа быць стыль ці, напрыклад, творчая манера. Па ступені паўнаты цытаванне можа быць поўным і няпоўным. Гэта залежыць ад таго, якое месца (дамінантнае, ці другараднае) займае цытата ў творах, ад ступені выкарыстання і перанясення ў новы твор асноўных заканамернасцяў кампазіцыі, стылістыкі, сюжэту, сэнсавага зместу папярэдніка. Поўнае цытаванне, напрыклад ў жывапісе, практычна не распаўсюджана, паколькі вельмі абмяжоўвае творчую свабоду мастака. У сваю чаргу, пры няпоўным цытаванні цытата з’яўляецца ўсяго толькі другараднай часткай твора паслядоўніка.

Па колькасці цытат у творы адрозніваюць монацытаванне і поліцытаванне (так званыя палімпсэст). Адзначым, што поліцытаванне прадугледжвае “пранікненне ў твор мноства галасоў, інтэртэкстаў, дасылак, якія, пераплятаючыся, фармуюць павуцінне сэнсаў і выяў, і ўзаемадзеініруючы, спараджаюць новыя” [2]. Поліцытаванне звычайна вядзе да фарміравання калажнай структуры твора з выкарыстаннем часам стылістычна разнастайных цытат.

Па ступені прачытваемасці вылучаюць відавочныя і ўтоеныя цытаты (так званыя намёкі). Відавочныя цытаты без цяжкасцяў прачытваюцца, і звычайна ўсвядомлена падкрэслены аўтарам. У сваю чаргу цытата – намёк не заўсёды паддаецца ідэнтыфікацыі і скіравана да асацыяцый і канатацый.

Вызначаючы прынцыпы тыпалагізацыі цытат, А. Зора выдзяляе і так званыя наратыўны прынцып, з’арыентаваны на мастацкі вобраз і змястоўны бок твора. “Так, магчыма пабудова тыпалогіі цытавання на падставе характару цытавання, які падзяляецца на іранічнае, настальгічнае, пратэстнае, гульнявое цытаванне і цытату як «функцыю памяці»” [2].

У цэлым цытаты варта адрозніваць ад запазычання, пры якім уключаны ў тэкст матэрыял не разглядаецца аўтарам як чужы. Цытата, як і запазычванне, у той ці іншай ступені можа трансфармавацца, творча перапрацоўвацца, і выступаць як рэмінісцэнцыі, алюзіі, парфразы, імітацыі, аранжыроўкі, транскрыпцыі, стылізацыі, парадыраванні і г. д. Безумоўна, усё вышэйпералічанае не з’яўляецца ў поўнай меры цытаваннем і адлюстроўвае ў першую чаргу сам прынцып выкарыстання чужога кантэнту.

Цытаты ў жывапісных творах. Наўрад ці магчыма знайсці нейкае асаблівае вызначэнне цытаты ў жывапісе, маючы на ўвазе акрэсліванне гэтым тэрмінам канкрэтнага набору прымет менавіта ў дадзенай галіне мастацтва. Калі ў тэксце цытата звычайна ўзята ў дзюкосс і на яе дадзена спасылка, то ў знакавай цытаце такое немагчыма. У жывапісным “тэксце” цытата не мае дакладнай абмежаванасці. Аўтар можа падкрэсліць межы цытаты толькі за кошт стылявога кантрасту,

вобразна-пластычных, рытмічных, фактурных сродкаў, але можа гэтага і не рабіць. Даволі часта мастак выкарыстоўвае стылістыку цытуемага твора як прастору, у якой ён можна ствараць уласны мастацкі тэкст (вобраз).

У жывапісе можа быць і нешта падобнае на тое, калі аўтар пераказвае “сваімі словамі” першакрыніцу, ці яе фрагмент. Важным пры гэтым з’яўляецца вызначэнне суадносін цытаты з аўтарскім кантэкстам. Так, цытата можа быць ўключана, ці не ўключана ў аўтарскі стыль. Звычайна глыбінныя сэнсы цытаты ўступаюць у дыялог з прасторай аўтарскага слова. Цытаваны матэрыял рэдка, але бывае кантрасны кантэксту, знаходзячыся да яго ў апазіцыі.

Бывае і так, што мастакі нібыта цытуюць саміх сябе – ствараюць рэплікі ўласных твораў. Такая аўтацытата адсылае гледача да іншага тэкста таго ж аўтара.

Цытаванне як праява прынцыпу камплементарнасці таксама з’ява ў выяўленчым мастацтве відавочная. Больш таго, камплементарнасць становіцца адной з найбольш значных кантэкстуальных уласцівасцяў цытаты.

Функцыі цытаты ў жывапісным творы самыя розныя. Цытата можа выконваць ролю эпіграфа, ці нешта акцэнтаваць, можа задаваць кантэксны сэнсавы фон, ці адсылаць да нейкага стылю, эпохі, творчасці таго ці іншага мастака. Дзякуючы цытаце аўтар мае магчымасць уключаць у сваю сістэму каштоўнасцяў іншую сэнсавую пазіцыю, якая пацвярджае, ці дапаўняе яго ўласную. Адначасова, звяртаючыся да чужога слова, ён дапушчае існаванне іншага погляду.

Важнае месца ў жывапісе апошняй чвэрці XX стагоддзя займае цытаванне твораў народнага мастацтва, фальклору. Праз цытаванне матэрыялу народнай творчасці праяўляюцца рысы нацыянальнага, вылучаецца прыярытэтная для мастака прастора вобразнасці.

Цытаванне ў кантэксце постмадэрнізму. У эпоху постмадэрнізму ў мастацтве цытата выкарыстоўваецца як знак, як ключ да разумення выявы, вобраза [7]. На мяжы стагоддзяў цытаванне вызначае і новае стаўленне да аўтарства.

Наўрад ці папулярнасць цытаты і цытавання ў мастацтве постмадэрнізму было абумоўлена толькі крызісам мастацтва і культуры, ці, напрыклад, тым, што чалавецтва вычарпала свае творчыя патэнцыі да стварэння чагосьці арыгінальнага. Нягледзячы на думку многіх, што цытаванне, вар’іраванне фрагментаў сусветнай культурнай спадчыны, гэта ўсё, на што зараз мастацтва здольнае, – далёка было не так. Мастацтва, мастакі проста гулялі з матэрыялам, прыдумлялі незвычайныя, нават эпатажныя камбінацыі, цытавалі класіку. І працягвалі “выдаваць за новае старанна прычэсанае і заграмаванае старое” [8].

У апошняй чвэрці XX стагоддзя пашырылася практыка “міжвідавога цытавання”, калі мастакі пачалі выкарыстоўваць цытаты з твораў літаратуры ці, напрыклад, кінематографа. У сваю чаргу цытаты з твораў жывапісу часам становіліся цытатамі ў творах кінематографістаў. Побач з цытаваннем адной

з універсальных стратэгий мастацтва гэтага часу становіцца інтэрпрэтацыя. “Відаў і разнавіднасцяў інтэрпрэтацыі настолькі шмат, што традыцыйныя тэрміналагічныя «запаснікі» яе нагадваюць лабірынт, у які лёгка трапіць, ды з якога нялёгка выбрацца” [9].

Тэорыя інтэрпрэтацыі ў апошняй трэці XX стагоддзя атрымала развіццё і папулярнасць у выглядзе самых разнастайных форм, такіх як пераклад (дэшыфроўка тэкставага кода), “дэканструкцыя”, “рэмэйк”, “рэмікс”, “парафраза” (пераказванне) і іншыя. Пералічаныя вышэй формы, сутнасна пераклікаючыся з цытаваннем, былі распаўсюджаны ў розных галінах мастацтва. Так, напрыканцы мінулага стагоддзя пачынаецца выбух рэмейк-вытворчасці. Рэмейк дазваляў вылучыць такія фабульныя, сюжэтныя, стылявыя і кампазіцыйныя фрагменты у раней адзнятых кіна- і тэлетворах, якія па шэрагу іх уласцівасцяў і характарыстак былі прыдатнымі для стварэння новых мастацкіх твораў. Рэмейк далёка не заўсёды тэкстуальна паўтараў фільм, па матывах якога ён ствараўся. Маглі быць зменены жанр, тэма і асноўная ідэя, дададзены, ці прыбраны некаторыя сюжэтныя элементы, часткова зменены склад падзей. Сюжэт мог быць мадэрнізаваны, адаптаваны, перанесены ў іншае культурнае асяроддзе [10]. Па сутнасці, “праз мастацтва як інтэрпрэтацыю і інтэрпрэтацыю як мастацтва мы ... дабудоўваем, пераўтвараем свет, ... (..) У прынцыпе ўсё, што дзелася да нас і без нас, мы можам уяўна ўзнавіць, як і «адмяніць», прайграць у мастацкай прасторы – часе, і, значыць, «асабіста» ўмяшцаць ў былое” [9].

Цытаванне як іранічнае пераасэнсаванне мінулага ў мастацтве постмадэрнізму становіцца ўжо цалкам самастойным сродкам мастацкай выразнасці. Іронія ў мастацтве тоесна злучана з “гульнёй” з цытатамі. Настальгічныя цытаты закліканы не столькі нагадаць пра мінулае, колькі прыводзіць да ўзнаўлення ў памяці жаданых формаў, выяў, каштоўнасцяў, сэнсаў. Цытата як функцыя памяці найбольш блізкая да настальгічнага цытавання, пры гэтым яна не надзелена адчуваннем немагчымасці вярнуць мінулае. Але існуе і пратэстны від цытавання, заснаваны на адмаўленні ад традыцыі.

Нехта лічыць, што цытаванне як характэрная рыса мастацтва апошняй трэці XX ст. “накіравана, галоўным чынам, на разбурэнне гамагенных сутнасцяў творчай асобы, мастацкага працэсу і твора мастацтва (адгэтуль вядзе пачатак ідэя «смерці аўтара», дамінаванне ролі інтэрпрэтатара, папулярнасць цытавання як спосабу ператварэння твора ў своеасаблівы калаж сэнсаў) [2]. І разам з тым, як бы там не было, цытатнасць у мастацтве гэта наша рэальнасць, якую немагчыма адмяніць. Уласцівае XX стагоддзю ў цэлым і асабліва апошняй яго чвэрці, “цытатнае мысленне” найбольш ярка выявілася ў калажным злучэнні аўтарскага і цытаванага матэрыялу, выразна адлюстроўваючы практыку інтэртэкстуальнасці.

Цытатнасць у беларускім жывапісе. Пачынаючы з канца 1970 – пачатку 1980-х гадоў у беларускім мастацтве сталі з’яўляцца творы, у

якіх вобразы былі злучаны як з вядомымі творами сусветна вядомых мастакоў, так і з вобразамі нацыянальнага фальклора і этнаграфіі. У творах прадстаўнікоў самых розных творчых аб'яднанняў такіх, як ("Квадрат", "Форма", "Галіна", "Няміга-17", "Пагоня", "Верасень" і інш.) выразна прагучала жаданне пераасэнсаваць сусветную спадчыну авангарда і славетныя традыцыі беларускай культуры. Гэта быў час станаўлення постмадэрнізму ў мастацтве і цытатнасць, як адна з яркіх прымет мастацтва гэтага перыяду актыўна набірала папулярнасць у творах беларускіх жывапісцаў. Ніхто не збіраўся адмаўляцца ад прэтэнзіі на ўнікальнасць індывідуальнай творчай манеры, ад эксперымента, ці пошуку наватарскіх форм. Але ж прыцягальнасць цытатнага дыскурсу была відавочнай. Прастора сусветнага мастацтва, спадчына беларускага мастацтва служылі той глебай, якая стала цікавай асабліва для маладых мастакоў.

Квінтэсэнцыяй выкарыстання цытат і цытавання ў беларускім мастацтве стаў выставачны праект "Дыялог эпох. Інтэрпрэтацыі", які адбыўся ў Мастацкай галерэі Г. Вашчанкі ў верасні 2014 года. На ім беларускія мастакі і скульптары прапанавалі знаўцам і аматарам класічнага мастацтва паглядзець на вядомыя шэдэўры з незвычайнага ракурсу. Удзельнікі праекту – вядомыя сучасныя беларускія мастакі і скульптары, у сваіх творах звярнуліся да прынцыпу цытавання вобразаў класічнага і посткласічнага мастацтва. Больш таго, сама выстава была задумана як праект-даследаванне, галоўнай мэтай якога стала знаёмства моладзі з творами класічнага мастацтва праз карціны і скульптуры сучасных аўтараў. Мастакі злучаюць у сваёй творчасці традыцыйныя і наватарскія выяўленчыя сродкі, звяртаюцца да класічных прататыпаў сваіх твораў і змяшчаюць іх у зусім іншы, нечаканы і вельмі індывідуальны кантэкст. Ці не ў кожнай працы беларускіх жывапісцаў прадстаўлены выразны ўнутраны дыялог з гісторыяй, традыцыяй, часам. Насуперак звыкламу проціпастаўленню актуальнага мастацтва класіцы, праект заклікае паказаць безумоўную прыналежнасць сучаснага беларускага мастацтва бесперапыннай заходнеўрапейскай выяўленчай традыцыі. У шэрагу твораў выкарыстоўваецца прыём прамога цытавання вядомых класічных сюжэтаў.

**Заклучэнне.** Падводзячы вынікі, варта падкрэсліць, што цытатнасць нельга лічыць

толькі з'явай толькі XX стагоддзя, паколькі дыялог запазычванняў, заснаваны на міжкультурных камунікацыях – з'ява, уласцівая многім эпохам. Мастацтва XX стагоддзя ўсё больш асэнсоўваецца як тэрыторыя дыялога. Відавочна, што мастак звяртаецца да цытавання зусім не таму, што ў яго няма ўласных думак і ідэй.

У апошнія трыці мінулага стагоддзя цытата ператвараецца ў спецыфічны мастацкі феномен, які ўскладняе кантэкст твора. Мастакі выкарыстоўваюць і асэнсаваныя цытаты, і цытаты аспародкаваныя. Як і мастацтва мінулага стагоддзя, сучаснае мастацтва звяртаецца да выяў і вобразаў розных эпох і культур, знаходзячы натхненне ў шматслоўным змешванні цытат, прыёмаў, стыляў. Мастацтва абвясчае прынцып дэканструкцыі, вольна супастаўляе цытуемыя фрагменты, выбудоўвае сістэму спасылак і алузіі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Денисов, А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования / А. Денисов // *Musicus: Вестн. Санкт-Петербург. консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.* – СПб., 2009. – № 5(18); Лаврова, С. Цитирование в творчестве современных композиторов / С. Лаврова. – 2-е изд., доп. – СПб., 2007. – 128 с.
2. Зоря, А. А. Типология цитирования в искусстве второй половины XX века / А. А. Зоря // *Актуальные проблемы теории и истории искусства-2012: тез. докл. междунар. конф. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой.* – СПб., 2012. – С. 334–341.
3. Розенталь, Д. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д. Розенталь, М. Теленкова. – М., 1985. – С. 385.
4. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лехина, С. М. Локшиной, Ф. Н. Петрова (гл. ред.). – 14-е изд. испр. – М.: Русский язык, 1987. – 608 с.
5. Morawski, S. The Basic Functions of Quotation / S. Morawski // *Sign, Language, Culture / Paris: Mouton, 1970.* – P. 691.
6. Арутюнян, Ю. И. Цитаты и аналогии: некоторые аспекты изучения влияний в искусстве прошлого и современности / Ю. И. Арутюнян // *Вестн. Санкт-Петербург. гос. ун-та культуры и искусств.* – Вып. № 2. – С. 127–134.
7. Постмодернизм: взгляд из XXI века: коллективная монография / отв. ред. Н. О. Осипова. – М.; Киров: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та; Изд-во Вятск. гос. гуманитар. ун-та, 2009. – 285 с.; 21 см.
8. Фукуяма, Ф. Конец истории и последний человек / Ф. Фукуяма. – М., 2004. – С. 67.
9. Вайткевич, В. Перастварэнні бясконцыя / В. Вайткевич // *Мастацтва.* – № 4. – 2005. – С. 2.
10. Огнев, К. К. Ремейк как явление экранной культуры / К. К. Огнев // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч.* – Тамбов: Грамота, 2015. – Ч. I. – № 1(51). – С. 129–132.

*Паступіў у рэдакцыю 29.07.2017 г.*

# Эволюция формата декоративной композиции в белорусском стеклоделии 1960–2010-х гг.

Златкович Е. М.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье исследуется вопрос эволюции формата декоративной композиции как формы репрезентации художественной идеи в стекольной среде. Исследование фокусируется на этапах трансформации декоративной композиции. В период 1960–1980-х гг. – в форму интерьерного стекла, декоративного посудного ансамбля, декоративной скульптуры, на рубеже 1970–1980-х гг. – в стеклообъект, с конца 1980-х гг. – объемно-пространственную композицию, камерную и пространственную инсталляцию. Изменения формата репрезентации художественной идеи сопровождалась изменениями в отборе выразительных средств материала. В конце XX – начале XXI века тенденция нивелирования декоративизма и изобразительности в стекле трансформировалась в применение междисциплинарных принципов художественного творчества, концептуализацию мышления и контекстуализацию материала.

**Ключевые слова:** белорусское художественное стекло, современное белорусское стекло, авторское стеклоделие, декоративная композиция, концептуальный стеклообъект, инсталляция.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 16–21)

## Evolution of Decorative Composition in Belarusian Glass Art in the 1960s–2010s

Zlatkovich E. M.

Belarusian State Academy of Arts, Minsk

Evolution of decorative composition as a form of representation of an artistic idea in glass is considered in the article. The research focuses on the stages of transformation of decorative composition. The author successively analyzes its main trends: interior glass, decorative tableware ensemble, decorative sculpture (1960s–1980s); the glass object (1970s–1980s); the volume-spatial composition, small-scale and spatial installation (since the late 1980s). Changes in the format of representation of artistic ideas were accompanied by changes in the selection of expressive means of the material. In the late 20th and early 21st centuries, the trend of leveling the decorativeness and figurativeness in glass was transformed into the application of interdisciplinary principles of artistic creativity, conceptualization of ideas and contextualization of materials.

**Key words:** Belarusian art glass, modern Belarusian glass, glassmaking, decorative composition, conceptual glass object, installation.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 16–21)

Учитывая общность стеклоделия с ремесленной практической деятельностью, оно традиционно рассматривалось компонентом декоративно-прикладного искусства. Преодолев путь от сакрально-культового предмета до этапа интенсивной индустриализации, стеклоделие стало важной отраслью промышленности. На современном этапе в медиуме стеклоделия реализуется не только концепция крафт-искусства и дизайн-продукта, но также и проблематика актуального искусства.

Форма презентации авторской идеи в стекле на различных исторических этапах оставалась очень подвижна. Во многом она зависела от социально-культурных, антропологических факторов. Формированию теории декоративного искусства периода 1950–1960-х гг. способствовали исследования и активная полемика российских искусствоведов: А. Б. Салтыкова, Н. В. Воронова, В. Ф. Рожанковский, Л. В. Казаковой, К. М. Кантора, Н. Н. Качалова, Л. Г. Крамаренко, И. А. Крюковой, Б. А. Смирнова и др. Многие из названных

теоретиков сами являлись практикующими художниками стекла, прошедшими через школу производства. С этого периода на страницах созданного в 1957 г. по инициативе А. Б. Салтыкова журнала «Декоративное искусство СССР» ведутся отчаянные споры о природе, функции ДПИ, характере его взаимосвязей с другими видами изобразительного искусства, с дизайном. В полемических статьях обсуждается проблематика визуализации идеи в декоративно-прикладном искусстве, в том числе спорные вопросы, касающиеся актуального формата художественного высказывания [1].

Подводя итоги дискуссий 1960-х гг., Л. В. Казакова обогащает их собственными фундаментальными исследованиями процессов развития мирового художественного стекла XX века. Прослеживая путь стеклоделия от утилитарной формы к самоценному эстетическому объекту, в своей монографии автор выделяет формат «стеклопластики», «декоративного посудного ансамбля», «декоративной и станковой скульптуры», «стекольного объекта» [2, с. 119].

Адрес для корреспонденции: e-mail: atrlena@gmail.com – Е. М. Златкович

В отечественном искусствоведении истории декоративно-прикладного искусства посвящены исследования В. И. Жука, И. М. Елатомцевой, М. М. Яницкой. В. И. Жук классифицирует стекольные произведения белорусских авторов, как «декоративную скульптуру», «декоративный комплект», «декоративную композицию». М. М. Яницкая в своей монографии применяет к произведениям художников термины «станковая пространственная пластика», «декоративная пластика», «стеклопластика» [3, с. 52, 58, 79].

Важнейшую роль для эволюции стекольного объекта и осознания его интеллектуального значения имело распространение *International studio glass movement* в Европе и США. По прошествии более чем полувека от момента старта этого движения в 1960-х гг., многочисленные источники указывают на диверсификацию и процветание сферы нефункциональных, нефигуративных стекольных объектов: «как область, она становится все более междисциплинарной и доступной для художников, стремящихся включить стекло в свою практику скульптуры, инсталляции, видео или искусства перформанса» [4].

Традиции национальной школы стеклоделия демонстрируют нам широкий спектр авторских произведений. В формате методов их визуализации прослеживаются закономерности смены исторических стилей и концептуальных платформ творчества.

Целью статьи является выявление форм визуализации авторского высказывания в стекле в белорусском искусстве конца XX – начала XXI века.

**Формат декоративной композиции 1960–1990-х гг.** Поиск авторами формата художественного высказывания стал ключевым моментом для реализации мировоззренческих, художественно-эстетических концепций. Маятник стилеобразующего вида искусств, каким стало восприниматься стеклоделие во второй половине XX века, качнулся в сторону утверждения «самостоятельной идейно-художественной значимости» [3, с. 34] произведения. Его реализация разворачивалась чаще всего в формате *декоративной композиции*, эволюция которой стала одним из актуальных вопросов советского стеклоделия 1960-х – начала 1990-х гг.

Структура декоративной композиции подчинялась общим законам пространственного соотношения объемов, их пропорционирования и расположения в пространстве. По наблюдениям теоретиков декоративно-прикладного искусства такая специфика понимания пространства сближает декоративно-прикладное искусство отнюдь не с изобразительным искусством, а с архитектурой. Хотя впоследствии, именно преломление в стеклоделии методов работы, принятых в других областях искусства приблизило формотворчество в стекле к новым рубежам.

Декоративная композиция позволила художнику стать относительно независимым от производства, от технологического цикла индустриального дизайна стекла. Н. В. Воронов существеннейшей чертой декоративно-прикладного искусства рассматриваемого периода называет отделение индивидуального прикладного искусства от массового

[5]. Декоративная композиция стала форматом интеллектуального диалога между участниками художественного процесса. В ней сосредотачивались поиски соотношения формы и содержания, экспериментально-практическая деятельность в области методов работы с материалом.

Производной формой от декоративной композиции Л. В. Казакова называет *интерьерное стекло и декоративные посудные ансамбли*, получившие массовое распространение в период 1970–1980-х гг. [2, с. 180] Истоки становления принципов посудной ансамблевости в творчестве художников отечественных стеклозаводов базируются на камерном формате скромных наборов и комплектов посуды предыдущего десятилетия. Как правило, они были лаконичны, состояли из двух-четырех предметов. Чистота конструкции посудных сетов и неприятная функциональность иногда оживлялась приемами яркой образности: «очеловечиванием» посудных объемов, применением цвета и структурных декоров. Так Л. Мягкова в свои не терявшие в утилитарности минималистичные комплекты посуды вводила мотивы поэтики природы, разрабатывая колористические и декоративные нюансы.

Внедрение методов художественного конструирования в стекольной индустрии в 1960-е годы повлекло за собой стремительные изменения в принципах проектной деятельности производственных художников. В данный период кардинально изменились принципы формообразования стеклоизделий, представления об эстетической и функциональной значимости бытовой вещи – «новые по отношению к 1940–1950 гг. и старые по отношению к 1920–1930 гг.» [3, с. 28].

Интерьерное стекло рубежа 1960–1970-х гг. представлено в основном функциональными декоративными предметами: как правило – единичными посудными формами. Чаще всего декоративными предметами интерьера становились вазы, сосуды, чаши, декоративная скульптура. Минимализм лаконичного декора и изобразительность глубокой алмазной грани мы можем проследить в массивном цветном хрустале А. Абрамовой. Характерные, образные декоративные вазы и сосуды созданы В. Мурахвером, С. Раудвез. Также значительную часть интерьерного стекла рассматриваемого периода составляет тяготеющая к традициям станковой скульптуры мелкая анималистическая пластика.

Реакцией на минимализм 1960-х гг. стало проявление в последующие десятилетия тенденций станковизации декоративно-прикладного искусства в целом и стекла в частности. В посудных ансамблях эта тенденция проявилась в увеличении количественного состава форм, насыщенностью и декоративизмом деталей. В 1970–1980-е гг. масштаб посудных ансамблей укрупнился, появилась явная повествовательность мотивов, изобразительность лепных деталей. В этом направлении создан целый пласт произведений Л. Мягковой и В. Мурахвера.

Характеризуя специфику развития белорусского стеклоделия данного периода, М. М. Яницкая подчеркивает его образный декоративизм,

подчинение утилитарной функции предмета эмоциональности раскрытия образа [3, с. 39] Изобразительное начало пластического и образного решения декоративных композиций из стекла 1970–1980-х гг. отмечает Л. Г. Краморенко [6, с. 18]. Л. В. Казакова подчеркивает пресыщенность посудных ансамблей декоративными эффектами [2, с. 184]. Наряду с преобладанием декоративного начала стекольных произведений данного периода раскрытие авторской идеи происходило с учетом органической взаимосвязи посудных форм и их элементов, цветового решения и структуры материала, методов обработки и отбора палитры декоративных эффектов. Собственные, зачастую уникальные, методы работы с материалом, художник генерировал исходя из опыта и практики стеклоделия, наследуемого виртуозами мастерами-стеклоделами – гутниками, гранильщиками, шлифовщиками, технологами, стекловарами. Среди основных характеристик произведений данного периода – изобразительность декоративных элементов, оказавшая фундаментальное влияние не только на приемы декорирования, но на специфику формообразования стекла в целом.

Применение посудных форм в декоративной композиции к середине 1990-х гг. претерпело значительные изменения. В практике отечественного стеклоделия наметилась стойкая тенденция прева-лирования методов дизайн-проектирования над сферой уникального авторского самовыражения. Формообразование стеклоизделий окончательно подчинилось принципам целесообразности, функциональности, технологичности массового производства. Практически полностью упразднилась тенденция декоративизма и изобразительности деталей. Вместе с тем зависимым от новых экономических условий оказалось авторское стеклоделие. Сохранение формы декоративного посудного ансамбля объясняется в большей степени адаптацией к новым потребностям стекольных производств, чем индивидуальными интенциями авторов. С середины 1990-х гг. авторское стеклоделие сосредоточилось на иных альтернативных форматах визуализации идеи. Тем не менее следует отметить высокую культуру формы и согласованность декора в немногочисленных в рассматриваемый период посудных сетов Е. Ткачевой, С. Шетки, Г. Сидаревич. Идеально рассчитанные на производство малыми сериями, посудные ансамбли нередко представляют собой аллюзию на тему исторического мануфактурного стекла и прессованного неманского стекла первой трети XX века.

Изучение имеющегося фактического и теоретического материалов позволяет обозначить ряд вышеназванных факторов, способствовавших эволюции форм декоративной композиции. При этом необходимо обратить внимание на сохранение традиций исконного национального стеклоделия в процессе развития формата декоративной композиции, интерьерного стекла и посудных ансамблей.

**Стеклообъект: нивелирование декоративной и утилитарной функции.** Существование класса объектов «интерьерное стекло», которое

упоминает в своей монографии Л. В. Казакова, представляет собой очень интересный сплав стекольных произведений. Наряду с присутствием абсолютно функциональных, демонстрирующих всю широту декоративных возможностей, предметов, призванных эмоционально насытить предметную среду, с конца 1970 – начала 1980-х гг. наблюдается блок произведений, тектонически связанных более со скульптурными традициями, чем с промышленным дизайном. Многие исследователи определяют этот вид произведений как *стекло-объект*. Декоративная и утилитарная функция в них все чаще нивелировались, трансформируясь в «мыслеформы» с четким соподчинением визуального и интеллектуального эффекта произведения. Применение художником приемов образного и аналитического мышления предвосхитило концептуальное осмысление стекольного объекта.

Рубеж 1970–1980-х гг. ознаменовался отказом нового поколения художников от тенденций изобразительности в стекле. Составляющие творческих методов А. Анищика, О. Сазыкиной, Т. Малышевой, М. Пюкке – исследование семантики стекольной композиции, архитектурники стекольных форм и приемы их соподчинения/взаимодействия со структурным декором.

Появление стекольного объекта как самостоятельной пластической единицы стало важным этапом эволюции формата декоративной композиции. Истоки его появления нельзя рассматривать вне взаимосвязи с традициями скульптуры, «новой реальности» авангардных и модернистских течений искусства. В белорусском искусстве влияние скульптуры на становление стекольного объекта долгий период проявлялось в рамках исключительно станковой ее трактовки. Частично, причиной являлись бивалентность и относительный консерватизм устойчивых традиций народной стекольной пластики. Их носителями стали целые династии мастеров-гутников стеклостроительных «Неман» и «Борисовский хрустальный завод». Развитием прогрессивных традиций декоративной стекольной скульптуры плодотворно занимался В. Мурахвер.

Изменения произошли только в конце 1970-х гг., когда в белорусском стеклоделии наметился принципиально новый этап развития. На рубеже 1980-х гг. третье поколение художников белорусской стекольной промышленности генерировало стилистические изменения, касающиеся методов художественного высказывания. М. М. Яницкая отмечает отход от изобразительности, метафоричность, ассоциативность и символику образного начала нового пласта произведений белорусских авторов [3, с. 56].

Новое белорусское стекло формировалось на основе совершенно иной эстетической парадигмы. Предпосылки понимания эстетической ценности стекольного объекта лежат в плоскости осмысления прозрачности стекла, как отличительного от других материалов свойства. В данном контексте примечателен метод работы со стеклом В. Жохова. Его деятельность была направлена на создание скульптурной стеклопластики, рассчитанной на потенциал

организации пространства. Прекрасно чувствуя уникальность свойств транспарентной стекольной среды, художник в емких, минималистичных по форме стекольных объемах из бесцветного стекла исследовал закономерности его архитектоники, сводя к минимуму декоративность материала.

Специфика обновленного художественного языка характеризует творческое кредо А. Анищика, представителя пражской школы стеклоделия, ученика Ст. Либенского. Все изучаемые в чехословацких профессионально-технических заведениях дисциплины – от живописи, рисунка, графики, тонкорельефного валяния до цветоведения – были ориентированы на формирование и развитие в художнике чувства пластики объема из стекла и его визуальных и метафизических характеристик. В основу творческого метода А. Анищика легли характерные для чешского стекла принципы: философизация формы, сакральность ее оптико-световых свойств. Серии «Касание» (1978), «Два-Три» (1978) и ряд других объектов художника посвящены исследованиям формального начала закономерностей гармонии. Будучи последователем эстетики интеллектуализации предметных форм, А. Анищик в белорусской школе стеклоделия заложил основу традиции эксперимента с чистой геометрической формой, оказав большое влияние на современников. Новые принципы посудного формообразования и привнесенные художником смелые, независимые способы работы со стеклом были с энтузиазмом восприняты в 1980-е годы Т. Малышевой, О. Сазыкиной, Г. Сидаревич, Р. Климович. Начинания А. Анищика также получили развитие в 2000-е гг., в творческой позиции Е. Атрашкевич и образовательном цикле кафедры ДПИ БГАИ.

Нельзя сказать, что изобразительность была вычеркнута из способов визуализации идеи в стекле. Речь идет, скорее, о привлечении контекста к видимой части концептуального объекта. Анализируя, например, творческий метод О. Сазыкиной – появляется возможность убедиться в присутствии изображений реального предметного мира, в присутствии повествовательной канвы. Но, преломляясь в условности визуальнопластического языка материала, правдоподобность реальных узнаваемых форм, изображений, отстраненных слепков действительности приобретает свойство одного из инструментов трансляции авторской идеи. Работая преимущественно с абстракцией бесцветного стекла, художник исследует феномен этого явления как органичный универсальный медиум. Объекты-артефакты, объекты-ребусы становятся характерной формой художественного высказывания автора. Одним из необходимых условий существования стекольного объекта становится философизация его контекста.

Междисциплинарные связи стекла с другими видами искусства приобретают во второй половине XX века особо важное значение. Применение стекла в скульптурной практике имеет плодотворную историю. Эта тенденция привнесла новую специфику в трактовку пространства в стеклообъекте.

Стекольные объекты П. Войницкого развиваются от механичного переноса приемов

формовки традиционных скульптурных материалов до выработки собственных методов взаимодействия с транспарентной стекольной средой. Традиционные гутные приемы, обогащенные собственным опытом и пониманием пластических возможностей материала лежат в основе шутейных объектов «Кентаврессы» (2014). В цикле «Простые вещи» (2014) образное решение выстраивается на совмещении просматриваемого стекольного объема с элементами из характерного скульптурного материала – бронзы. Ряд объектов, выполненных художником, являются по сути дела скульптурами из стекла. Они подтверждают мышление скульптора пластическими объемами, наделенными дополнительным измерением – просматриваемостью внутреннего пространства. Обращаясь, как правило, к антропоморфным мотивам автор не только учитывает новую для него пластическую выразительность материала. Он привносит в стекло особенности собственной скульптурной трактовки формы. Варьируя потенциал тиходутого рельефа таких произведений, как «Октябрюта» (2009), «Маленький принц» (2011), «Детские забавы» (2010), «Чернобыль-Хиросима» (2015), скульптор преобразовал его в ряд стекольных объемов различного эмоционального звучания. Через визуальные особенности стекла автор нюансирует эмоционально-содержательные контексты своих работ. Так, близки по форме, несколько различны по содержанию объекта «Чернобыль-Хиросима» (2016) и «Дыхание» (2016).

П. Войницкий осваивает различные стекольные техники для реализации стекольной части своих проектов. Сочетая классическое гутное формование с методом литья стекла в форму, имеющем много общего с технологией литья бронзы в скульптурной практике, автор создал объект «Сны Стефана» (2014). Открыв для себя технику гибки листового стекла, П. Войницкий выполняет ряд работ, в основе которых лежит поверхностная трансформация стекла. В концептуальном объекте «Супрематическая оптика» (2013) художник применяет прием экспрессивной живописи эмалью по гнутому стеклу. Автор экспериментирует с сочетанием стекла с нетрадиционными материалами (объект «Пикассовое настроение» (2016)).

Принципы геометрического абстракционизма, заложенного в отечественном стеклоделии А. Анищиком, были продолжены в новом тысячелетии в творчестве Е. Атрашкевич, Д. Тихой, А. Зарубиной, А. Алексейчик. Художниками созданы нефигуративные композиции, апеллирующие к семантике природных явлений, исследующие методы формализации собственных ощущений. Футуристичные объемы плоскостно шлифованных монолитов хрусталя составляют пластическую основу ряда работ из стекла Е. Атрашкевич. Объекты «Безвременье» (2013), «Веретено тишины» (2012), «Исчезновение» (2012), «Затаив дыхание» (2015), «В два раза быстрее» (2015) концентрируют в себе авторскую рефлексию на тему памяти, движения времени. В объектах-аллюзиях Д. Тихой прослеживается исследование механизмов формализации природных явлений и субстанций. Наиболее

ярко данная программа реализуется в объектах «Южный океан» (2013) и «Дождь» (2014), «Тень» (2015). Синтезируя формальные и изобразительные начала, данная проблематика решается в произведениях А. Зарубиной и А. Алексейчик. Используя приемы геометрического абстракционизма, авторы наделяют свойством стекольной транспарентности нехарактерные материалы и среды, приближаясь к отстраненной экзистенциальной трактовке реалистичного изображения. Так, работа «Февральская трава» (2015) А. Зарубиной инспирирована отождествлением свойств визуальной прозрачности стекла, матовости последнего льда, промерзшей травы. А. Алексейчик в композиции «Рождение тишины» (2014) психоделическим свойством прозрачности наделяет камень.

Итак, изучение этапов становления стекольного объекта в белорусском искусстве позволяет прийти к выводам об интенсивности его развития. Как формат визуализации идеи, стеклообъект базируется на индивидуальных творческих концепциях белорусских художников, условности формы материала и рефлексии на тему традиционных технических приемов стеклоделия. Стеклообъект обладает в большей степени функциями взаимодействия с пространством и трансляции авторского мировосприятия. В менее выраженной степени в объекте из стекла все же присутствует функция декоративного компонента предметной среды.

**Формат художественного высказывания 1990–2010-х гг.** На рубеже 1980 – 1990-х гг. уникальным свидетельством генерирования художниками собственных форматов визуализации идеи является *объемно-пространственная композиция*. Таким образом классифицирован П. и Т. Артемовыми ряд собственных композиций. Анализируя структуру и методы визуализации авторской идеи, появляются основания для рассмотрения ряда произведений борисовских авторов как формата первых стекольных инсталляций. Важнейшим прогрессивным свойством данных произведений является потенциал их взаимодействия с пространством. Наиболее полно данная программа была реализована в *объемно-пространственных композициях* «Купалье» (1986), «Сохраним нашу Землю» (1986), «Бабье лето» (1989), «Рождение чистого звука» (1994). Авторы проецируют метафизическую транспарентность стекла на его способность материализовать невидимые для зрения сущности: саморефлексию на тему времени, надежд и иллюзий, вибрацию пространства.

Формат *стекольной инсталляции* можно рассматривать как результат эволюции формы декоративной и *объемно-пространственной композиции*. Фундаментальное влияние на стекольную инсталляцию оказали научные и художественные концепции начала XX века о природе света, формы и пространства, исследовании механизмов их восприятия. В последней трети XX века рассмотрение предмета ДПИ вне приоритета декоративной и утилитарной функции, формирование самостоятельной эстетической ценности стекольного объекта способствовали вовлечению стекла в современный художественный процесс.

Эволюцию формы стекольной инсталляции в белорусском искусстве мы имеем возможность проследить, анализируя творческие методы художников стекла легендарных отечественных производств «Стеклозавод “Неман”» и «Борисовский хрустальный завод», а также сообщества авторов, в арсенале средств которых, в силу объективных причин, отсутствует гутное стекло.

Изучение методов работы со стеклом белорусских художников конца 1990-х гг. позволяет выявить в их творчестве формат *стекольной камерной инсталляции*. В данном типе художественного высказывания присутствуют принципы построения декоративной и *объемно-пространственной композиции*. В камерной стекольной инсталляции находит выражение формат композиции, в которой механизм масштабного взаимодействия с пространством смещен в сторону некоего умозрительно представляемого измерения. При этом повествовательность сюжета, изобразительность объектов становятся важным компонентом общей структуры «моделируемого пространства». Примером камерной инсталляции могут послужить ряд произведений Г. Сидаревич, А. Ткачевой, С. Шетика, П. и Т. Артемовых, А. Алексейчик.

На рубеже нового тысячелетия стекло зачастую вовлекается в формат *инсталляции*: пространства «...присутствия, где различные изображения и объекты упорядочены и выставлены» [7]. В белорусском искусстве получили распространение световые инсталляции с применением стекла. В этом направлении работают Е. Атрашкевич, П. Войницкий. Инсталляция представляет собой важную часть творческой активности С. Белоогого. Автор вводит стекло в свои медиапроекты. Инсталляция как форма выражения и мышления становятся активной формой высказывания белорусских художников стекла. В практике стекольной инсталляции прослеживаются интерпретационные связи стекольного объекта с пространством и его наполнением.

Следует также отметить влияние *contemporary art* на творческие методы белорусских художников стекла. В этой связи интерес представляет активная деятельность ряда белорусских авторов не строго в рамках материала «стекло», но в актуальных художественных практиках. Анализ формата стекольной инсталляции в белорусском искусстве позволяет приблизиться к выводам о довольно разнообразном спектре методов стеклоделия, способствующих взаимодействию стекольного объекта со средой – не только масштабного, но и камерного характера.

**Заключение.** Обобщив обширный материал по теме исследования и исходя из анализа доступной информации, а также опираясь на собственный практический опыт – мы приходим к выводам о многовекторности развития формата декоративной композиции в белорусском искусстве. Последовательными формами ее проявления на разных этапах развития являются: декоративные посудные ансамбли, декоративная скульптура, концептуальный стекольный объект и стекольная инсталляция. Синтетичный характер

взаимодействия стекольного объекта со средой проявляется во всех этих формах, приобретая в каждом отдельном случае свою характерную специфику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Герчук, Ю. Буря в стакане без дна / Ю. Герчук // О красоте и пользе. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000058/st007.shtml>. – Дата доступа: 10.01.2017.
2. Казакова, Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера / Л. В. Казакова. – М.: Пинакотека, 2007. – 272 с.
3. Яницкая, М. М. Художественное стекло советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск: Наука и техника, 1989. – 206 с.
4. Rogulina, A. Contemporary Glass: An Art on Fire /

A. Rogulina // Glass Today: 21st-Century Innovations [Elektronic resource]. – Mode of access: <https://static1.squarespace.com/static/53fccb4fe4b0e4048ca36d/t/53fd0274e4b04ec10816e68d/1409090164993/glass-today-brochure.pdf>. – Date of access: 14.12.2016.

5. Воронов, Н. Уникальное творчество и промышленность / Н. Воронов // О красоте и пользе. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000058/st004.shtml>. – Дата доступа: 10.01.2017.

6. Крамаренко, Л. Человек и город в декоративном искусстве / Л. Крамаренко // ДИ СССР. – № 1. – 1976. – С. 16–23.

7. Гройс, Б. Топология современного искусства / Б. Гройс // Художественный Журнал [Электронный ресурс]. – № 61–62. – 2006. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/>. – Дата доступа: 23.10.2016.

Поступила в редакцию 13.04.2017 г.

УДК [745+780.6](476):7.01«18/19»

## Народное декоративно-прикладное искусство и музыкальные инструменты белорусского народа конца XIX – начала XX века: компаративный анализ

Коляго А. В.

Учреждение образования «Гродненский государственный университет  
им. Янки Купалы», Гродно

Статья посвящена взаимосвязи народного декоративно-прикладного искусства и музыкальных инструментов белорусского народа на их длительном пути развития. Эти виды искусств подчинены общим целям художественного творчества. Взгляд на одно искусство сквозь призму другого расширяет границы восприятия. Внутри каждого вида искусства (народного декоративно-прикладного и музыкальных инструментов белорусов) происходят процессы дифференциации и интеграции, каждый вид, оперируя своими выразительными средствами, стремится выявить свою собственную специфику и в то же время каждый вид искусства открыт для обогащения художественного потенциала посредством взаимодействия и взаимовлияния. На многочисленных примерах данных видов искусств проведено компаративное исследование артефактов, подтверждающих как внешнее, так и более глубинное взаимодействие в культурном бытовании белорусского народа в конце XIX – начале XX в.

**Ключевые слова:** компаративное исследование, белорусское народное декоративно-прикладное искусство, белорусские народные музыкальные инструменты.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 21–24)

## Folk Arts and Crafts and Musical Instruments of the Belarusians in the Late XIX– Early XX Centuries: Comparative Analysis

Kolyago A. V.

Educational Establishment «Grodno State Y. Kupala University», Grodno

The article focuses on the relationship of folk arts and crafts and musical instruments of the Belarusians in their long-term development path. These art forms are subject to the general objectives of artistic creativity. A look at art through the lens of another one extends the boundaries of perception. Within each type of arts (folk arts and crafts and musical instruments of Belarusians), there are processes of differentiation and integration, each kind of arts with its expressive means, seeks to identify its own specificity and at the same time every art is open to the enrichment of the artistic potential through interaction and mutual influence. A comparative research of artifacts was conducted with numerous examples of those arts, which prove both external and more in-depth cooperation in the cultural existence of the nation in the late XIX – early XX centuries.

**Key words:** comparative study, the Belarusian folk arts and crafts, Belarusian folk musical instruments.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 21–24)

Адрес для корреспонденции: e-mail: [alla-kaliaha@rambler.ru](mailto:alla-kaliaha@rambler.ru) – А. В. Каляго

взаимодействия стекольного объекта со средой проявляется во всех этих формах, приобретая в каждом отдельном случае свою характерную специфику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Герчук, Ю. Буря в стакане без дна / Ю. Герчук // О красоте и пользе. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000058/st007.shtml>. – Дата доступа: 10.01.2017.
2. Казакова, Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера / Л. В. Казакова. – М.: Пинакотека, 2007. – 272 с.
3. Яницкая, М. М. Художественное стекло советской Белоруссии / М. М. Яницкая. – Минск: Наука и техника, 1989. – 206 с.
4. Rogulina, A. Contemporary Glass: An Art on Fire /

A. Rogulina // Glass Today: 21st-Century Innovations [Elektronik resource]. – Mode of access: <https://static1.squarespace.com/static/53fccb4fe4b0e4048ca36d/t/53fd0274e4b04ec10816e68d/1409090164993/glass-today-brochure.pdf>. – Date of access: 14.12.2016.

5. Воронов, Н. Уникальное творчество и промышленность / Н. Воронов // О красоте и пользе. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000058/st004.shtml>. – Дата доступа: 10.01.2017.

6. Крамаренко, Л. Человек и город в декоративном искусстве / Л. Крамаренко // ДИ СССР. – № 1. – 1976. – С. 16–23.

7. Гройс, Б. Топология современного искусства / Б. Гройс // Художественный Журнал [Электронный ресурс]. – № 61–62. – 2006. – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologiya/>. – Дата доступа: 23.10.2016.

Поступила в редакцию 13.04.2017 г.

УДК [745+780.6](476):7.01«18/19»

## Народное декоративно-прикладное искусство и музыкальные инструменты белорусского народа конца XIX – начала XX века: компаративный анализ

Коляго А. В.

Учреждение образования «Гродненский государственный университет  
им. Янки Купалы», Гродно

Статья посвящена взаимосвязи народного декоративно-прикладного искусства и музыкальных инструментов белорусского народа на их длительном пути развития. Эти виды искусств подчинены общим целям художественного творчества. Взгляд на одно искусство сквозь призму другого расширяет границы восприятия. Внутри каждого вида искусства (народного декоративно-прикладного и музыкальных инструментов белорусов) происходят процессы дифференциации и интеграции, каждый вид, оперируя своими выразительными средствами, стремится выявить свою собственную специфику и в то же время каждый вид искусства открыт для обогащения художественного потенциала посредством взаимодействия и взаимовлияния. На многочисленных примерах данных видов искусств проведено компаративное исследование артефактов, подтверждающих как внешнее, так и более глубинное взаимодействие в культурном бытовании белорусского народа в конце XIX – начале XX в.

**Ключевые слова:** компаративное исследование, белорусское народное декоративно-прикладное искусство, белорусские народные музыкальные инструменты.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 21–24)

## Folk Arts and Crafts and Musical Instruments of the Belarusians in the Late XIX– Early XX Centuries: Comparative Analysis

Kolyago A. V.

Educational Establishment «Grodno State Y. Kupala University», Grodno

The article focuses on the relationship of folk arts and crafts and musical instruments of the Belarusians in their long-term development path. These art forms are subject to the general objectives of artistic creativity. A look at art through the lens of another one extends the boundaries of perception. Within each type of arts (folk arts and crafts and musical instruments of Belarusians), there are processes of differentiation and integration, each kind of arts with its expressive means, seeks to identify its own specificity and at the same time every art is open to the enrichment of the artistic potential through interaction and mutual influence. A comparative research of artifacts was conducted with numerous examples of those arts, which prove both external and more in-depth cooperation in the cultural existence of the nation in the late XIX – early XX centuries.

**Key words:** comparative study, the Belarusian folk arts and crafts, Belarusian folk musical instruments.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 21–24)

Адрес для корреспонденции: e-mail: [alla-kaliaha@rambler.ru](mailto:alla-kaliaha@rambler.ru) – А. В. Каляго

Традиционное искусство – одно из важнейших составляющих духовного наследия Беларуси. В нем воплотились практический опыт и эстетический вкус народа. Самобытные памятники отличаются архаикой формы и виртуозной техникой исполнения. Артефакты народного искусства несут в себе след исторической судьбы этноса, его взаимосвязи. В последнее время активно при проведении искусствоведческого исследования используется компаративный метод, который проводит сравнительно-исторический анализ разных искусств или их областей в определенном временном периоде, сравнение артефактов и проявлений одной культурной формы в разных искусствах, позволяет выявить специфику этих искусств. В процессе компаративного подхода к анализу искусств подтверждается или опровергается взаимосвязь разных видов и жанров искусства как на теоретическом, так и на практическом уровнях.

«Термины – компаративистика, компаративизм, компаративный, компарирование, компаратор – это термины однокоренного происхождения от латинского *comparativus*, имеющие единоподобное смысловое толкование – сравнительный, основанный на сравнении – и различающиеся между собой по степени общности» [1, с. 21]. Аспекты и проблемы компаративистики затрагивали в своих исследованиях А. Павильч, М. Можейко, В. Прокопцова, В. Позняков, А. Смолик, Э. Дорошевич, Ю. Чернявская, А. Горбацкий, И. Морозов и др.

Цель исследования – компаративный анализ народного декоративно-прикладного искусства и музыкального инструментария белорусского народа конца XIX – начала XX в.

**Белорусское декоративно-прикладное искусство.** Как и другие виды традиционной культуры, белорусское декоративно-прикладное искусство выделяется яркой национальной особенностью, в то же время многие его образцы свидетельствуют об общности исторического развития с другими народами [2, с. 5].

Народное декоративно-прикладное искусство нашло свое отражение в исследованиях Г. Шауры, Е. Сахуты, М. Кацера, О. Лобочевской, А. Леоновой, М. Раманюка, В. Шматова, О. Терешенок и др., что дает возможность проследить и осмыслить особенности его развития во времени и пространстве.

Декоративно-прикладное искусство «творчество по созданию художественных предметов, преимущественно для быта» (посуда, мебель, мелкая пластика, орудия труда, художественные ткани, одежда, ювелирные изделия и др.). Произведения декоративно-прикладного искусства классифицируют по используемому материалу (металл, керамика, стекло, кость, текстиль, дерево) или технике выполнения (литье, чеканка, ковка, резьба, инкрустация, раскраска, ткачество, плетение, вышивка) [2, с. 5].

В белорусском искусствоведении народное декоративно-прикладное искусство рассматривается по следующим направлениям: гончарство и керамика, соломоплетение, художественная резьба, ткачество, вышивка, ковка, художественная роспись, выцинанка.

Самым древним народным декоративно-прикладным искусством является изготовление разнообразных изделий из легкодоступных

материалов: лоза, луб, береста, корень, камыш и др. Археологические материалы, а также исследования лингвистов, историков, этнографов свидетельствуют, что плетение из корней и веток деревьев, растений и трав, шерсти и волос было известно уже в эпоху неолита и предшествовало керамике и ткачеству. Широкое использование соломки как материала для плетения связано с аграрно-магическим представлением древних земледельцев [3, с. 238].

Народное искусство XIX–XX вв. сохранило наибольшее количество образцов в процессе межпоколенных связей, которые и являются выразителем общечеловеческих эстетических, нравственных и мировоззренческих интенций [4, с. 3].

**Музыкальные инструменты.** О. Эльшек писал, что «сведения о музыкальных инструментах – необходимое условие понимания музыки, так как музыкальные инструменты – не только средства звукоизвлечения, орудия воспроизведения, – они участвуют в процессе музыкального развития, музыкального мышления, каждой музыкальной эпохи» [5, с. 3].

Исследованием белорусских музыкальных инструментов долгое время занимались А. Рypинский, И. Носович, Н. Никифоровский, А. Маслов, Е. Романов, Н. Привалов, К. Мошинский, Ч. Петкевич, В. Беляев, И. Жиневич, А. Капилов, К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, И. Благовещенский, И. Назина.

В «Словаре белорусского наречия» И. Носовича даны народные названия и краткие органоэлогические описания многих музыкальных инструментов белорусов – басоли, била, бразготки, вургана, дудки, дуды, пищика, сапелки, свистелки, цимбал, которые бытуют и в настоящее время, спустя более столетия. А. Масловым впервые в 1909 г. приведены изображения некоторых белорусских народных музыкальных инструментов, их метрические замеры и звукоязыды [5, с. 4].

В своем исследовании «Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя» А. Скоробогатченко представляет классификацию музыкальных инструментов по типу форм: сосуды, ящики, коробчато-шейковые лютни, трубы и др. Сосудами называют инструменты, которые имеют овальное углубление (выемку) больших или меньших размеров разнообразных форм (ложки – выемка, колокол – срезанная груша, шархуны – сосуд в форме шарика, акарина – овальный сосуд). Коробчато-шейковые лютни – лира, скрипка, брусски с резонирующими щелками – клякотки, брусски ребристые – трещотки. В Беларуси существуют следующие формы музыкальных инструментов: ящик (трапезиевидный) – цимбалы; бразготка – ящик квадратный или прямоугольный; диск перепончатый – бубен, барабан; пластины деревянные – «брусочки» (ксилофон); трубки металлические, деревянные – дудки, жалейка и т. д. [6, с. 119].

В работе «Белорусские народные музыкальные инструменты» И. Назина дает представление о национальном музыкальном инструментарии в целом, классифицирует его используя систематику Э. Хорнбостеля–К. Закса на: идиофоны, мембранофоны, аэрофоны, хордофоны.

Исследуя белорусские самозвучающие инструменты (идиофоны), И. Назина выделяет: калотку,

ложки, тарелки, вугольник, брусочки, била, звон, званок, клящотки, бразготку, шархуны, тращотку, варган и отмечает, что белорусы в кульминационный момент праздничного веселья часто «омузыкаливают» многие предметы домашнего обихода, способные издавать стучащие, бренчащие, трещащие, скребущие и звенящие звуки: заслонку, ухват, сковороду, качалку, бутылки, горшки, косу. Имеются сведения об использовании предметов домашнего обихода в качестве ударно-ритмических инструментов во время различных обрядов [5, с. 35]. Группа ударных инструментов (мембранофоны) включает: бубен, барабан и гребень [5, с. 36]. Духовые инструменты принадлежат к древнейшим, И. Низина относит к ним свободные аэрофоны: лист дерева, «карынку», лист травы, «береснянку», жужалку и чурингу; флейтовые аэрофоны: свистелку, карыну, дудку, парные дудки; язычковые аэрофоны: жалейку, кларнет, дуду, гармоник; мундштучные аэрофоны: трубу, рог. К струнным музыкальным инструментам (хордофоны) относятся: бандурка, цитра, цимбалы, балалайка, мандолина, смык, лира колесная, скрипка, басэля.

**Компаративное исследование.** Установление общих признаков, сходств и отличий в разных видах искусств могут основываться на неких общих, сравнительных параметрах [1, с. 21]. Компаративное искусствознание как отражение процессов интеграции искусств, акцентируя метод, проецирует его на несколько видов искусства, избирая для анализа единый подход, стержень, структуру. Это дает возможность найти нечто общее для всех и то особенное, что свойственно тому или иному виду искусства. Таким образом, появляется возможность сравнения, компаративного сопоставления форм и выразительных средств, жанров и видов [1, с. 24].

В качестве критерия компаративного анализа выбрана – форма, символика, ритм [7, с. 22] и временной период конец XIX – начала XX в. При всех внешних отличительных чертах народного декоративно-прикладного искусства и музыкальных инструментов отметим общие, объединяющие особенности.

Первое, что выделяется – *материал изготовления*. При изготовлении своих изделий народный мастер должен был досконально знать особенности материала, его структуру, плотность, звуковые возможности (кленовые ложки, калотку и клящотки делали из дуба, брусочки из смолистой сосны, бразготку из клена, в которой на нити закреплялся небольшой шарик из граба и т. д.). Многие музыкальные инструменты, как и изделия народного декоративно-прикладного искусства, имеют сезонный характер. Примером могут служить соломенные пауки, куклы из природных материалов. Жалейки изготавливали из ржи, камыша – это инструменты сезонные, выполнение которых возможно только в определенное время года, делают они, как и народные декоративно-прикладные изделия, без предварительной обработки материала [5, с. 97].

При изготовлении народных декоративно-прикладных изделий, как и музыкальных инструментов, применялся одинаковый *инструментарий и приспособления*. Для выполнения изделий из глины использовался гончарный круг (например, карына имеет строго пропорциональный изящный корпус овальной формы с 8–10 игровыми

отверстиями, бразготки из глины в форме изогнутых цилиндров и конуса, что характерно для керамических сосудов).

Изделия декоративно-прикладного искусства и музыкальные инструменты имеют *простую эргономичную форму* (сосуд – керамическая посуда, корзины, свистульки, шархуны, «талерки»; ящик – куфар, бразготка и т. д.).

Большинство изделий *украшены орнаментом* (например, ручки, покрывала, вышиванки, керамическая посуда; бразготка (кругом с восемью отверстиями), шархуны (крестообразной прорезью), дуда, жалейка (ленточным геометрическим или растительным орнаментом), голосники цимбал, как и прялки (кругом с вписанным ромбом, шестиугольной звездой и т. д.). Резонаторные крышки («решетки») гармошек по традиции украшали орнаментом в технике художественной резьбы, которые кроме акустических, эстетических качеств имели еще и магическое значение [6, с. 236].

В своем исследовании «Геометричны арнамент традыцыйных беларускіх тканін: семантыка і стылістыка» Е. Бохан говорит о вопросах связи орнамента и музыкально-танцевального искусства, объединяющим началом которого является *ритм*. На комплекте музыкальных косточек из Мезина (они являются ритмично-ударными инструментами) представлены узоры орнаментального искусства палеолита. Е. Бохан приводит пример первобытного синкретизма символики в искусстве – «музыкальный» мезинский браслет, который состоит из пяти пластин, вырезанных из бивня мамонта, покрытых разным линейным орнаментом и соединяющий в себе функции музыкального инструмента, календаря и украшения. Наиболее распространенным на территории Беларуси был орнамент из зигзагов, треугольников, горизонтальных линий, сгруппированных черточек. Можно проследить единую орнаментику не только на изделиях народно декоративно-прикладного искусства, но и на музыкальных инструментах, которая остается практически неизменной со времен неолита и бронзового века, когда утвердились земледельческие культуры, которые всегда играли большую роль для населения Беларуси. Шестиконечная розетка классифицируется как солнечный знак и трактуется Б. Рыбаковым как «знак грома». Этнографические сведения, зафиксированные на территории Белоруссии, указывают, что этот знак был оберегом. Самый древний символ плодovitости, возрождения жизни является треугольник («вугольник» и рагуля своей формой представляют орнаментальный символ). Ромб рассматривают как идеограмму благополучия, символ урожайности. Ромб с точкой трактуется как отражение засеянного поля (точка – это зерно – идеальная метафора для любого циклического процесса). Пунктирные вертикальные изображения являлись символом мужского начала, сосуд – женского. Орнаментация предметов быта, музыкального инструментария являлась частью универсальной системы традиционной культуры и занимало свое место в схеме архаичных представлений [8].

О. Демкина пришла к выводу, что простейшие геометрические элементы с учетом зеркальной симметрии помогают перевести музыку на орнаментальный язык. Например, стаккато, портато

обозначаются условными знаками «точка», «круг», «черточки» и т. д., которые помогают музыкантам запоминать и передавать определенную музыкальную информацию [6, с. 238].

Обычай, когда в народе животному приписывалась магическая сила, которая защищала хозяина, можно проследить на примере избы, конек которого украшался головой коня. *Символические представления* народа переносились и на музыкальные инструменты. Музыкальный струнный инструмент также украшался головой коня, козлика, которые охраняли инструмент [6, с. 236].

*Цвет, символ* в декоративно-прикладном искусстве, как и *звук, тембр* музыкальных инструментов, с языничества имел для народа *магическое значение*. Народные поверья свидетельствуют про веру в воздействие музыкального звука, как и красного цвета, на людей, который мог вылечить от болезни, отпугнуть нечистую силу. Дуда, дудка воплощала своим звонким голосом веселье, «голос родного края». Тембр скрипки – многогранность, неразрывную связь с музыкантом, инструментальными наигрышами, которые сопровождали жизнь простого народа. Заунывный, монотонный голос лиры – с жизнью нищих. В традиции тембр инструмента может приобретать форму сигнала, знака или символа [6, с. 232].

Музыкальные инструменты народ всегда стремился *отождествить с человеком*. Ярким примером этого является названия частей инструмента: «головка», «плечи», «грудь», «душа», «галасник», «язычок», «ручка». Такую же аналогию мы можем проследить в названии декоративных изделий «ножка», «глава», «ушки».

Для декоративно-прикладного искусства и музыкального инструментария характерны *одинаковые термины*: «ритм», «колорит», «акцент» и т. д.

Иногда изделия народного декоративно-прикладного искусства *использовались в качестве музыкальных инструментов*. Например, гребень, употреблялся в крестьянском быту для чесания льна, а на деревенских вечеринках, свадьбах использовался в качестве музыкального инструмента [5, с. 49]. «Свісцёлка», «свістушка», «конік», «пеўнік», «вугачка», «паненка», «коннік», «дудачка» (свистулька) – это керамическое изделие и вид глобулярной флейты, имеющий резонансную полость яйцевидной формы, свистковое устройство и одно или два игровых отверстия [5, с. 58]. Белорусские свистелки изготавливаются из глины в виде птиц и животных (уточки, коника, коровки, собачки, баранчика), кукол (барышни, всадника на коне), фантастических существ (черта, полуптицы, полуконя), бытовых предметов (кувшинчика, курительной трубки). В белорусских народных песнях свистелка упоминается как музыкальный инструмент, на котором исполняли песни.

В некоторых случаях *музыкальные инструменты приобретали роль декоративных украшений* (шархуны были известны предкам белорусов и использовались ими как часть женских украшений, на протяжении многих веков они сохранили прикладное назначение, в свадебном поезде ими украшали дуги лошадей) [5, с. 30].

На протяжении длительного исторического периода *изменялись формы* не только музыкальных инструментов, но и изделий

декоративно-прикладного искусства, материал изготовления, а также *назначение*. Например, бразготки, меняется среда и обстоятельства при которых она употреблялась, а также ее назначение: детская игрушка, сигнальный и, наконец, музыкальный инструмент [5, с. 28]. Самодельная трещотка – любимая детская игрушка, инструмент ночных сторожей, приспособление во время охоты на волков, культовый инструмент в колядном обряде, применяемый в костелах в период поста. Можно говорить и о *многофункциональности* музыкальных инструментов: свистулька, жужалка, чуринга – это музыкальные инструменты и детские игрушки.

Музыкальные инструментами становятся *объектами изображения* в декоративно-прикладном искусстве белорусов. При раскопках в г. Волковыске археологами найдена шахматная фигурка, изображающая барабанщика с барабаном, висающим на ремне, перекинутом через плечо, и с палочкой в правой руке (изделие местного резчика) [5, с. 47].

Во время традиционных празднований белорусов: Рождество, Гуканне весны, Купалье и др. музыкальные инструменты и изделия декоративно-прикладного искусства занимали свое почетное место.

**Заключение.** Компаративное исследование как отражение процессов интеграции искусств (народного декоративно-прикладного искусства и музыкального инструментария белорусов конца XIX – начала XX в.) позволило выявить взаимосвязь этих направлений: материала, единого инструментария изготовления; форму; орнаментальное украшение; ритм; цвет, символ, звук, тембр, как отражение магических представлений (фетишизм); символическое представление (тотемизм); отождествление с человеком; применение одинаковой терминологии; взаимозаменяемость. Языничество пронизывает весь процесс появления, создания, применения народно декоративно-прикладного искусства и музыкальных инструментов Беларуси.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Прокопцова, В. П. Компаративизм в искусстве: диалогичность средств выразительности в музыке и живописи / В. П. Прокопцова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы междунар. науч. конф., Гродно, 23–24 марта 2006 г.: в 2 ч. / отв. ред. В. А. Мистюк. – Гродно: ГрГУ, 2006. – Ч. 1. – С. 21–26.
2. Беларусы. Т. 8. Дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва / Я. М. Сахута; рэдкал.: А. І. Лакотка [і інш.]; Нац. Акад. Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларус. Навука, 2005. – 351 с.: іл.
3. Соколова, В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов, XIX– начало XX в. / В. К. Соколова. – М.: Наука, 1979. – 284 с.
4. Шауро, Г. Ф. Народные художественные промыслы и декоративно-прикладное искусство: учеб. пособие / Г. Ф. Шауро, Л. О. Малахова. – Минск: РИПО, 2015. – 176 с.: ил.
5. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск: Наука и техника, 1979. – 144 с.: ил.
6. Скарабагатчанка, А. В. Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя: вучэб. дапам. / А. В. Скарабагатчанка. – Мінск: Беларус. Навука, 2001. – 398 с.
7. Прокопцова, В. П. Компаративное искусствознание: проблемы исследования / В. П. Прокопцова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы междунар. науч. конф., Гродно, 25–26 марта 2004 г.: в 2 ч. / отв. ред. У. Д. Розенфельд. – Гродно: ГрГУ, 2004. – Ч. 1. – С. 18–22.
8. Бохан, А. С. Геаметрычны арнамент традыцыйных беларускіх тканін: семантыка і стылістыка: аўтарэф. ... дис. канд. мастацтвазнаўства: 17.00.04 / А. С. Бохан; УА «БДАМ». – Мінск, 2006. – 126 с.

Поступила в редакцию 06.02.2017 г.

# Жилой интерьер в дизайнерской практике Ливана начала XXI века

Кобейси Хишам

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

В статье обосновывается актуальность изучения ливанского опыта организации жилой среды, выделяются основные подходы к ее изучению. Подчеркивается методологическая значимость изучения региональной архитектуры и дизайна. На примере реализованных проектов начала XXI века выявлены различные типы связей между старым и новым, восточным и западным. В качестве основного тренда в современном дизайнерском процессе отмечается сочетание традиционного и современного подходов, где первое включает принципы организации жилой среды, характерные как для арабских стран, так и для европейского средиземноморья. Отмечаются также апелляция к различным историческим стилям (барокко, классицизм, американский модернизм), цитирование фрагментов европейской интерьерной классики. В числе характерных особенностей проектирования жилой среды отмечаются широкое использование продуктов местных ремесел (резьба по дереву, текстиль, керамика и др.), особое внимание к натуральным материалам и способам их обработки.

**Ключевые слова:** дизайн, ливанский жилой интерьер, традиция, исторические стили, модернизм, неомодернизм.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 25–27)

## Residential Interior in the Design Practice of Lebanon in the early 21st Century

Hisham Kobeissi

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article grounds the importance of studying the Lebanese experience in the organization of the residential environment, reveals the main approaches to its study. The author emphasizes the methodological significance of studying regional architecture and design. Drawing on implemented projects of the early 21st century, the paper reveals different types of connections between the old and the new, the Eastern and the Western. As the main trend in the modern design process, the author mentions a combination of traditional and modern approaches, where the former includes the principles of the residential environment organization, typical for both the Arab countries and the European Mediterranean. An appeal to various historical styles is also mentioned (the Baroque, classicism, American modernism), as well as quoting fragments of European interior classics. Among the characteristic features of designing the residential environment there are the frequent use of products of local trades (woodcarving, textiles, ceramics etc.), special attention to natural materials and methods of their processing.

**Key words:** design, Lebanese residential interior, tradition, historical styles, modernism, neomodernism.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 25–27)

Жилой интерьер – одна из наиболее актуальных областей дизайнерской деятельности. Именно здесь ярко проявляются особенности образа жизни, детерминированные как природно-климатическими условиями, так и спецификой историко-культурного развития конкретного народа. Вместе с тем развитие процессов глобализации, возрастание темпов обмена идеями, технологиями, практиками, специалистами между различными странами имеет как позитивные, так и негативные последствия. С одной стороны, обмен дизайнерским опытом позволяет совершенствовать национальные школы, с другой – способствует распространению модных клише, игнорированию местных традиций и утрате региональных признаков. Разрушения исторической застройки в результате военных конфликтов последних десятилетий и рост современного строительства, а также коммерциализация застройки – вносят свою лепту в появление типологических «новомодных» архитектурно-дизайнерских решений.

Актуальные процессы актуализируют изучение современной дизайнерской практики Ливана, выявление наиболее характерных подходов и определение критериев оценки.

Цель статьи – обозначить основные контуры будущего исследования, определить его основные смысловые конструкции.

**Степень разработки проблемы.** До настоящего времени современная практика организации жилого пространства в Ливане не получила должного освещения. Основной массив публикаций, в которых рассматриваются различные аспекты жилого проектирования, относится преимущественно к профессиональной периодике (журналы, посвященные архитектуре и дизайну). Как правило, репрезентация архитектурных и дизайнерских решений в таких изданиях не предполагает критического анализа и в лучшем случае сопровождается кратким описанием концепции, списком исполнителей и фирм. Вместе с тем объем и качество иллюстративного материала делает указанные издания ценным источником, позволяющим увидеть широкий срез дизайнерской практики, увидеть реализованные проекты крупных ливанских дизайнеров как внутри страны, так и за рубежом.

Среди академических исследований преобладают научные разработки, направленные на изучение архитектурно-планировочных решений жилого

Адрес для корреспонденции: e-mail: hicham.kobeissi@hotmail.com – Хишам Кобейси

строительства. Учитывая взаимосвязь архитектурной и дизайнерской деятельности, отметим те работы, которые могут быть использованы при оценке и разработке тех или иных дизайнерских проектов.

Н. К. Гаттас в работе, посвященной современной малоэтажной застройке, выделяет основные географически-климатические зоны Ливана и соответствующие им типы планировочных решений. Опираясь на классификацию традиционного народного жилища, разработанную архитектором Порада Андре (жилище с прямоугольным закрытым планом; жилище с внешней галереей; жилище с «лиуаном»; жилище с «центральной холлом»), исследователь выводит типологические признаки традиционного ливанского дома. Он пишет: «Синтез жилища с «лиуаном» и жилища с «центральной холлом» послужил основой образования традиционного «ливанского дома», сущностью объемно-пространственного решения которого явилось сквозное центральное общее помещение со специальными комнатами по обеим сторонам» [1, с. 22]. Указанные традиционные объемно-планировочные схемы, вырабатывавшиеся на протяжении веков, по мнению исследователя, оказались наиболее жизнеспособными: «На их основе образовался самостоятельный тип – «ливанский дом», планировочную структуру которого можно рекомендовать как композиционную основу современной малоэтажной жилой застройки города для первой климатической зоны (жарко-влажной) и для второй климатической зоны (жарко-сухой)» [1, с. 22].

Одно из ключевых положений приведенного исследования, утверждающее целесообразность учета местных традиций жилого строительства, дающих оптимальные планировочные решения, соответствует получившему развитие в архитектурной мысли последней трети XX – начала XXI века направлению т. н. вернакулярной архитектуры, сформулированного впервые британским теоретиком Чарльзом Джэнксом. В своей монографии «Язык архитектуры постмодернизма», опубликованной в 1977 г., он ввел термин «вернакулярная архитектура», который выступает антитезой унификации архитектурных решений и утверждает ценность регионального опыта и архитектурного контекста на новом уровне [2].

В теории дизайна аналогичная проблематика поднимается и российским ученым О. И. Генисаретским в его статье «Региональный дизайн» [3] и находит отражение в многочисленных научных разработках молодых ученых, изучающих различные регионально-локальные архитектурные и ремесленные традиции, возможности их использования в современном проектировании.

В контексте проблематики вернакуляра актуализируется изучение традиционной ливанской архитектуры. Даже самый беглый обзор публикаций позволяет утверждать, что литература, посвященная принципам организации жилой среды, составляет незначительный сегмент в общем объеме исследований, направленных на изучение памятников архитектуры (как правило, культовой и общественной). В различных изданиях, охватывающих более общие проблемы истории архитектуры, содержатся материалы, позволяющие

составить представление о понимании жилой среды в Ливане конкретного исторического периода или культурной общности. Среди фундаментальных работ в этом направлении следует назвать монографию Ф. Раджет «Архитектура Ливана и ливанский дом в течение 18–19 вв.» [4]. Ряд ценных наблюдений относительно практики жилого строительства в Ливане содержится в публикациях З. Кфори [5], Х. Касатли [6], М. Дэви [7].

Обобщая изложенное, отметим, что несмотря на возросший интерес к дизайнерской практике Ливана внутри страны и за рубежом, ее современное состояние остается за пределами научных изысканий.

**Результаты исследования.** Среди современных трендов, характеризующих современную практику проектирования жилой среды, наиболее заметно выделяются неоклассический и неомодернистский подходы. Следует отметить, что и тот, и другой развиваются под влиянием зарубежных дизайнерских практик. При этом неомодернистский подход, с его минималистической концепцией интерьера, особым вниманием к простоте, функциональности, наполненности светом и воздухом жилой среды, ее соответствием современным экологическим и техническим требованиям, является результатом технологического развития и удовлетворяет запросы нового поколения. Неоклассический подход, часто представляющий собой цитатник или стилизации историко-архитектурных стилей, наполняющий пространство дорогими предметами ручной работы – формируется не в последнюю очередь как реакция на поддержанный западным миром образ восточной роскоши. Наиболее успешные дизайнеры Ливана, востребованные за рубежом, удовлетворяют именно этот запрос. Следует также отметить, что в числе основных заказчиков «царских апартаментов» – страны, где бизнес-элиты испытывает определенный дефицит собственной истории. Широкие возможности привлечения к реализации подобных проектов уникальных специалистов-прикладников, объясняют высокую конкурентную способность ливанских дизайнеров и в сегменте старой архитектуры, требующей реставрации и реконструкции.

Примеры указанных подходов можно видеть в реализованных проектах ливанских дизайнеров как за рубежом, так и внутри страны. В качестве программных объектов можно назвать интерьеры современных пентхаусов Бейрута, где пустые бетонные объемы, не связанные с историческими стилями прошлого или особенностями региона, предоставляют дизайнерам и архитекторам полную свободу действий. Современность постройки должна бы формировать и логику интерьерных проектных решений и этим принципом руководствовались дизайнеры ливанской студии Platau. Двухуровневая квартира решена в минималистическом ключе, где пластическая выразительность достигается за счет контраста массивных стен и легких, почти парящих лестниц, ритмической структуры основных пространств. Интерьер жилой студии знаменитого архитектора Б. Хури, поддерживающий логику архитектурной конструкции здания в целом, вместе с тем выдержан в духе американского модернизма 1950-х годов.

Третий путь предполагает полное игнорирование исходных архитектурно-конструктивных принципов и создание ложных элементов архитектуры, характерных для стилей прошлых эпох. Так, группа ливанских дизайнеров под руководством Ф. Мешиш и братьев Карим реализовала проект жилого пространства, сочетающий приемы барокко и классицизма. Здесь и анфилады, открытые солнцу и свету, и сводчатые потолки, двери и порталы с дорическими колоннами, фризы, ниши и античные статуи.

Наряду с указанными тенденциями заметно и стремление ливанских дизайнеров к осмыслению опыта организации предметно-пространственной среды в контексте вернакулярного подхода. Как уже отмечалось, концепция вернакулярности (от лат. регион, региональность) сегодня занимает одно из ведущих мест в современных теориях архитектуры и дизайна. Ее суть заключается в обусловленности того или иного типа жилья региональными особенностями климатического, мировоззренческого, бытового, ремесленного и другого характера. Это подходы, выработанные в определенной местности на протяжении длительного периода, аккумулируют ценный практический и эстетический опыт. Последнее обуславливает внимание профессионалов к традициям не-авторской архитектуры.

Ливан в этом контексте представляет широкое поле для изучения региональных традиций. Небольшая территория страны разнообразна по характеру ландшафта, климата, природных материалов, религиозных воззрений, хозяйственной деятельности и бытовых укладов. Жилое строительство на побережье отличается от застройки в горах, христианские поселения от мусульманских. Общая картина жилого строительства усложнена длительными экономическими и культурными связями со странами Среднего Востока и Восточного Средиземноморья. Вместе с тем заимствование у других культур элементов организации жилья осуществлялось на основе целесообразности и соответствия местным климатическим и бытовым условиям. Длительный период Османского владычества обусловил устойчивость т. н. «восточного стиля», под общим названием которого объединяются подходы, характерные для различных исламских народов. Общим знаменателем для них является доминирование горизонтали в развитии пластического решения интерьера, низкая мебель, широкое использование текстиля и, конечно, орнаментации.

К местным особенностям следует отнести и внимание к качеству художественности предметной среды, что определяется давними ремесленными традициями и широким спектром предложений эксклюзивной дизайнерской мебели и элементов декора. Многочисленные компании и дизайнерские студии тесно сотрудничают с дизайнерами интерьера, что позволяет внести акцент рукотворности и местного колорита в современную жилую среду.

Касательно дизайнерских разработок в области малоэтажного строительства и проектных решений в рамках исторической застройки, то следует отметить сочетание старого и нового стилей, как бы по-разному ни трактовались эти понятия. Гостиная и другие, открытые для посещения помещения

обычно обращены к традициям арабо-мусульманской или европейской средиземноморской архитектуры, служебные помещения и приватная зона – в модернистических версиях.

Сочетание восточного и западного, исторического и современного подходов прослеживается и в рамках проектирования отдельной жилой зоны. Как правило, такое сочетание осуществляется по принципу контраста: если архитектурная основа относится к старой застройке, то все ее конструктивные элементы тщательно подчеркиваются, выявляются архитекtonика и материалы постройки, в то время как мебель может быть подчеркнута современной. И наоборот: в современной архитектурной конструкции активно используются мебель и текстиль, выполненные в традиционных стилях.

Взаимопроникновение и сочетание различных принципов, приемов и подходов в практике проектирования жилой среды объясняется не только процессами глобализации и спецификой историко-культурного развития Ливана, но и европеизацией профессионального образования. Значительная часть ливанских дизайнеров прошла обучение за рубежом – в Великобритании, Франции, Швейцарии, США.

**Заключение.** Обобщая изложенное, отметим следующие позиции:

- востребованность ливанских дизайнеров внутри страны и за рубежом, повышение стандартов качества жизни и, соответственно, жилой среды требуют анализа текущей дизайнерской практики;

- современный дизайнерский процесс демонстрирует обращение к опыту вернакулярной архитектуры, включающей в себя модели организации жилой среды, характерные как для арабского востока, так и европейского средиземноморья. Наряду с этим, заметно обращение к различным историческим стилям – от барокко и классицизма до модернизма и неомодернизма.

- поликультурная дизайнерская среда Ливана способствует взаимообогащению западной и восточной культур, представляет уникальный опыт синтеза традиций разных эпох и народов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаттас, Н. К. Архитектура современного жилища Ливана: на примере городов Восточного Средиземноморья: автореф. ... дис. канд. архитектуры / Н. К. Гаттас; Моск. архит. ин-т. – М., 2009. – 25 с.
2. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс; пер. с англ. В. Рабушина, М. В. Уваровой; под ред. А. В. Рабушина, Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
3. Генисаретский, О. И. Регионализм, средовое проектирование и проектная культура / О. И. Генисаретский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// PROMETA.RU/OLEGEN/PUBLICATIONS/120](http://PROMETA.RU/OLEGEN/PUBLICATIONS/120). – Дата доступа: 11.02.2107.
4. Ragette, F. Architecture In Lebanon The Lebanese House During the Eighteenth and Nineteenth Centuries / Friedrich Ragette. – New York: Caravan Books\_Delmar, 1974. – 214 p.
5. Kfoury, S. Maisons Libanaises / Semaan Kfoury. – Beyrouth, ALBA, 1999. – 111 p.
6. Kassatly, H. Terres de Bekaa / Houda Kassatly. – Paris: Geuthner, 2000. – 191 p.
7. Davie, M. Maisons traditionnelles de Beyrouth: typologie, culture domestique, valeur patrimoniale / May Davie. – Beyrouth, APSAD, 2004. – 43 p.

Поступила в редакцию 15.05.2017 г.

# **Коллекция французской политической карикатуры начала XIX века в фондах Харьковского художественного музея**

**Филатова М. И.**

*Харьковская государственная академия дизайна и искусств;  
Харьковский художественный музей, Харьков*

*В статье исследуется коллекция французской политической карикатуры начала XIX века из фондов Харьковского художественного музея. Раскрываются исторические и социокультурные причины, обусловившие значительное развитие сатирической графики в этот период времени. Дается краткий очерк развития искусства карикатуры во Франции с конца XVIII века до 1815 года. Делается акцент на гравюрах с изображением Наполеона Бонапарта, который был главным героем подавляющего числа сатирических листов конца XVIII – начала XIX века. Обзорно рассматриваются карикатуры с изображением французских политиков и иностранцев. Анализируется содержание карикатур, характер положительных и отрицательных образов, созданных художниками. Определяются индивидуальные особенности творческого почерка некоторых известных французских карикатуристов; подчеркивается прямая связь сюжетов карикатур с политической ситуацией того времени.*

**Ключевые слова:** французское искусство, политическая сатира, антинаполеоновская карикатура, сатирическая графика, Наполеон Бонапарт.

*(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 28–33)*

# **Kharkiv Art Museum Fund Collection of the French Political Caricatures of the Early XIXth Century**

**Filatova M. I.**

*Kharkiv State Academy of Design and Arts Kharkiv Arts Museum, Kharkiv*

*The French political caricature graphic collection of the early XIX century from Kharkiv Art Museum fund is explored in the article. Historical and social and cultural reasons that caused a significant development of caricature in that time period are revealed. A brief outline of the art development of the caricature in France from the end of the XVIII century until 1815 is presented. Emphasis is made on engravings depicting Napoleon Bonaparte, who was the protagonist of the vast number of satirical sheets in the late XVIII – early XIX centuries. An overview of caricatures depicting French politicians and foreigners is given. The content of caricatures, the nature of positive and negative images created by artists is analyzed. Individual characteristics of the creative handwriting of some well-known French cartoonists are determined; the direct link of caricature stories with the political situation of that time is accentuated.*

**Key words:** French art, political satire, anti-Napoleonic caricature, satirical graphics, Napoleon Bonaparte.

*(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 28–33)*

Карикатура является своеобразной разновидностью графического искусства. Она была и остается давним способом наглядной агитации, точно отражает настроения общества, поскольку для ее создания не требуется документальной точности, а наоборот отдается предпочтение гиперболизации отрицательных черт изображаемого. Сегодня нет настоящей сатирической графики, хотя спрос со стороны общества существует, потому что карикатура нагляднее всего обнажает насущные проблемы.

Целью исследования является изучение коллекции французской политической карикатуры начала XIX ст. из фондов Харьковского художественного музея. Предполагается определить индивидуальные особенности творческой манеры

некоторых известных французских художников-карикатуристов, а также раскрыть основные принципы, характерные в целом для французской сатиры этого времени.

В фондах отдела зарубежного искусства Харьковского художественного музея французская карикатура начала XIX века является частью коллекции «Графики: рисунки, гравюры» и насчитывает 135 единиц хранения. История собраний европейской карикатуры конца XVIII – начала XIX века, в том числе и французской, таит в себе множество загадок. Дело в том, что большая часть музейной документации погибла во время Второй мировой войны. Сегодня мы можем только предположить, что коллекция карикатуры была приобретена во второй половине

*Адрес для корреспонденции: e-mail: fillmarina1@gmail.com – М. И. Филатова*

XIX ст. на одном из зарубежных аукционов известным европейским коллекционером, выпускником Харьковского университета Аркадием Николаевичем Алферовым. Представленные в музейном собрании карикатуры далеко не равноценны по художественному уровню. Наряду с работами таких художников-профессионалов, как Жанги, Готье, Дюбуа, Шарон, в коллекции имеются безымянные листы французских карикатуристов – современников и очевидцев событий более чем 200-летней давности. Главным героем подавляющего числа французских карикатур 1815 года, а их большинство в коллекции музея, является Наполеон Бонапарт. Эта интересная коллекция оставалась практически неизвестной не только широкой публике, но и специалистам, т. к. недостаточно изучалась и долгое время не экспонировалась. Первая большая выставка французской карикатуры из музейного собрания состоялась только в 2016 году.

Французская карикатура начала XIX века может стать предметом изучения в различных дисциплинах. К ней могут быть применены методы, используемые в искусствоведении, социологии, психологии, психоистории, филологии и др. В данной статье указанный предмет рассматривается как вид художественного творчества, со своим пластическим языком и своими средствами художественного выражения. Следует подчеркнуть, что русскоязычного фундаментального исследования по французской карикатуре начала XIX века не существует, поэтому многие аспекты до сих пор не изучены.

В обобщающих трудах, посвященных истории французского искусства XIX века, лишь изредка можно встретить несколько слов о сатирической графике этой поры. И странным кажется то, что, хотя и подчеркивается большое значение для той эпохи данного вида искусства, но достаточного внимания ему не уделяется.

Сатирическая графика получила широкое распространение в эпоху Великой французской революции. Она отражала все революционные события и была своеобразной «газетой для неграмотных». По карикатурам безошибочно можно определить отношение народа к тем или иным событиям и личностям. Уже с середины XIX века сатирическая графика пользуется спросом у коллекционеров и любителей искусства, а в начале XX века за сатирические рисунки охотно платили по несколько сотен франков. Появляется и литература, посвященная сатирической графике.

Труды по данной теме можно разделить на несколько групп. Это общие исследования по истории карикатуры, в которые включены разделы по истории французской сатиры конца XVIII – XIX в., работы, которые изучают творчество отдельных мастеров, каталоги различных музейных коллекций и выставок, справочные издания. Среди такого рода иностранных изданий следует, прежде всего, назвать исследования Б. Линча, Э. Жема, Ф. Вендела, Дж. Вейрата, А. Александри, Г. Пилтца, Л. Дильтейля и др.

Первые исследования, посвященные французской карикатуре, начали выходить в свет в 30-х гг.

XIX века. Так, уже в 1838 году издается «Музей карикатуры» Э. Жема [1] – своеобразный альбом репродукций сатирических произведений, изданных во Франции с XIV века до 1838 года, с сопроводительным текстом, который содержит в основном толкование сюжетов. Однако в издании ни слова об авторах карикатур, даже очень известных в свое время.

«Учебник любителя гравюр XIX и XX вв.» Луи Дильтейля [2] содержит разделы, посвященные карикатуре. Автор уделяет внимание преимущественно создателям карикатур – художникам и граверам, называет лучшие произведения и серии, над созданием которых они работали; дает краткую характеристику отдельным изображениям и целым сериям. Все это рассматривается Дильтейлем с точки зрения коллекционера: перспективно ли собирать конкретную серию или же работы определенного автора.

В монографии Георга Пилтца [3] карикатуре Франции конца XVIII – начала XIX века посвящено три раздела, где настолько подробно, насколько позволяет небольшой объем, отведенный ей, рассмотрены общие тенденции французской карикатуры времен Революции, Империи и Реставрации, основные, наиболее интересные произведения, художники-карикатуристы и издатели, а также уделено внимание развитию сатирической печати во Франции и описанию исторических условий, в которых развивалась карикатура.

Наиболее полной русскоязычной работой, посвященной карикатуре, является «Иллюстрированная история карикатуры» А. В. Швырова [4]. Автор рассматривает карикатуру со времен Древнего Египта до современной ему сатирической графики и несколько разделов посвящает французской карикатуре конца XVIII – начала XIX в. Проблема освещается согласно хронологическому принципу, в соответствии с развитием событий французской революции и послереволюционного периода до Реставрации. При этом выделены и отдельные темы, которых касалась карикатура. Наиболее значительным из них, таким как карикатура на Наполеона и общественная сатира, посвящены отдельные главы. Однако труд носит обобщающий характер, и автор редко подробно останавливается на определенном произведении, даже значительным мастерам уделяет минимум внимания, только выделяя основные направления, темы и приемы карикатуры конкретного периода времени, что, впрочем, не умаляет значения книги для изучения истории развития сатирической графики.

Учитывая то, что на развитие французской карикатуры до 30-х годов XIX в. большое влияние оказывала английская сатирическая графика, полезными являются исследования ученых из Санкт-Петербурга В. Успенского, А. Россомехина и Д. Хрусталева, посвященные английской карикатуре конца XVIII – начала XIX века [5–7]. Авторы подробно рассматривают развитие английской карикатуры рубежа веков, уделяя большое внимание условиям, в которых она существовала и общим характерным чертам присущим в целом английской сатирической графике. Отдельно представлено

творчество выдающихся мастеров, подчеркнуты особенности их стиля. Это дает возможность сравнить и выделить общие черты в английской и французской карикатуре, лучше понять, что является в последней только подражанием островным соседям и в чем проявились характерные национальные черты французской карикатуры.

В целом, подводя итог обзора литературы, надо отметить, что французская карикатура начала XIX века исследована явно недостаточно, и изучение этого вопроса может быть плодотворным. В данной статье эта тема будет освещена в той степени, в которой позволит материал коллекции Харьковского художественного музея.

В основу исследования положены традиционные методы изучения художественных явлений, в которых историко-культурологический метод сопряжен с системным подходом и дополнен компаративной методикой. Метод искусствоведческого анализа использован для выявления особенностей творческой манеры в произведениях французских мастеров карикатуры начала XIX в., которые хранятся в коллекции Харьковского художественного музея.

**Краткий обзор историко-культурной ситуации и развития искусства карикатуры во Франции в конце XVIII – начале XIX века.** В конце XVIII в. Франция приковала к себе взгляды чуть ли не половины мира. Однако те, кто раньше пристально следили за происходившим во Франции, чтобы не пропустить ни одной модной новинки, кто стремился во всем подражать обычаям и церемониям французских аристократических семей и французского двора, теперь следили за событиями в стране глазами полными презрения, иронии, а нередко и ужаса. Европейские монархи с недоверием и страхом наблюдали за событиями во Франции. Правление Людовика XVI (1774–1792) приводит страну к Великой французской революции, которая началась со штурма Бастилии. Англия становится главным организатором контрреволюционной коалиции. В сентябре 1791 года была принята Первая Конституция. Франция стала конституционной монархией. Ровно через год Повстанческая Коммуна Парижа захватывает власть. В августе 1792 года монархия ликвидирована. 1793–1794 годы вошли в историю страны как годы террора. Робеспьер и Дантон властвуют. Начинает свою непрерывную работу изобретение революции – гильотина. Диктатура якобинцев заканчивается заговором против Робеспьера и его казнью. Создается Директория, просуществовавшая 5 лет. В 1799 году в результате государственного переворота устанавливается Консульство. Первым консулом назначается молодой генерал Наполеон. Так приходит звездный час Наполеона Бонапарта.

Великая французская революция открыла новый период в истории Европы и вместе с тем новый этап в развитии искусства. В течение века, от начала революции в 1789 году до конца XIX века, французское искусство занимало ведущее место в мировом искусстве. Именно революция открывает новую страничку и в истории политической карикатуры. Никогда ранее за такой сравнительно короткий промежуток времени во Франции не

создавалось такого большого количества карикатур, неразрывно связанных с социально-политической жизнью страны. Карикатура стала широко использоваться различными политическими партиями для защиты своих интересов. Политические карикатуры можно было встретить иногда в виде приложений к газетам и журналам, но основная масса карикатур представляла собой отдельные сатирические картинки. В большинстве своем это были офорты, раскрашенные от руки. Они продавались в магазинах эстампов, на лотках разносчиков, выставлялись в витринах [8, с. 5].

В Париже «главное депо карикатур во время революции» было у торговца гравюрами Бассе [4, с. 101], а несколько позже первенство приобретает лавочка книгоиздателя Мартине, которая стала известна во всей Европе. Перед витриной магазина Мартине, где выставлялись «свежие» карикатуры всегда собиралась толпа. Подобные витрины издателей гравюр можно сравнить с выпуском последних новостей. Художники-сатирики молниеносно реагировали на происходящие события и часто эстампы появлялись уже в тот же вечер. Горожане охотно спешили в магазины издателей, чтобы рассмотреть новые рисунки, узнать таким образом новости и поделиться впечатлениями. Гравюры были более доступны и понятны для простого народа, чем газеты и поэтому были очень популярны. Хотя А. В. Швыров отмечает, что карикатура, какой бы популярностью она не пользовалась, не могла сравниться с тем влиянием, которое имели на публику памфлеты и газеты [4, с. 101]. Впрочем, они дополняли друг друга, ведь часто можно встретить карикатуры, перекликающиеся с памфлетами, народными песенками, эпиграммами, они как будто бы служат иллюстрациями к ним.

В период Директории (1795–1799) искусство политической карикатуры приходит в упадок. При этом широкое распространение получают карикатуры нравов. Лавки торговцев эстампами были заполнены картинками с изображением мод и фривольных сцен.

Политическая карикатура официально перестала существовать в период Консульства и Империи (1799–1814). Наполеон позволял распространение только тех рисунков, которые изображали его в выгодном свете. В 1811 году он основал государственный реестр всей печатной продукции Франции (*Bibliographie de la France. Journal Général de l'Imprimerie et de la Librairie*). Однако карикатура, особенно политическая, во Франции продолжала существовать подпольно. Потому как трудно представить себе государство, где смех был бы табуирован. Люди не перестают смеяться при любом политическом режиме, хотя бы для того, чтобы избавиться от внутреннего напряжения. Из-за строгой цензуры французские карикатуры, как правило, не подписывались и не датировались, иногда встречается монограмма автора, которую не всегда можно расшифровать. Практически на всех листах французской карикатуры из собрания музея внизу имеется надпись «Déposé» или «Déposée à la Direction», что означает, что работа была зарегистрирована.

В бурные 1814 и 1815 гг., когда первая Реставрация Бурбонов сменилась восстановлением власти Наполеона, а после сражения при Ватерлоо вновь был восстановлен режим Реставрации, политические карикатуры получают значительное распространение [8, с. 17].

На протяжении своего существования карикатура затрагивала самые разные темы, всегда актуальные в тот или иной период истории. Бесстрашно выступая против всего несправедливого, недостойного, бессмысленного, она всегда без промаха попадала точно в цель и была оружием, не менее опасным, чем пуля или кинжал. Ведь «в карикатуре никто не щадится, никто не пользуется уважением, препятствия берутся приступом, сложные проблемы решаются в шутку» [4, с. 6].

**Карикатуры на Наполеона Бонапарта.** Ни одна историческая эпоха ни была так полно представлена в карикатурах, как эпоха Бонапарта. Карикатурные листы времен наполеоновских войн были настолько распространенным явлением, что по ним можно почти выстраивать хронологию событий. Наполеон – неоднозначная историческая фигура, о нем уже два века дискутируют ученые и художники. Как отмечает А. В. Швыров, «карикатуристы преследовали его всю жизнь и сатирические рисунки на гениального полководца можно считать не только сотнями, но даже тысячами» [4, с. 101]. Сатирическая графика долго не касалась общего народного любимца, который преумножил славу и величие народа. Но как только Наполеон стал добиваться переворота с целью превращения республики в монархию, карикатуристы сразу обнаружили его замыслы. Императора Франции осыпали стрелами английские, итальянские, немецкие, российские и даже французские карикатуристы. Но, наибольшее распространение во Франции антинаполеоновская сатирическая графика приобретает только после свержения императора. И большая часть музейного собрания антинаполеоновской карикатуры как раз относится к 1815 году. Например, гравюра Жана Батиста Жанти «Тигр на цепи» (1815) была создана уже после Ватерлоо. На ней Наполеон в образе ягуара с человеческой головой танцует под музыку союзников.

Карикатура Луи-Франсуа Шарона «Крайний предел каннибализма» (1815) полна разнообразных деталей и изобилует пояснительными надписями. В центре верхом на леопарде, который говорит: «Я – опора трона», на горе тел убитых и раненых изображен Наполеон в военной форме и императорской горностаевой мантии, на голове у него чалма с полумесяцем. Над императором кружит орел, пускающий молнии. На переднем плане – «река крови», на втором – охваченный пламенем город и войска, идущие в наступление у горы Сен-Жан. Композиция в целом вписывается в треугольник. В его основе – вытянутое тело истекающего кровью герцога Энгиенского. Он лежит несколько обособленно от остальных тел, на «берегу» «реки крови» и чем-то напоминает мученика. Общий смысл карикатуры понятен с

первого взгляда – осуждение непрерывных войн Наполеона, его бессмысленной жестокости и жажды власти. Детали и подписи дают подробные объяснения.

Как и большинство сатирических листов данного периода, эта работа создана в технике офорта и раскрашена от руки. Главное действие сосредоточено на переднем плане, где рисунок выполнен четкими, порой жесткими линиями и раскрашен яркими локальными цветовыми пятнами, в то время, как дальний план, которому отводится второстепенное значение, очерчен более легкими, серебристыми линиями и лишь кое-где использован цвет – легким намеком тона обозначены стены города, пламя, пылающее над ним и одежда солдат, идущих в наступление. Формы объектов моделируются в основном штрихом, а не цветом, параллельными штрихами по контуру обозначены только общие объемы; в затемненных местах линия утолщается, используется перекрестная штриховка. Такой тип рисунка с некоторыми вариациями свойствен почти всем французским карикатурам этой поры.

Влияние искусства классицизма сказывается в строгой упорядоченности и симметричности композиции с ее четким делением на планы, равномерным ритмом горизонталей, образованных последовательно берегом кровавой реки, телом герцога Энгиенского, туловищем леопарда и линией горизонта. Даже поза Бонапарта чем-то схожа с положением фигуры Леонида на знаменитой картине Жака-Луи Давида «Леонид I при Фермопилах» (1814).

Карикатура «Крайний предел каннибализма» была создана вскоре после отречения Наполеона от престола и отъезда на Эльбу. Восстановленный в правах король и его сторонники, эмигранты, вернувшиеся на родину, своей политикой и поведением быстро потеряли доверие народа. Так что меньше чем через год, люди снова заговорили о Наполеоне, о его возвращении: «Где он? Когда он снова появится?». И он появился. «Я пришел, чтобы освободить Францию от эмигрантов», – сказал он в Гренобле. «Пусть остерегаются священники и дворяне, которые хотели покорить французов. Я их повешу на фонарях», – заявил он в Лионе» [9, с. 366]. Наполеон торжественно обещал, начиная свое новое правление, дать Франции мир и свободу, признавая, что в свое первое царствование не дал своей стране ни того, ни другого. Он действительно предлагал мир европейским государствам, однако все его предложения были отклонены, и вся Европа снова восстала против него.

Офорт из музейной коллекции «Прибытие Николя Бонапарт в Тюильри 20 марта 1815», созданный Жаном-Батистом Готье, вероятно, уже после спада первой волны восторга, вызванного возвращением императора, изображает сцену встречи Наполеона с народом. Бонапарт протягивает группе людей, олицетворяющих народ, обращение к французам и говорит: «У меня в кармане пакт о перемирии на 20 лет с самыми могущественными державами, моя славная гвардия и мой народ, Вам достанется часть моих благодеяний». При этом

он указывает на ящик с костылями и надписью: «Военное вознаграждение». Наполеона сопровождает Смерть с косой; очень худая женщина в лохмотьях и с костью у рта, очевидно, что она олицетворяет голод и нищету, всегда сопровождающие войну; замыкают процессию двое мужчин, прославляющие императора. У ног Наполеона – белый кот, заявляющий: «У меня бархатные лапки». В виде кота, которому Бонапарт советует скрыть когти, изображали папу Пия VII, предпочитающего никогда и никуда не вмешиваться. Его то и изображал карикатурист в виде кота, свернувшегося у ног императора. Напротив императора со «свитой» – группа мужчин и женщин, судя по всему, буржуа и зажиточных крестьян. Они по-разному реагируют на обращение Бонапарта, впрочем, принимая его без восторга. Композиция карикатуры снова четко симметричная. Действующие лица образуют две группы, контрастные друг другу. Группа «встречающих» плотно скомпонована, фигуры более статичны, по сравнению с группой «сторонников Наполеона». Группа, размещенная справа, полна динамики. Стремительное движение начинается от самого края листа, где изображены двое мужчин, выкрикивающие похвалы Бонапарту и бурно жестикулирующие. Далее движение несколько спадает, и снова «подхватывается» фигурой Смерти, резко подбрасывающей над собой косу, и завершается сцена театральным жестом Бонапарта: он протягивает группе встречающих его людей письменное обращение. Именно этот жест – вытянутая рука с листом бумаги – визуально объединяет две части композиции. Художник не ограничился только контурным рисунком, а уделит внимание и моделированию форм, обозначив не только главные массы, но местами, разрабатывая и мелкие детали, как, например, бесчисленные складки жилета Наполеона, хотя, в общем, работа не слишком детализирована. Контур рисунка весьма разнообразен: пунктирные абрисы и сплошные линии разной толщины – от тонких и прозрачных, как паутина, которыми очерчен дворец, до грубых и толстых в затемненных участках на переднем плане, мягких и гибких или жестких и ломанных при изображении женских чепцов.

Французские мастера всегда старались передать портретное сходство Наполеона, они сосредоточены на неудачах императора, угрожающих стабильности и будущему государства («Конституционная Франция» (1815), «Справедливость и божественное возмездие преследует преступников» (1815)). Довольно часто в своих работах карикатуристы подчеркивают революционное происхождение власти Бонапарта. На карикатуре Сен-Фала «Помятая Фиалка, которая ищет свою корону в грязи предместья Парижа» (1815) Наполеон в элегантно бело-золотом костюме копается в куче мусора, среди которого изображена и императорская корона, а рядом – революционные символы и атрибуты власти.

После Ватерлоо Наполеона часто стали представлять трусом и дезертиром (Фредерик Дюбуа «Дезертир» (1815); союзники его бреют («День бритья, или Удлиненное лицо» (1815); бьют или

пытаются раздавить (Жан Батист Жанти «Зеркало истины, или Раздавленный тигр» (1815).

**Карикатуры на власть имущих.** Атакам подвергались и другие французские власть предержащие: Людовик XVIII, Камбасерес, Талейран (Жан-Батист Готье «Игра в Бюллотт» (1815), «Карнавал 1815 года, или Императорские макароны» (1815), «Законченный торг, или Капитуляция» (1815). В период Ста дней и в первые месяцы второй Реставрации были распространены карикатуры на Бурбонов («Союзники, или Новый канделябр» (1815). В них подчеркивалось, что Бурбоны обязаны своим возвращением иностранной коалиции. На эту тему Ахилл Деверья выполнил очень выразительную карикатуру «Второе триумфальное возвращение» (1814), изображающей Людовика XVIII, въезжающего в Париж прямо по трупам, на крупной лошади русского казака.

Таким образом, политическая карикатура, реагируя на все более или менее значительные события той поры, отражала настроения народа, его отношение ко всему, что происходило, к главным героям тех событий, создавая их точные и выразительные образы. По количеству и популярности определенных изображений можно составить представление о том, что больше всего беспокоило людей на том или ином этапе революции, во времена Империи и Реставрации, кто в то время представлялся самым большим врагом, кого на самом деле ненавидели, а кто заслуживал только насмешительную улыбку.

**Карикатуры на иностранцев.** Карикатуры на иностранцев (что почти всегда означало врагов) получили во Франции большое распространение. Главным образом доставалось Англии, которая возглавила в 1793 году первую антифранцузскую коалицию. Карикатуристы получали государственные заказы. Даже Наполеон, который так упорно боролся с сатирой, сам «был склонен воспользоваться и услугами карикатуры» [10, с. 124] и отмечал, что «не следует упускать случая унижить русских и англичан» [10, с. 124].

Особенно насмехались французы над манерами и внешностью англичан. На французских карикатурах англичане изображались преимущественно высокими и худыми, с узкими плечами, длинными туловищами, несуразность их фигур еще больше подчеркивалась английскими нарядами («Быстрые утехи английской учтивости», «Английские объятия»). А еще, французов чрезвычайно удивляла прожорливость их островных соседей («Английский тет-а-тет»).

Англичанам от французских карикатуристов доставалось больше других (как и французам от английских мастеров карикатуры), однако они были не единственными иностранцами, над которыми охотно смеялись. Прежде всего, мишенью для карикатуристов стали все союзники-иностранцы, которые заполонили Париж, и при всей их нежелательности и ненависти парижан к ним, они все же стали неисчерпаемым источником веселья и обогащения французов в течение нескольких месяцев. Иностранцы наполнили французскую столицу золотом. Один из современников писал:

«У купцов выручка дня увеличилась в десять раз; все молодые иностранные офицеры содержат молодых любовниц, абонируют первые ряды в театрах, гуляют в Вере ...» [4, с. 143]. Несколько таких карикатур есть и в коллекции Харьковского художественного музея: «Высокие союзники отправляются на войну с Францией», «Введение части союзников в Париж», «Бесподобный Дон Кихот Прусский» и др. Изображения военных в униформе на карикатуре «Крестовый поход бессильных в 1815» обозначено легким юмором. Солдаты, особенно офицеры, своими немного вытянутыми фигурами, грациозными движениями и позами порой напоминают танцовщиков балета, исполняющих изысканный и манерный танец. Другие гравюры еще ироничнее. Особенно это касается изображения русских. Если российские офицеры, которые были преимущественно дворянами, как и в других европейских государствах, изображаются изысканными и чопорными, то российские солдаты выглядят огромными, неуклюжими и простоватыми крестьянами, которым форма идет как корове седло («Торжественное вхождение части союзников в Париж»).

Как правило, все необычное кажется странным, а порой и смешным. Поэтому иностранцы с их обычаями, модой, языком и даже внешностью, которые отличались от французских, так часто становились мишенью для карикатуристов. Тем более французы смеялись над теми из иностранцев, чьи государства были в то время врагами Франции, а это почти вся Европа. Поэтому такую большую долю во французской сатирической графике конца XVIII – начала XIX века составляют карикатуры на иностранцев. Родное, французское в таких произведениях подается как единственно верное и хорошее, а все, что от него отличается, вызывает улыбку, порой весьма злую. Многие карикатуры настолько удачно передают сущность осмеянной нации, что нет необходимости даже в пояснительных надписях, а отдельные указывают на незамеченные до этого чужаковости жителей какой-либо из стран. Поэтому эти карикатуры представляют большой интерес, давая возможность посмотреть на иностранцев глазами тогдашних французов.

**Заключение.** Изучение коллекции французской политической карикатуры начала XIX века из фондов Харьковского художественного музея позволило сделать следующие выводы:

- обзор литературы показал, что тема французской сатирической графики рубежа XVIII – XIX вв. в русскоязычной литературе недостаточно освещена;
- определить характерные особенности, присутствующие в целом политической карикатуре Франции начала XIX века, такие, как острая публицистичность, злободневность, стремление к быстрому отклику на события; использование композиционных

приемов классицизма; французские карикатуристы всегда стараются передать портретное сходство Наполеона, в отличие от своих британских коллег, сосредоточенных на высмеивании манер, характера и особенно внешнего вида императора;

- выделить индивидуальные особенности творческой манеры некоторых известных французских карикатуристов, чьи произведения дают яркое представление об этом виде искусства в период его расцвета.

На протяжении веков карикатура играла немаловажную роль в жизни общества, высмеивая его недостатки и, таким образом, поучая его. Наибольший расцвет сатирической графики всегда приходится на периоды потрясений и важных исторических событий – эпохи войн, революций, сильных общественных, религиозных столкновений. При всей своей простоте раскрашенные от руки французские гравюры оказали значительное влияние на народ, не только отражая его настроения, но и подстрекая его к действиям. Поэтому нельзя отрицать того, что карикатура занимала значительное место в художественной, политической и социальной жизни тогдашней Франции. И неудивительно, ведь карикатура реагирует на все, что происходит и как зеркало отражает положение вещей в государстве и обществе. Именно сатира часто выступает едва ли не самым сильным оружием в любой борьбе. Поэтому карикатура является не только достойным внимания жанром искусства, но и ценным источником информации для изучения истории и культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Jaime, E. Musée de la Caricature: en 2 t. / E. Jaime. – Paris, 1838. – Т. 2.
2. Delteil, L. Manuel de l'amateur d'estampes du XIX et du XX siècle: en 3 t. / L. Delteil. – Paris: Librairie Dorbon-Ainé, 1910. – Т. 1. – 304 p.: ill.
3. Piltz, G. Geschichte der europäischen Karikatur / G. Piltz. – Berlin.: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1976. – 329 s.: ill.
4. Швыров, А. В. История карикатуры с древнейших времен до наших дней / А. В. Швыров. – СПб.: Типография П. О. Пантелева, 1903. – 404 с.: ил.
5. Анатомия смеха. Английская карикатура XVIII – первой трети XIX века / авт.-сост. В. М. Успенский – М.: Арт Волхонка, 2016. – 352 с.: ил.
6. Успенский, В. М. Имперский шаг Екатерины: Россия в английской карикатуре XVIII века / В. М. Успенский, А. А. Россомахин, Д. Г. Хрусталева. – СПб.: Арка, 2016. – 251 с.
7. Успенский, В. М. Медведи, Казаки и Русский Мороз: Россия в английской карикатуре до и после 1812 года / В. М. Успенский, А. А. Россомахин, Д. Г. Хрусталева. – СПб.: Арка, 2014. – 251 с.
8. Калинина, Н. П. Политическая карикатура Франции 30-х годов 19 ст. / Н. П. Калинина. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1955. – 140 с.: ил.
9. Тарле, Е. В. Наполеон / Е. В. Тарле. – М.: Наука, 1991. – 464 с.
10. Бенуа, Ф. Искусство Франции эпохи Революции и Первой Империи / Ф. Бенуа. – М.-Л.: «Искусство», 1940. – 340 с.

*Поступила в редакцию 27.02.2017 г.*

# Творческая деятельность джаз-маэстро Олега Лундстрема в Китае

Сяо Юань Юань

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

*Лундстрем Олег Леонидович как музыкант и дирижер объездил множество городов России и мира, в прессе неоднократно появлялись сводки новостей, посвященные ему. Больше сотен тысяч зрителей посетили концерты, миллионы слушали по радио и смотрели по телевидению выступления блестящего оркестра Олега Лундстрема. Многие годы маэстро и его коллектив являлись неизменными участниками крупных международных джазовых фестивалей. Китайские годы музыкальной жизни Олега Лундстрема – важная страница его творчества. Музыкальный путь дирижера начался в Китае: в Харбине был образован первый джазовый музыкальный коллектив, который приобрел широкую известность в Шанхае. Со своим оркестром О. Лундстрем повторил путь самого Эллингтона – от небольшого любительского ансамбля до лучших танцзалов мира, только Эллингтон покорил Америку, а Лундстрем – Харбин.*

**Ключевые слова:** Харбин, Шанхай, Олег Лундстрем, джазовая музыка, джаз-бэнд, джазовый оркестр.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 34–38)

## Creativity of Jazz Maestro Oleg Lundstrom in China

Xiao Yuanyuan

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

*Oleg Lundstrom as a musician and conductor travelled about many cities of Russia and all over the world; news reports dedicated to him appeared in press many times. More than hundreds of thousands of spectators attended the concerts; millions of people listened to the radio and watched the performances of Oleg Lundstrom's brilliant orchestra on television. Maestro and his team were invariable participants of great international jazz festivals for many years. The Chinese years of Oleg Lundstrom's musical life are an important page of his creativity. The musical way of the conductor began in China: the first jazz musical group was founded in Harbin and gained wide popularity in Shanghai. O. Lundstrom with his orchestra repeated the way of Ellington – from a small amateur ensemble to the best ballrooms of the world. The only difference was that Ellington conquered America, while Lundstrom – Harbin.*

**Key words:** Harbin, Shanghai, Oleg Lundstrom, jazz music, jazz band, jazz orchestra.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 34–38)

Джазовая музыка в Китае впервые заявила о себе в Шанхае, получила развитие во многих городах, среди которых Харбин также является одним из центров джаза в Китае, большое значение для развития которого имела творческая деятельность русского музыканта Олега Лундстрема. Целью данной статьи является научное осмысление творческой деятельности О. Л. Лундстрема в Китае.

Первые ростки джазовой музыки появились в 30-е годы XX века в Харбине. Как говорил философ Фэй Линь, «в любом месте скопления людей всегда есть музыка» [1]. Вслед за социальными изменениями была открыта новая страница в музыкальной истории Харбина, который был известен как «музыкальный город». После «опиумной войны» 1840 г. китайская династия Цин и царская Россия подписали Союзный договор, по которому Россия получала особые права на строительство железной дороги на Северо-Востоке Китая, вследствие чего Харбин стал центром распространения иностранной культуры и искусства в будущем. Благодаря строительству

КВЖД, здесь появляются христианские храмы, полицейские управления, различные инстанции, рабочие, торговцы, музыканты и просто любители музыки, имеющие музыкальное образование и отличающиеся музыкальным талантом.

В 1902 г. управление КВЖД активно набирало большое число рабочих в Северо-Восточном и Центральном Китае, в результате чего численность китайских рабочих на строительстве железной дороги возросла до нескольких сотен человек. Благодаря взаимным усилиям работников и технологов с российской и китайской сторон, 14 июля 1903 г. строительство КВЖД было завершено, и дорога была запущена в эксплуатацию. С учетом обеспечения социальных гарантий на базе развития экономики управление КВЖД стало уделять больше внимания культурной жизни сотрудников и жителей окружающих территорий, и в апреле 1908 года Второй струнно-духовой оркестр Амурской железной дороги был переведен в Харбин для создания симфонического оркестра управления КВЖД в Харбине.

Адрес для корреспонденции: e-mail: хуу19861102@163.com – Сяо Юань Юань

После Октябрьской революции в России была установлена власть Советов, и в Харбин переселились некоторые представители капиталистического класса, военные чины и представители ведомств по делам культуры, интеллигенция. Количество русских переселенцев в Харбине выросло с 43091 человека в 1912 г. до 130000 человек в 1920 г. [2, с. 7]. Увеличение русских переселенцев в некотором смысле стимулировало культурное развитие. 2 декабря 1911 г. был создан клуб КВЖД, в музыкальной жизни населения появился новый центр культуры. С течением времени музыкальные события стали разворачиваться более активно: деятельность симфонического оркестра, оперы и церковного хора свидетельствовала о насыщенной художественной жизни города. Появление и развитие зарубежной музыки в Харбине преимущественно находилось под влиянием соседней России, 17 ноября 1907 г. начальник управления КВЖД Д. Л. Хорват созвал 120 представителей различных слоев русских переселенцев, где был принят «Устав самоуправления» и, таким образом, создан совет самоуправления города, в результате чего наступил новый исторический этап в музыкальной культуре переселенцев в Харбине. Еще одной причиной, стимулировавшей увеличение численности русских переселенцев и музыкантов в Харбине, было то, что Устав самоуправления больше соответствовал интересам русских жителей. К 1920 г. количество магазинов, открытых ими в Харбине, выросло до 1310, тогда как количество магазинов, открытых переселенцами из Японии, Англии, США, Франции, Германии и Италии, только приблизилось к сотне. Эти государства создавали «торговые союзы», что привело к превращению Харбина в настоящий центр международной торговли, что стало важным условием для становления города в качестве международно-музыкального центра [2, с. 28].

Для удовлетворения музыкальных запросов русских жителей в мае 1921 г. в Харбине было основано первое высшее музыкальное учебное заведение, в июле 1925 г. был создан второй музыкальный вуз – «Высшее музыкальное училище Глазунова», в октябре 1927 г. был открыт третий музыкальный вуз – «Музыкальные курсы Харбина», а в 1929 г. – «Харбинское музыкальное училище», которое стало четвертым. Вкупе с появлением частной системы музыкального образования, созданной русскими эмигрантами, эти учреждения образования вырастили множество замечательных китайских музыкантов.

В 1934 г. в Харбине возникает джазовый музыкальный коллектив, в составе которого были не только русские, но также и студенты Харбинского промышленного университета. Организатором коллектива выступил джазовый музыкант, академик Российской академии искусств, создатель оркестра, носившего его имя, народный артист, обладатель национальных премий, почетный доктор Международной академии Сан-Марино, «персона года» в 1998 г. по версии Американской библиотечной ассоциации, Лундстрем Олег Леонидович. Он прославился в России как музыкант и дирижер, объездил множество городов в России и за

ее пределами, в российской прессе неоднократно появлялись, посвященные ему, сводки новостей. Однако немногие знают, что его музыкальный путь начался в Китае, созданный и возглавляемый им самый старый джазовый музыкальный коллектив впервые в мире был образован в китайском Харбине, приобрел известность в Шанхае, а также оставил свой след в Циндао, Ухане и многих других китайских городах. В общей сложности Лундстрем прожил в Китае 25 лет. Когда в 30–40-х годах прошлого столетия в Шанхае к оркестру Лундстрема пришла известность, китайские СМИ называли его «королем дальневосточного джаза» [3].

**Семья, годы обучения в Харбине и начало музыкального пути Олега Лундстрема.** Олег Лундстрем родился в 1916 г. в городе Чита, его предки были шведами, переселившимися в Россию. Лундстрем является типичной шведской фамилией. В 1921 г. вместе с родителями он переезжает в Харбин. Его отец преподает физику в торговом колледже КВЖД, затем становится преподавателем в Харбинском промышленном университете. Торговый колледж управления КВЖД в то время был одним из лучших русских учебных заведений на Дальнем Востоке, и, естественно, сам Лундстрем получал образование здесь же. По его воспоминаниям, именно в это время он начал свой музыкальный путь: «Здесь можно было найти все, что пробуждало индивидуальность и музыкальные способности: струнный оркестр, симфонический оркестр, русский оркестр, итальянский оркестр из Неаполя и прочие по стилям музыкальные коллективы, а также специальные курсы по обучению игре на музыкальных инструментах» [4]. Музыкальные способности Олега и его брата Игоря, который был младше на один год, брали истоки в семье: хотя их отец и не был профессиональным музыкантом, но хорошо играл на фортепиано, а их мать красиво пела и играла на гитаре. Семья Лундстремов жила в общежитии при торговом колледже, Олег и Игорь пели в хоре колледжа. Когда ему исполнилось 12 лет, он стал учиться музыке у скрипача Шиферבלата, тем самым начав свой музыкальный путь. В 1932 г. после окончания торгового колледжа Олег поступает в Харбинский промышленный университет на отделение электромеханики, одновременно – в Харбинское музыкальное училище, открытое специально для русских жителей города, чтобы учиться игре на скрипке.

В это время в учебных заведениях Харбина собралось множество музыкантов, певцов, исполнителей русского происхождения, и Лундстрем получил очень хорошее музыкальное образование. Хотя его основным занятием тогда было обучение по специальности в Харбинском промышленном университете, но по вечерам он часто играл на танцевальных вечерах в университете. Однажды Лундстрем случайно услышал еще не достаточно популярную в то время музыку Дюка Эллингтона, но в особенности композиция «Dear Old Southland» заставила молодого Лундстрема влюбиться в джазовую музыку, причем эта любовь осталась с ним на всю жизнь. После этого Лундстрем отказался



*Харбинский джаз-оркестр под управлением Олега Лундстрема (перед фортепиано). Начало 1930-х годов*



*Молодой Олег Лундстрем*



*Оркестр Олега Лундстрема, Шанхай (около 1940 г.)*



*Оркестр Олега Лундстрема в Шанхае 1945 г.*



*Олег Лундстрем, Билл Клинтон, Владимир Путин*

от скрипки и переключился на саксофон, хотя, по мнению его семьи и учителей, в то время джазовая музыка не была «правильной специальностью».

Молодой Лундстрем все больше влюблялся в джаз, и в 1934 г. он и несколько сокурсников создали свой собственный джазовый коллектив, который стал первым в истории Харбина. Коллектив состоял из двух альтов-саксофонов, одного тенора, двух труб, одного тромбона, фортепиано, банджо, виолончели и ударной установки. Сам Лундстрем играл на фортепиано, Игорь – на теноре-саксофоне, на банджо и виолончели играл Александр Гравес. Осенью 1934 г. им представилась возможность по приглашению принять участие в выступлении в дансинг-холле «Красная роза», организованном церковным союзом молодежи. «Они начали играть в дансинг-холле, а также принимать участие в радио-концертах, устраиваемых Харбинским управлением развлечений (Харбинским радио)». После года занятий и исполнительской практики этот коллектив вышел на профессиональную музыкальную сцену и стал известным джазовым коллективом в Харбине» [5]. В основном музыканты изучали американскую музыку, зачастую исполняли классические хиты Дюка Эллингтона, Глена Миллера и других. В то время жители Харбина стали «называть Лундстрема «господин Дракон» из-за того, что, во-первых, он родился в Год дракона по восточному календарю, а во-вторых, из-за созвучия первого слога фамилии с китайским словом «лун» – «дракон», чем он весьма гордился» [3].

**Музыкальная деятельность Олега Лундстрема в Шанхае.** В 1935 г. после оккупации Маньчжурии японцами и продажи КВЖД многие русские жители поневоле покинули Харбин, и Лундстрем вместе со своим оркестром и многими другими

русскими переехал на юг и обосновался в Шанхае. Шанхай того времени уже был одним из крупнейших мировых портов, численность населения уже превысила несколько миллионов человек, в нем проживали представители многих национальностей. Жизнь здесь полностью отличалась от Харбина, желающим стать здесь на ноги приходилось выдерживать жесткую конкуренцию. К тому же в Шанхае уже было много музыкальных коллективов из США и других стран, приобрел известность русский джазовый коллектив Сергея Ермолаева, который с конца 20-х и до начала 30-х годов считался «самым выдающимся джазовым оркестром Дальнего Востока» [6]. Лундстрем совсем не ожидал, что здесь будет столь же популярным, захвативший весь земной шар, фокстрот, под который люди готовы танцевать всю ночь напролет. Ему казалось, что этот город попросту сводит с ума. Лундстрем считал, что в Шанхае определенно не хватает музыкантов, и поэтому он решает выступать в гостиницах, кинотеатрах, кофейнях оживленного коммерческого района на улице Сяфэйлу (нынешняя улица Хуайхайлу), поскольку рабочие из всех концессий будут проходить по этой улице на пути к Нанкинской улице в центре города. С наступлением ночи зажигались неоновые огни в витринах и всевозможных вывесках на улицах, ярко переливавшиеся всеми цветами радуги.

В 1936 г. Лундстрем подписал первый контракт с гостиницей «Янцзы» о выступлениях во время послеобеденных чаепитий. Европейцев и англичан как рабочую силу нанимали по сходной цене, тогда как русские рассматривались в качестве рабочей силы за полцены. Хотя русские и были европейцами, но некоторая часть из них относилась к гражданам Китая с китайскими удостоверениями

личности. Гонорары для лиц с американскими и английскими паспортами были очень высоки, поэтому многие хотели нанимать на работу русских, качество работы которых не уступало англичанам и даже было выше, а оплата их труда была гораздо меньше, чем для англичан [7].

В 1937 г. оркестр Лундстрема был приглашен для выступлений в Циндао, «здесь, в Циндао, джазовый коллектив Лундстрема достиг своей художественной вершины. В 1938 году Япония оккупировала Циндао, но некоторая часть европейцев и американцев осталась в городе после его падения, и они горячо любили творчество оркестра, среди репертуара которого были такие хиты, как “Розы, розы”, “Последний закат лета”, “Хеллоу, Шанхай!” и др. Каждый раз во время исполнения “Хеллоу, Шанхай!” публика хлопала в ладоши в такт музыке» [8].

В 1938 г. оркестр возвращается в Шанхай, к тому времени в нем насчитывается 11 человек. Благодаря успеху выступлений в Циндао, за короткие два года он становится одним из известнейших джазовых коллективов и в Шанхае. В 1941 г. оркестр Лундстрема наконец переезжает в самый лучший дансинг-холл Шанхая «Байлэмэн» (lǐ) в переводе с кит. «Парамоунт» – «The Paramount»). Пышный внешний вид, шикарный интерьер, прекрасное освещение вкупе с первоклассными джазовыми коллективами и прелестными танцовщицами – этот дансинг-холл стал местом для соперничества между представителями сливок шанхайского общества, проведения приемов и банкетов, а потому здесь всегда собиралось много знаменитостей. Публика приходила сюда не только чтобы потанцевать, но многие желали именно слушать музыку. А основным элементом соперничества между дансинг-холлами, помимо самой танцевальной площадки, интерьера и прочей инфраструктуры внутри, были именно музыкальные коллективы. Зачастую посетители приходили ради выступлений выдающихся коллективов. Поэтому на крыше холла «Байлэмэн» для рекламы загорелась неоновая вывеска «Джаз-бэнд Лундстрема», а весь Шанхай охватила мода на Лундстрема. Музыкант и его коллектив заслужили широкое признание, их осыпали благосклонными отзывами, и в 1937 г. Лундстрем заместил собою покинувший Шанхай и переехавший в Харбин коллектив Сергея Ермолаева, став лучшим джазовым коллективом в Шанхае.

В то время коллектив Лундстрема уже вырос из молодого коллектива времен своего создания в профессиональный бигбэнд, который играл наравне с американскими, европейскими, филиппинскими джаз-бэндами, некоторые американские звезды джаза не могли сдержать слова восхищения, когда слышали их игру. «Журнал “Олимпия”, издаваемый в Шанхае, провел опрос среди читателей на тему “Лучший джазовый коллектив”, и многие читатели признали лучшим именно коллектив Лундстрема». После «исполнения каждой композиции они поднимали настроение в клубе “Байлэмэн”, они уже не просто аккомпанировали, а давали настоящий концерт» [9]. Состав коллектива увеличивается до 14 человек, а в 1944 г. – до 19 и становится бигбэндом в настоящем смысле

этого слова. Ядром коллектива и дирижером по-прежнему является Лундстрем, только во время исполнения сольных номеров пересекается к фортепиано. Он начинает работу по аранжировке русских народных песен, таких как «Песня лодочника», «Чужой город», «Катюша» и других, тепло принятых публикой. На вопрос представителей СМИ о том, как ему удается сплавлять музыкантов вместе на протяжении столь долгого времени и в чем его секрет, он отвечал: «Причина в том, что мы всегда рассматриваем собственное творчество как коллективное, совместное».

В 1945 г. завершилась Вторая мировая война, что было с ликованием встречено в Шанхае. По этому случаю были организованы праздничные музыкальные мероприятия, для чего Лундстремом на мелодию Рахманинова была написана новая джазовая композиция «Переходя площадь». В это время в музыкальном творчестве Лундстрема появляется много нового, он проявляет больше интереса к музыкальной композиции, а также сочиняет такие пьесы, как «Мираж на море», «Юмореска» с элементами русской и восточной музыки. Однако как раз на этапе подъема в развитии коллектива Лундстрема СССР начинает призывать эмигрантов вернуться на Родину, и в 1947 г. Лундстрем и его джаз-бэнд покидают Шанхай.

**Творческие достижения Олега Лундстрема.** На протяжении своей более чем семидесятилетней музыкальной карьеры Лундстрем постоянно являлся дирижером одноименного музыкального коллектива, с которым посетил множество городов в России и за ее пределами. Оркестр Лундстрема принимал участие практически во всех известных джазовых выступлениях и мероприятиях в Варшаве, Праге, Голландии, Франции, Санта-Барбаре в США, а также в концерте памяти Дюка Эллингтона в Вашингтоне. Из его оркестра вышло множество известных джазовых музыкантов. Алла Пугачева, Ирина Понаровская, Ирина Отиева и многие другие пели в его коллективе. Оркестр Лундстрема стал визитной карточкой российской культуры, принимая частое участие в дипломатических и государственных мероприятиях. В августе 1994 г. по приглашению Министерства культуры КНР оркестр в течение более полутора месяцев выступал в Шанхае, Ланьчжоу, Циндао, Цзинане. В июне 2000 г. во время приветственного вечера в честь американского президента Билла Клинтона президент РФ Владимир Путин пригласил для участия оркестр Лундстрема, и после выступления Клинтон попросил Лундстрема фото на память. В конце августа 2001 г. Лундстрем снова приезжает в Шанхай для съемок фильма, основанного на фактах его жизни, чем он крайне взволнован, поскольку в этом городе прошла весна его молодости, этот город помог ему навсегда выбрать музыкальный путь. Это был его последний приезд в Шанхай, эта поездка стала его особым паломничеством в «самый милый и самый любимый город».

25 августа 2001 г. директор Русского клуба в Шанхае Михаил Дроздов взял интервью у Олега Лундстрема в офисе клуба, и Лундстрем сказал, что «пожалуй, Шанхай 30–40-х годов еще может

помнить меня, ведь я и есть тот старый Шанхай, глядя на них и меня, видишь тех самых шанхайских земляков. Многие иностранцы считают, что Китай, хотя и очень милый, но недостаточно цивилизованный, ему не хватает образования, но я придерживаюсь абсолютно другой точки зрения. Я вырос в Маньчжурии, и когда мне было 7 лет, родители купили мне с братом самый лучший на то время немецкий велосипед, на котором мы объездили все окрестности. Китайский народ очень добродетельный: когда мы приезжали в деревни, людям там было нечего есть, но они доставали все, что у них было, чтобы угостить нас, пока сами они сидели у стола. По моим впечатлениям китайцы – это самый добродетельный народ. Я скажу Вам по-китайски: “Я люблю Китай, я люблю китайцев”. “Все люди, побывавшие в Китае, не перестают удивляться тому, что они видят своими глазами, неустанно восклицая: “Какие же умные китайцы!”. Конечно, повсюду встречаются умные люди и дураки как и у нас в России, так и в Америке, Франции, но мудрость китайцев особенно важна. Европейцы часто полагают, что китайцы немного дикие, тогда как только они сами являются цивилизованными людьми, говорят, что китайцы умеют только хранить традиции, но это именно та причина, по которой я упомянул китайскую мудрость. Русские люди часто говорят: “Выражаю Вам свое наивысшее русское почтение», а я часто говорю своим друзьям «Выражаю Вам свое наивысшее китайское почтение!»» [10].

14 октября 2005 г. Олег Лундстрем умер в Москве, прожив 90 лет. Созданный им «оркестр Лундстрема» является самым старым джазовым коллективом в мире, и в 1994 г. он был занесен в Книгу рекордов Гиннеса. Он на один год старше известного американского оркестра Каунта Бэйси (Count Basie) и «признан как самый старый джазовый коллектив в мировой истории». На момент смерти Лундстрема оркестр просуществовал 71 год, тем самым увеличив рекорд в Книге Гиннеса на 11 лет, который никто не смог превзойти [11].

**Заключение.** Таким образом, значительное время творческая деятельность О. Л. Лундстрема проходила в Китае: в Харбине, Шанхае, Циндао, Ухане и других городах. О. Л. Лундстрем широко известен как композитор, дирижер, аранжировщик.

Он признанный в мире мэтр джаза. Выстраивая свои джазовые композиции, Олег Лундстрем соединял непереносимое в джазе эмоциональное, импровизированное начало с логикой, поистине с математическим расчетом. Маэстро считал язык джаза современным эсперанто, ломающим любые национальные, социальные и политические предрассудки, сближающим людей, дающим возможность общения и диалога. Он всегда ориентировался на настоящий джаз, и линия его жизни показывает, как, несмотря на все внешние и внутренние препятствия, он и его оркестр, отдав в свое время дань прикладным жанрам джаза, танцевальным и эстрадным композициям.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 林非. 话说音乐:二十世纪中国文化名人音乐随想 四川文艺出版社 2000 348页 = Линь, Фэй. Слова Музыки: Взгляд на музыку Китайских знаменитых ученых XX века / Фэй Линь. – Чэн Ду: Сычуань культуры и искусства, 2000. – 348 с.
2. 刘学清/刘欣欣. 哈尔滨西洋音乐史 人民音乐出版社 2002 403页 = Лю, Сюэцин. История западной музыки в Харбине / Сюэцин Лю, Синьсинь Лю. – Пекин: Народная музыка, 2002. – 403 с.
3. Володин, М. Король русско-китайского джаза / М. Володин // «Труд». – 11.07.2011. – № 120.
4. Таскина, Е. П. Русский Харбин / Е. П. Таскина. – М.: МГУ, 2005. – С. 152.
5. 韦凤. 哈尔滨第一个爵士乐队 [J]. 北方音乐. 1985(6): 26 = Вэй Фэн. Первый джазовый оркестр в городе Харбине / Фэн Вэй // Северная музыка. – 1985. – № 6. – С. 26.
6. 汪之成. 俄侨音乐家在上海 上海音乐学院出版社 2007. 10 169页 = Ван, Чжицэн. Русские музыканты в Шанхае / Чжицэн Ван. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007. – С. 169.
7. 王亚民. 中国现代文学中的俄罗斯侨民文学 [J]. 上海师范大学学报. 2010(6) : 103 = Ван, Ямин. Экспатрианты Русской литературы в современной китайской литературе / Ямин Ван // Шанхайская педагогическая университетская газета. – 2010. – № 6. – С. 103.
8. 鲁继勇. 上世纪二十年代爵士乐进入青岛. 半岛都市报 [N]. 2011. 07.20. B32 = Лу, Цзиюн. Джаз в городе Цин дао в 1920-х годах / Цзиюн Лу // Бандао городская газета. – 20.07.2011. – B32.
9. Таскина, Е. Китайские годы Олег Лундстрема / Е. Таскина // Проблемы Дальнего Востока. – 2006. – № 1. – С. 144–148.
10. 石方/高凌/刘爽 《哈尔滨俄侨史》黑龙江人民出版社 2003 630页 = Ши, Фан. История русских в Харбине / Фан Ши, Лин Гао, Шуан Лю. – Харбин: Народ Хэйлунцзяна, 2003. – 630 с.
11. 汪之成. 俄侨音乐家在上海 上海音乐学院出版社 2007. 10 163页 = Ван, Чжицэн. Русские музыканты в Шанхае / Чжицэн Ван. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2007. – С. 163.

Поступила в редакцию 27.04.2017 г.

## Витебск в жизни и творчестве Ю. Пэна, М. Шагала, К. Малевича

Исаков Г. П.

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

*В статье рассматриваются некоторые аспекты педагогической и творческой деятельности художников Юдэля Пэна, Марка Шагала, Казимира Малевича в Витебске, а также специфические особенности формирования и становления Витебской художественной школы в первой трети XX века. Автор отмечает, что всплеск художественной активности в Витебске в послереволюционные годы (1918–1922 гг.) в значительной степени обусловлен плодотворной деятельностью выпускника Петербургской Академии художеств Ю. М. Пэна в конце XIX – начале XX в.; при активном участии художника-педагога, открывшего первую в городе частную школу-студию, был подготовлен специфический пласт художественной «почвы», достаточно тонкий и при этом не слишком «разработанный» и «обогащенный», но столь благодатный для прорастания революционного левого искусства.*

*За последнюю четверть века в городе регулярно проводятся научные конференции и чтения, посвященные Ю. Пэну, М. Шагалу, К. Малевичу, издаются журналы и сборники статей, открыты музеи и арт-центры, в ближайшем будущем в городе появится целый музейный квартал. Вместе с тем, упоминая о Шагале и Малевиче, не следует забывать о Ю. Пэне, благодаря плодотворной деятельности которого был подготовлен специфический пласт художественной «почвы», достаточно тонкий, возможно не слишком «разработанный» и «обогащенный», но столь благодатный для прорастания левого искусства первых послереволюционных лет.*

**Ключевые слова:** художественная жизнь Витебска, художники-педагоги Ю. Пэн, М. Шагал, К. Малевич, академизм, супрематизм.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 39–42)

## Vitebsk in the Lives and Creative Work of Yu. Penn, M. Chagall, K. Malevich

Isakov G. P.

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

*The article deals with some aspects of pedagogical and creative activities of the painters Yu. Penn, M. Chagall, K. Malevich in Vitebsk as well as the peculiarities of shaping and development of Vitebsk art school in the early 20-th century. The author notes that the rise of art activities in the post-revolutionary years (1918–1923) in Vitebsk is largely conditioned by the fruitful activity of the Petersburg Academy of Arts graduate Yu. Penn in the late 19-th and the early 20-th centuries. With the active participation of the artist and teacher, who opened the first City private studio school, a specific layer of artistic "soil", a rather thin but at the same time not quite explored, while so favorable for growing left-wing art of the first post revolutionary years, was prepared.*

*In the last twenty five years regular scientific conferences on Yu. Penn, M. Chagall, K. Malevich are held in the city, journals and collections of articles are issued, museums and art centers are opened; in the near future a big museum area is going to emerge.*

**Key words:** artistic life of the City of Vitebsk, artist teachers Yu. Penn, M. Chagall, K. Malevich, academism, supremacism.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 39–42)

В обширной искусствоведческой литературе, посвященной художественной жизни Витебска первой четверти XX в. активно рассматриваются и анализируются первые послереволюционные годы, связанные с именами М. Шагала и К. Малевича, при этом недооценивается место и роль в событиях Ю. М. Пэна. Однако именно плодотворная деятельность выпускника Петербургской Академии художеств Ю. М. Пэна в конце XIX – начале XX в. в значительной степени обусловила всплеск художественной активности в Витебске в 1918–1922 гг. витебский период стал для всех упомянутых выше художников значимой запоминающейся вехой в жизни и творчестве.

Целью данной статьи является анализ витебского периода в жизни и творчестве художников Ю. Пэна, М. Шагала, К. Малевича.

Ю. М. Пэн и Витебск. Из трех художников только Юдель Мовшевич Пэн (Юдель/Иегуда Мовшевич Пень) (1854–1937) единственный получил высшее художественное образование – закончил Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге. По окончании Академии художеств во время работы в имении барона Корфа близ Крейцбурга Ю. М. Пэн познакомился с витебским губернатором В. А. Левашовым, который впоследствии пригласил художника в Витебск. Примечательно, что живописец принял

приглашение, хотя к этому времени он переехал в Петербург, где в марте 1896 г. получил бессрочный паспорт, дававший право постоянно проживать в российской столице. В том же 1896 г. Пэн покидает Петербург и переезжает в провинциальный Витебск [1]. На первый взгляд решение художника может показаться странным и не логичным. Однако, если вспомнить о многочисленных ограничительных законах, касающихся еврейского населения, об острой конкуренции среди столичных художников, станет понятным насколько заманчивым оказалось для Пэна предложение витебского губернатора. Открытие в Витебске частной художественной школы гарантировало живописцу постоянный заработок, нормальные условия для жизни и творчества.

Школа-студия Пэна была первой в городе частной художественной школой. Подавляющее большинство учеников Пэна занимались рисунком и живописью «для себя», удовлетворяя свою насущную потребность приобщиться к искусству. В школе-студии художник учил своих питомцев «прежде всего искусству в его самом широком гуманистическом смысле» [2, с. 30], не ограничиваясь рамками никаких национально-культурных программ. За четыре десятка лет в школе-студии Ю. М. Пэна научились держать карандаш в руках и приобщились к искусству несколько сотен учеников.

Всю вторую половину жизни он прожил в Витебске, большая часть его длинного творческого пути связана именно с городом над Двиной; Витебск был для художника родным, главным городом в жизни. За годы, прожитые в Витебске, Ю. М. Пэн стал, в свою очередь, неотъемлемой частью культурной и художественной истории города. Во многом благодаря активной деятельности художника Ю. М. Пэна в конце XIX – начале XX в. был подготовлен пласт художественной «почвы» для культивирования левого искусства в первые послереволюционные годы.

**Витебский период Марка Шагала.** Родившийся в Витебске Марк Шагал (Мовша Хацкелев Шагал) (1887–1985) не получил систематического художественного образования. Первые художественные «университеты» М. Шагал начал проходить в родном городе в школе-студии Ю. М. Пэна, затем учился в Петербурге в Школе при Обществе поощрения искусств (1907–1908), частной школе Е. Званцевой (1908–1910)).

В отличие от Ю. М. Пэна, М. Шагал провел в городе над Двиной детство и молодые годы. И если Пэн был непосредственным участником жизни города, самых прозаических ее проявлений до последних дней своего жизненного пути, то М. Шагал на протяжении всей своей долгой жизни нес и трепетно берег в душе образ Витебска, окутанный воспоминаниями детства и юности, которые, с одной стороны, в основе своей имели реальные события, а с другой – являлись зыбкими миражами, прозрачными видениями Фата-морганы. Примечательно, что на радужность воспоминаний художника не повлияли даже суровые и драматические реалии Витебска первых послереволюционных лет (1918–1920).

В 1907 г. М. Шагал уехал из родного города в Петербург, чтобы продолжить учебу и поиски своего творческого пути. Связи с малой родиной, возможно, со временем ослабли бы совсем, если бы не встреча в один из приездов в Витебск (в 1909 г.) с Беллой Розенфельд – любовью и музой. Даже из художественной столицы мира Парижа этот магнит неодолимо тянул М. Шагала назад в Витебск. В 1914 г. художник возвращается в родной город, планируя вскоре после бракосочетания вновь уехать в Париж, однако все планы рухнули с началом Первой мировой войны (июль 1914 г.). В 1915 г. М. Шагал с женой уезжает в Петроград, где служит в Военно-промышленном комитете. В 1915–1917 гг. Шагал активно участвует в художественной жизни северной столицы и Москвы: является участником ряда художественных выставок, о нем опубликованы несколько статей в прессе, издана книга «Искусство Марка Шагала» (Я. Тугендхольд, А. Эфрос). Именно по этим причинам после октябрьских событий 1917 г. имя художника на слуху, он популярен. Шагал, как в свое время и его первый учитель Ю. М. Пэн, оказался перед выбором – стать одним из активных действующих лиц на изофронте в Петрограде, или вернуться на родину непререкаемым художественным авторитетом и стать, ни больше, ни меньше, министром культуры Витебской губернии. Шагал выбрал второе.

В сентябре 1918 г. М. Шагал приезжает в родной город в качестве «уполномоченного по делам искусств в Витебской губернии». Наделенный значительными полномочиями художник развернул в родном городе бурную организаторскую и художественную деятельность. С первых дней пребывания в Витебске М. Шагал направляет свои усилия на оформление города и губернии к празднованию 1-й годовщины Октября, организацию художественного училища и создание Губернского художественного музея.

М. Шагал в «Письме из Витебска» отмечал, что «к моменту Октябрьской годовщины Витебская губерния была разукрашена 450 большими плакатами, многочисленными знаменами для рабочих организаций, трибунами и арками...» [3]. Многие панно были выполнены по эскизам художника.

По завершении праздничных мероприятий М. Шагал сосредоточил усилия на организации в Витебске художественной школы. После продолжительной подготовительной и организационной работы на протяжении осени и зимы 1918 г. официальное открытие Витебского народного художественного училища (ВНХУ) состоялось 28 января 1919 г. В программе учебного заведения, напечатанной на страницах местной газеты, отмечалось, что «открывающаяся в Витебске художественная школа, прежде всего, ставит своей задачей проводить в жизнь начала подлинного революционного искусства, порывающего со старой рутинной академией» [4]. В первые месяцы в ВНХУ преподавали, в основном, представители левого искусства, и только после отъезда ряда столичных преподавателей в июне 1919 г. в состав педагогов был приглашен академист Ю. М. Пэн.

Кроме традиционных мастерских при училище существовала т. н. «Свободная мастерская»,

которой руководил М. Шагал. Она представляла собой своеобразную общественную студию, прием в которую из-за большого количества желающих был ограничен и осуществлялся по представлению работ на конкурсной основе. Занятия в мастерской студии проходили раз в неделю; на манер парижских «академий» в студии царили свобода и раскованность. Ограничений по возрасту не существовало. Занятия проводились бесплатно.

Опыт первых месяцев работы учебного заведения убедил М. Шагала в необходимости для пользы дела самому возглавить художественное училище; художник с головой окунулся в административную работу, сочетая ее с педагогической деятельностью и пытаясь при этом не забывать о собственном творчестве.

Шагал негативно реагировал на приезд в Витебск основоположника супрематизма К. Малевича. С самого начала совместной работы, с первых дней ноября 1919 г. между художниками возникли трения и принципиальные расхождения во взглядах на то, чему и как нужно учить в ВХУ. Конфликт был настолько серьезным, что Шагал собирался бросить все и уехать, однако ученики, руководимой им «свободной мастерской живописи», уговорили художника остаться в училище и не покидать Витебск.

К концу мая 1920 г. обстановка в художественной школе сильно изменилась. 25 мая 1920 г., вернувшись из очередной командировки в Москву, М. Шагал был поставлен дождавшимся его приезда учениками перед фактом, что «молодежи кругом него» не стало. Теперь уже никто не удерживал Шагала в школе и городе – посланный в начале июня 1920 г. «в гор. Москву на конференцию заведующих изобразительных искусств» художник не возвратился в Витебск. Примечательно, что на протяжении всей долгой, почти столетней жизни, Шагал больше ни разу не изменил своему «месту у мольберта» – последние витебские годы были и остались исключительным явлением в его биографии.

**Казимир Малевич в пространстве Витебска.** Казимир Северинович Малевич (1879–1935), как и М. Шагал, не имел художественного образования. Некоторое время он учился в Киевской рисовальной школе у Н. И. Мурашко (1894–1896), затем в начале 1900-х гг. пытался поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, а в 1904–1906 гг. посещал частную студию Ф. И. Рерберга в Москве.

В отличие от Ю. М. Пэна и М. Шагала, провинциальный Витебск для К. Малевича должен был стать на короткий промежуток времени тихой и спокойной гаванью, местом «отдохновения», однако именно непродолжительный витебский период стал волею судеб одной из самых ярких и значимых страниц в творческой биографии художника. Примечательно, что по ряду объективных и субъективных причин, то, что удалось сделать основоположнику супрематизма в заштатном провинциальном Витебске, не под силу оказалось развить и продолжить в обладающем столичным статусом Петрограде-Ленинграде. С Витебском

оказались связаны самые знаменательные и запоминающиеся моменты жизни К. Малевича, среди которых были как позитивные, связанные с созданием и деятельностью УНОВИСа, так и негативные, обусловленные пребыванием художника в стенах Витебской ЧК.

В конце октября 1919 г. бытовая неустроенность и голодное существование заставляют К. Малевича принять решение оставить должность главного мастера живописной мастерской Московских Вторых государственных свободных художественных мастерских и переехать в Витебск. Решающим обстоятельством в пользу переезда в Витебск стала для Малевича возможность получить выход в печать.

Малевич, в отличие от Шагала, был прирожденным лидером, главой художественного направления. Являясь генератором новых идей, художник умел консолидировать вокруг себя сторонников и единомышленников. К. Малевич с ноября 1919 г. вел в ВХУ специальный разработанный им курс теории и практики нового искусства.

Из всех существовавших художественных объединений первой четверти XX в. одним из самых мощных и последовательных в поисках новых форм и изобразительных средств было рожденное в Витебске объединение «УНОВИС» (Утвердители нового искусства). В функционировании УНОВИСа значительное место занимала педагогическая деятельность. УНОВИС провозгласил создание «Единой аудитории живописи» [5, с. 79]. В основу занятий «Единой аудитории живописи» была положена программа Малевича, выработанная им для московских и петроградских Свободных мастерских. Н. Коган вела пропедевтический курс, В. Ермолаева руководила прохождением дисциплин сезанизма, кубизма, кубофутуризма. Сам Малевич вел обучение путем анализа выполненных подмастерьями заданий и самостоятельных работ; его преподавательская деятельность в Витебске имела непривычно академическую форму лекций и собеседований с постановкой «диагноза» склонностям и возможностям студента, их направленности. Учебная программа, ставшая результатом постижения художником собственного пути, предусматривала последовательное прохождение учеником всех ступенек «от Сезанизма до супрематизма».

Витебский УНОВИС закончил свое существование в мае 1922 г. выпуском 10 дипломников из стен Витебского художественно-практического института. Покинув Витебск в середине 1922 г., К. Малевич перебрался в Петроград, куда затем один за другим переселились многие члены УНОВИСа. Некоторые из них стали сотрудниками Института исследований культуры современного искусства, впоследствии ГИНХУКа, директором которого был назначен Малевич. Однако попытки художника возродить УНОВИС на новой почве закончились ничем.

**О феномене «Витебского ренессанса».** По мнению некоторых исследователей (А. Шатских), «супрематический ренессанс» нельзя считать сугубо витебским феноменом, так как оказался Малевич в любом другом провинциальном городе, история

все равно во многом повторилась бы. В связи с вышеизложенным подчеркнем, что именно в Витебске в конце 1910 – начале 1920-х годов сложилась та уникальная ситуация, обусловленная как объективными и так и субъективными факторами и условиями, которая и стала благотворной средой для «прорастания» и развития супрематизма и создания УНОВИСа.

Искусствовед Г. Поспелов, размышляя о витебской ситуации рубежа 1910 – 1920-х гг. писал, что «решающее значение имела неповторимо отзывчивая, “готовая на все” среда молодежи из аборигенов: задумавшись над тем, возможен ли был бы “феномен Витебска” – с его то зелеными козами, то абстрактными кругами на праздничных площадях – на почве российских Сергиева Посада, Костромы, Ростова Великого?» [6, с. 110].

В Витебске к концу 1910-х годов была подготовлена художественная «почва» для культивирования левого искусства: сотни местных жителей приобщились к искусству, пройдя через школу-студию Ю. М. Пэна, имела место выставочная деятельность.

Важным обстоятельством, подвигнувшим К. Малевича к переезду в Витебск, стала возможность заниматься педагогической деятельностью в художественном училище, а значит в процессе обучения «рекрутировать» новых приверженцев и сторонников. Немаловажно, что учебное заведение возглавлял член «блока левых» М. Шагал, а среди художников-педагогов были единомышленники Малевича Л. Лисицкий, В. Ермолаева, Н. Коган.

Кроме того, как уже отмечалось, в ВХУ была создана хорошая полиграфическая база.

Выгодное географическое положения Витебска, относительная налаженность железнодорожного сообщения позволяли с одной стороны, не порывать связей со столицами, обуреваемыми борьбой художественных группировок, с другой

– находиться от них на некотором отдалении, что позволяло К. Малевичу сосредоточиться на теоретической и педагогической деятельности; кроме того, существовала возможность регулярно знакомить студентов и преподавателей учебного заведения с художественными выставками, проходившими в Москве и Петрограде, что благотворно сказалось в период создания и становления УНОВИСа.

Упомянутые и ряд других «мелочей» в результате и придали витебской ситуации черты уникального явления.

**Заключение.** Витебск по мере сил пытается чтить художников, принесших ему известность и славу. За последнюю четверть века в городе регулярно проводятся конференции и чтения, посвященные Ю. Пэну, М. Шагалу, К. Малевичу, издаются журналы и сборники статей, открыты музеи и арт-центры, в ближайшем будущем в городе появится целый музейный квартал. Вместе с тем, упоминая о Шагале и Малевиче, не следует забывать о Пэне, благодаря плодотворной деятельности которого был подготовлен специфический пласт художественной «почвы», достаточно тонкий и при этом не слишком «разработанный» и «обогащенный», но столь благодатный для прорастания левого искусства первых послереволюционных лет.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Рывкин, М. А. Юдель (Юрий) Пэн / М. Рывкин, А. Шульман. – Витебск, 1994. – 72 с.
2. Казовский, Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики / Г. Казовский. – М.: Имидж.
3. Шагал, М. Письмо из Витебска / М. Шагал / Искусство коммуны. – 1918. – 22 дек.
4. Витебский листок. – 1919. – 16 нояб.
5. Шатских, А. С. УНОВИС – очаг нового мира / А. С. Шатских // Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915–1932. Каталог выставки. – Берн-Москва, 1993. – С. 72–83.
6. Поспелов, Г. Русская живопись в 1920–1930-е годы / Г. Поспелов // Вопросы искусствоведения. – М. – X(1/97). – С. 100–114.

*Поступила в редакцию 23.03.2017 г.*

# Иконоборчество как идеологический феномен

Мащитько О. В.

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

В статье рассматривается иконоборчество как одна из идеологических характеристик современной культуры. Это предполагает рассмотрение трех этапов развития иконоборчества: религиозно-богословского (время распространения иконоборческой ереси), художественно-эстетического (формирование парадигмы модерна в культуре) и идеологического (впитавшего в себя смыслы двух предыдущих этапов). Идеологический этап развития иконоборчества связан с утверждением образа без сущности, имманентного без трансцендентного и онтологически базируется на девальвации последнего. Символ заменяется симулякром – образом без содержания, что является идеологической основой стирания различий в рамках становления глобальной культуры, постидеологического общества, предполагающего устранение дихотомии «своих» и «чужих», высокого и низкого, реального и виртуального, утверждения тождественности смысла всех культурных и религиозных символов.

**Ключевые слова:** иконоборчество, иконичность, символ, симулякр, постмодерн, модерн, идеология потребления.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 43–42)

## Iconoclasm as an Ideological Phenomenon

Mashchytska O. V.

Educational Establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

Iconoclasm is considered in the article as one of the ideological characteristics of the contemporary culture. Three stages of iconoclasm development are studied: the theological (the time of the spread of iconoclasm heresy), the aesthetic (shaping the Modern paradigm in culture) and the ideological (which incorporated the senses of the two previous stages). The ideological stage of iconoclasm development is connected with the assertion of the image without essence, the immanent without the transcendent; and is ontologically based on the devaluation of the latter. The symbol is replaced by "simulacrum", the image without the content, which is an ideological basis for erasing the differences within the framework of assertion of global culture, post-ideological society, which means rejection of the dichotomy of "the own" and "the alien", "the high" and "the low", "the real" and "the virtual", assertion of the identity of all cultural and religious symbols.

**Key words:** iconoclasm, iconicity, symbol, simulacrum, Postmodern, Modern, consumer ideology.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 43–42)

Иконоборчество может исследоваться с точки зрения различных дискурсов: богословского, социально-политического, культурно-эстетического. В исследовательской литературе приоритет отдается рассмотрению богословских аспектов спора иконоборцев и иконопочитателей, а также его политических, социальных или экономических предпосылок. Между тем уже на раннем этапе развития иконоборческого движения стало очевидным, что спор о почитании икон имеет тенденцию к выходу за богословские и догматические рамки и затрагивает фундаментальные мировоззренческие вопросы. В данной статье иконоборчество мы будем рассматривать в широком смысле – как отрицание связи сущности и явления, сакрального и профанного, трансцендентного и имманентного, чувственного и умопостигаемого.

Цель статьи – определение идеологического смысла иконоборчества в современной культуре и выявление его связи с богословским и эстетическим аспектами.

Религиозно-богословский этап развития иконоборчества. В зависимости от того, с позиции какого дискурса мы будем рассматривать иконоборчество, в его развитии можно выделить три

содержательных этапа. Мы назовем их религиозно-богословским, художественно-эстетическим и идеологическим.

Религиозно-богословский этап связан, в первую очередь, со временем распространения иконоборческой ереси (Византия VIII–IX вв.), а также исторически более поздних ее аналогов – альбигойской ереси, протестантского учения, католического взгляда на икону как несущую исключительно дидактическую, моралистическую, анamnетическую функции, а также современных арт-форм «творческого» самовыражения, предполагающих манипуляции кощунственного характера с использованием христианской символики. Уже на данном этапе обозначился важнейший онтологический аспект спора иконоборцев и иконопочитателей: данная дискуссия затрагивает мировоззренческий вопрос о соотношении трансцендентного и имманентного, сущности и явления. И если иконоборческая ересь придерживается точки зрения об их принципиальной несовместимости, утверждает радикальную трансцендентность Бога (образ не связан с Первообразом), то иконопочитание мировоззренчески базируется на онтологии Присутствия, утверждает явление трансцендентного в иконе

(икона как «видимое богословие», «окно» в иной мир, предельное воплощение смысла, содержащее максимум откровения), на чем базируется все православное учение о религиозной символике (символ содержит символизируемое). Богословие Присутствия – то, что отличает икону от картины на религиозный сюжет (П. Флоренский в этой связи говорит, что иконописец не сочиняет образ, а, напротив, с помощью красок «расчищает» записи духовной реальности). С иконопочитанием исторически связано формирование понятия иконичности в широком смысле слова – представление о таком соотношении между знаком и объектом, при котором знак указывает на смысл (Ч. С. Пирс и Дж. Хайман), а образ связан с Первообразом (христианский платонизм). Тогда как иконоборчество не склонно возводить образ к Первообразу, за что апологеты иконопочитания даже обвиняли иконоборцев в отрицании догмата о Боговоплощении. В искусствоведении с традицией иконопочитания связан иконологический (анагогический, возводящий) метод интерпретации произведений искусства, базирующийся на переходе от первичного (естественного) значения через вторичное (условное) к внутреннему содержанию, области символических значений культуры [1].

**Художественно-эстетический этап развития иконоборчества.** Второй этап развития иконоборчества – связан с формированием парадигмы модерна в культуре первой половины XX века. По выражению Х. Ортеги-и-Гассета, «пластические искусства нового стиля обнаружили искреннее отвращение к “живым” формам» [2], «в новом искусстве явно действует это странное иконоборческое сознание; его формулой может стать принятая манихейми заповедь Порфирия, которую так оспаривал св. Августин: “Omne corpus figiendum est”» [2].

На данном этапе отрицание связи образа с Первообразом дополняется принципом разрушения образа с целью достижения сущности. Не случайно К. Малевич называл «Черный квадрат» «иконой своего времени» (на выставке, где впервые экспонировалась картина, ей было отведено то место, которое обычно отводится иконе). Правильнее было бы назвать эту картину «антииконой»: «Это есть, если не религиозная, то во всяком случае мистериальная живопись, нечто иконографическое, хотя в совершенно особом смысле <...>. Все эти лики живут, представляя собой нечто вроде чудотворных икон демонического характера, из них струится мистическая сила <...>. Это – духовность, но духовность вампира или демона: страсти, даже и самые низменные, взяты здесь в чисто духовной, бесплотной сущности, совлеченные телесности. Здесь проявлен особый, нечеловеческий способ восприятия плоти, дурной спиритуализм, презирующий и ненавидящий плоть, ее разлагающий, но в то же время вдохновляющий художника, который, по иронии вещей, говорит только в образах плоти и через плоть» [3]. В кинематографе такой своеобразной «антииконой» является кадр с разрезанием глаза из фильма Л. Бунюэля «Андалузский пес» (1929), являющийся символом отрицания созерцательной позиции как

таковой. Этот кадр даже трактуется как «метаиконоборческий жест», демонстрирующий упразднение созерцательности как таковой и предполагающий абсолютную пассивность зрителя (сведение созерцания к отражению) [4].

Иконопись и искусство модерна имеют ряд схожих признаков, которые объединяются принципом ухода от реальности (обратная перспектива, деформации, символичность цвета, «беспредметность»): «Супрематические работы Малевича ничего не изображают и не выражают, но созерцание их может привести подготовленного зрителя в медитативное состояние» [цит. по: 5, с. 115]. Однако если в иконе эти принципы служат цели своеобразной художественной аскезы – ухода от имманентного и достижению трансцендентного, то в модерне совершается только первая часть этого пути, а беспредметное «ничто» наделяется мистико-религиозным смыслом: «Для искусства XX века характерны универсальные идеи “Все” и “Ничто”, понимаемые не как бинарные оппозиции, но как “мерцание” обоих значений в одном произведении, что приводит к своеобразной апофатической религиозности» [6, с. 105]. Данный процесс завершается на третьем – современном – этапе развития иконоборчества.

**Идеологический этап развития иконоборчества.** Третий этап мы обозначили как идеологический. Это связано с тем, что иконоборчество становится языковым средством выражения идеологии постидеологического общества, становления глобальной культуры через стирание различий (утверждение тождественности смысла всех символов), унификацию (эксперименты по объединению и наложению символов разных эпох и культур, а также тезис о единстве всех религий), устранение дуализмов (трансцендентного и имманентного, высокого и низкого, реального и виртуального).

Идеологический этап развития иконоборчества впитал в себя религиозно-богословский и художественно-эстетический смыслы. От религиозного наследия отрицание взаимодействия трансцендентного и имманентного, в результате чего иконоборчество становится важнейшим средством постмодернистского монистического восприятия реальности. От эстетического этапа унаследовано недоверие к видимости. Но если в модерне видимость препятствует обнаружению сущности, то сегодня наличие сущности просто отрицается. В сочетании с принципом девальвации трансцендентного видимые образы становятся самодостаточными, существуют без какой-либо связи с сущностью предмета, прикрывают пустоту или рожают новую, виртуальную реальность, что отражается, например, в понятии симулякра. Его главное свойство – мнимое присутствие, когда внешние проявления предшествуют сущности. Таким образом, если на первом этапе развития иконоборчества оно отрицает связь трансцендентного и имманентного, образа и сущности, чувственного и умопостижаемого, на втором – отрицает имманентное с целью утверждения трансцендентного, образ – для утверждения сущности, то на новом этапе происходит девальвация трансцендентности, происходит утверждение образа без сущности.

Следовательно, в современном иконоборчестве мы можем выделить два содержательно взаимосвязанных между собой аспекта. Первый заключается в специфической трактовке исторически характерной для иконоборчества связи трансцендентного и имманентного, которая заключается в девальвации трансцендентности, тенденции к сведению всего к имманентному. Девальвация трансцендентного проявляется в десакрализации сознания, которое больше не видит общего, не видит сущности, а наделяет бытием только частное (образ). Как следствие, сведение трансцендентного к имманентному реализуется во втором аспекте – в решении вопроса о соотношении образа (видимости) и сущности, в соответствии с которым образ скрывает не смысл, а его отсутствие, символ становится безразличным содержанию и перестает быть собственно символом.

Современное иконоборчество как редукция символа к симулякру. В терминах философии постмодерна современное иконоборчество можно описать как редукцию символа к симулякру, подмену трансцендентного опустошенными внешними формами, подделкой. Категория симулякра в культурологических и философских работах постнеклассического периода заменяет собой категорию символа [7]. Главное свойство симулякра – мнимое присутствие, это пустая форма, знак без содержания, когда внешние проявления предшествуют сущности. Ж. Делез называл симулякр «убежищем позитивной власти, которая отрицает оригинал и копию, модель и репрезентацию» [8, с. 112]: «Симулякр – именно дьявольский образ, лишенный подобия; или, скорее, в противоположность иконическому образу, он поместил подобие снаружи, а живет различием» [8]. Аналогичную, иконоборческую роль, – разрушения представления о смысле, который скрывается за образом – выполняют и другие концепты философии постмодерна – «тело без органов», «принцип картографии», «машина желаний», «смерть субъекта». Все это свидетельствует о постепенном выхолащивании содержания из категории «символ» и соответственно, формировании новой модели отношения между его формой и содержанием (как в известном выражении Маклюэна «Medium is message» – форма не указывает на содержание, она и есть содержание).

Подмена символа симулякром, исчезновение иконического проявления через индивидуализацию и атомизацию. Есть только единичная вещь, существующая сама по себе, обладающая собственным бытием, а не через приобщение к чему-то большему (общему, Первообразу, трансцендентному). Символизм, идея образа как вместилца смысла, вся платоновская топика культуры в целом для постмодерна слишком тоталитарны [9]. Показательно, что теоретик неолиберализма К. Поппер считал Платона главным врагом «открытого» (читай – глобального) общества [10].

Иконоборчество в современной массовой культуре проявляется в том, что она генерирует знаки, предназначенные только для чтения, указывающие на отсутствие того, что ими обозначается, не имеющие отношения к реальности. Как писал

Ж. Бодрийяр: «Мы являемся неутомимыми создателями образов, но втайне все-таки остаемся иконоборцами. Но не теми, кто разрушает образы, а теми, кто создает изобилие образов, ничего в себе не несущих» [10, с. 27]. Именно такие образы он называл симулякрами, копиями без оригинала, знаками, которые не хотят ничего сказать, «полностью оторванные и от обозначаемого, и от обозначающего» [10]. Функция таких знаков – показывать, но не даваться: «Нет больше театра репрезентации, пространства знаков, их конфликтов и их безмолвия, – один лишь черный ящик кода, молекула, посылающая сигналы, которые просвечивают нас насквозь, пронизывают сигнальными лучами вопросов/ответов, непрерывно сверяя нас с нашей запечатленной в клетках программой. <...> Вместе с детерминированностью знака исчезает и вся его аура, даже самое его значение; при кодовой записи и считывании все это как бы разрешается. <...> Таковы симулякры третьего порядка, при котором мы живем, таково «мистическое изящество бинарной системы, системы нуля и единицы», откуда выводится все сущее, таков статус знака, где кончается сигнификация, – ДНК или операциональная симуляция» [11, с. 127]. Основным механизмом функционирования культуры постнеклассики становится симуляционный обмен, поэтому культура на данном этапе трансформируется в пустую бессодержательную форму, иллюзорную и виртуальную. Место образов занимают имиджи: «Образ как в искусстве, так и за его пределами – это средство познания мира и возвышения сознания. Имидж – средство мистификации и манипуляции. Образ рассчитан на творческое прочтение и на активность зрителя как со-творца, субъекта, участника диалога. Имидж – форма однонаправленного воздействия, имеющая цель создать у адресата определенный комплекс представлений, и через этот комплекс управлять людьми, манипулировать ими, а также манипулировать общественным мнением в интересах финансовой и властной элиты» [цит. по: 5]. При этом массовая культура направлена на создание обстановки религиозного благоговения перед своими псевдосимволами, будь то поп-звезда или торговая марка [5]. В создании симулякров и заключается современное иконоборчество, а обилие генерируемых образов не дает человеку обратиться к реальности и является еще одним показателем девальвации трансцендентного.

Показательным является использование слова «икона» по отношению к образам, популяризируемым массовой культурой, – «икона стиля», «икона сезона». Использование данного понятия обосновывается тем, что имиджи масскульты обладают мифологической структурой, воздействуя на иррациональном уровне. В этом видится их иконичность. Массовая культура направлена на создание обстановки религиозного благоговения перед своим объектом, будь то поп-звезда или торговая марка. Параллель между церковной символикой и мифами поп-культуры проводит А. Генис: «Массовое общество породило не только свое искусство – поп-арт, но и свою поп-религию... Небрезгливая тотальность поп-религии вызвана тем, что в секулярном мире все норовит обернуться богоискательством. <...> Как на

витражах и иконах, как на церковных фресках, этих катехизисах для неграмотных, которые нам дороже всей ученой схоластики, в кино, в свете волшебного фонаря рождаются мифы массового общества» [5, с. 64]. При этом игнорируется тот факт, что в «иконе» масскультула отсутствует главный признак иконичности – она не является окном в трансцендентное, она не указывает на сущность, она не содержит в себе символизируемую реальность. Обладая морфологией и способом воздействия, аналогичным иконическим, имиджи поп-культуры являются симулякрами.

**Иконоборчество и идеология потребления.** Определенную роль в замене символа на симулякр играет коммерциализация культуры. Если все продается и покупается, то оно имеет универсальный материальный эквивалент – деньги – и тем самым лишается символической ценности: «Под властью товара культура продается и покупается – под властью моды все культуры смешиваются в кучу в тотальной игре симулякров. Под властью товара любовь превращается в проституцию – под властью моды исчезает само отношение субъекта и объекта, рассеиваясь в ничем не скованной соопсексуальности. Под властью товара время копится как деньги – под властью моды оно дробится на прерывистые, взаимоналагающиеся циклы», «<...> начинается какой-то грандиозный фетишизм, с которым связано особое наслаждение и особое отчаяние: завораживающая власть чистой манипуляции и отчаяние от ее абсолютной недетерминированности» [11, с. 170]. Это проявляется, в том числе, в языке потребления, элементы которого можно охарактеризовать как психологические ярлыки, сигналы, в которых «верность» покупателя той или иной марке всегда представляет собой лишь условный рефлекс управляемой аффективности» [12, с. 207]. Язык потребления беден, внесинтаксичен, в нем «много значений, но нет смысла»: «<...> различные марки размещаются последовательно или параллельно, сменяют друг друга во времени, но между ними не происходит ни сочленения, ни взаимоперехода; это словарь блуждающих элементов, поглощающих друг друга и живущих неустанным самоповторением» [12, с. 207]. Система «вещь/реклама» образует не столько язык, сколько систему значений, характеризующуюся «скудостью и эффективностью условного кода» [12, с. 212].

Близким к понятию симулякра является понятие пустого знака. Иконоборческое видение образа предполагает, что вещи-в-себе отсутствуют, внешнее проявление предваряет суть: «Это и есть наша трансполитическая сцена – прозрачная форма социального пространства, откуда были изгнаны действующие лица, чистая форма события, из которой исчезли все страсти» [11, с. 119], «события происходят в пустоте, <...> наблюдаемые лишь издалека, по телевизору. <...> Никто не переживал связанные с ним перипетии, но все заполучили его изображение» [11, с. 118]. Логика «пустого знака» тесно связана с идеологией потребления. Главное свойство симулякра – мнимое присутствие применительно к идеологии потребления утверждает «пустоту» товара, отражающей структурную пропасть между ожиданием и действительностью

применительно к товарной системе (С. Жижек символом этой пропасти считает «Киндер-сюрприз» – шоколад, покупаемый ради игрушки, Ж. Бодрийяр – «пустые» понятия потребительского общества, такие как «гаджет», «штуковина» и пр.). Иконоборческий аспект идеологии потребления проявляется в том, что отношения между предметом и его символом переворачиваются: не образ репрезентирует продукт, а, наоборот, продукт, репрезентирует определенный образ жизни. Товары становятся «бутафорией», платформами или площадками, вокруг которых выстраиваются культурные значения. Принцип нехватки реальности лежит в основе потребления как знака. Бодрийярская «штуковина» (machin) является функциональным аналогом симулякра мира культуры (где отсутствие функции аналогично отсутствию сущности).

**Сакрализация имманентного и мифологизация массового сознания в современном иконоборчестве.** Иконоборчество современного массового сознания ведет к его мифологизации, создает благоприятную почву для формирования тоталитарного кодекса современности, в таком мире люди менее устойчивы к мифологии. Не поддаваясь наименованию, цивилизация проваливается в сферу мифа. Мирозидение складывается из функциональных симулякров, «бессильных в плане реальности», но «всесильных в плане воображаемого». Обилие образов и дефицит имен и понятий находит продолжение и компенсацию в верованиях: «Излишне объяснять, что в цивилизации, где становится все больше безымянных вещей (или же именуемых с трудом, посредством неологизмов и перифраз), люди гораздо менее устойчивы против мифологии, чем в такой цивилизации, где все вещи знакомы и наименованы вплоть до своих деталей. По словам Ж. Фридмана, мы живем в мире «воскресных водителей» – людей, которые никогда не заглядывали в мотор своей машины и для которых в функционировании вещи заключена ее не просто функция, но и тайна [12, с. 108]. Процесс сакрализации имманентного в современной культуре закономерен и является оборотной стороной девальвации трансцендентного.

Иконоборчество характерно также для ряда проявлений религиозной идеологии современности. В постсекулярной религиозной идеологии можно отметить обилие визуальных образов, однако эти образы не иконичны, они обладают всеми чертами симулякра. Главную роль в преобразовании символа в симулякр в неявной религиозной идеологии играет положение о тождественности смысла символики всех религий. Эксперименты по объединению и наложению символов разных эпох и культур, невнимание к ритуальной стороне, мысль о том, что главное – общая сущность, а внешние проявления не важны, положение о тождественности смысла всех религиозных символов являются различными аспектами тезиса о единстве религий и основой идеологии Нью-Эйдж и экуменизма. В постсекулярной идеологии религиозная символика играет роль, схожую с ролью бренда в идеологии потребления. Синкретизм религиозной символики превращает символы в симулякры, поскольку символ становится безразличен

содержанию. Безразличие содержанию символа равнозначно его отсутствию: как элемент синкретической религиозной системы символ становится просто знаком, образом, за которым нет сущности.

**Заключение.** Таким образом, три этапа развития иконоборчества, будучи объединенными тезисом об отсутствии связи сущности и явления, сакрального и профанного, трансцендентного и имманентного, чувственного и умопостигаемого, демонстрируют различные типы взаимоотношения между ними. На первом, религиозно-богословском этапе, иконоборчество отрицает связь трансцендентного и имманентного, образа и сущности через утверждения абсолютной трансцендентности Бога и невозможности Его сведения к имманентному образу. Второй, художественно-эстетический этап связан с отрицанием образа в пользу сущности. Формируется парадигма модерна, предполагающая, что разрушение образности связано с обретением смысла. Последний при этом сакрализуется, наделяется религиозным смыслом. Идеологический этап развития иконоборчества связан с утверждением образа без сущности, имманентного без трансцендентного и онтологически базируется на девальвации последнего. Символ заменяется симуляком – образом без содержания, что является идеологической основой стирания различий в рамках становления глобальной культуры, постидеологического общества, предполагающего устранение дихотомии «своих» и «чужих», высокого и низкого, реального и виртуального, утверждения тождественности смысла всех культурных и религиозных символов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Панофский, Э. История искусства как гуманистическая дисциплина / Э. Панофский // Советское искусствознание. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 420–421.
2. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rebels-library.org/files/philosophy\\_of\\_culture.pdf](http://rebels-library.org/files/philosophy_of_culture.pdf). – Дата доступа: 25.04.2016.
3. Булгаков, С. Труп красоты. По поводу картин Пикассо / С. Булгаков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.picasso-pablo.ru/library/trup-krasoti.html>. – Дата доступа: 14.04.2016.
4. Гройс, Б. Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино // Политика поэтики / Б. Гройс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1023631>. – Дата доступа: 02.05.2016.
5. Рыжов, Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М.: Смысл, 2006. – 328 с.
6. Андреева, Е. Ю. Актуальное искусство XX века и религиозное сознание / Е. Ю. Андреева // Религиоведение. – 2005. – № 1. – С. 99–117.
7. Губанов, О. А. Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние / О. А. Губанов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-simvol-i-simulyakr-esteticheskoe-protivostoyanie>. – Дата доступа: 09.02.2016.
8. Делёз, Ж. Критика и клиника / Ж. Делёз послесл. и примеч. С. Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2002. – 240 с.
9. Маслов, И. Современное иконоборчество: философско-эстетические аспекты / И. Маслов // Топос. Литературно-философский журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/sovremennoe-ikonoborchestvo-filosofsko-esteticheskie-aspekty>. – Дата доступа: 29.03.2016.
10. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. Л. Любарской и Е. Марковской. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
11. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
12. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 2001. – 168 с.

Поступила в редакцию 25.05.2017 г.

УДК 069:5:001.8

## Структура естественнонаучной музеологии

Кепин Д. В., Червоненко О. В.

Национальный научно-природоведческий музей НАН Украины, Киев

*В статье рассмотрены методологические основы естественнонаучной музеологии. Проанализированы существующие в науковедении классификации наук. Определены объект и предмет естественнонаучной музеологии. Представлена ее специфика в системе музеологического знания.*

*В историческом контексте рассмотрена периодизация естественнонаучной музеологии. Показана роль Ф. Бэкона, К. Линнея, И. В. Гёте в развитии музейного дела. Установлено, что термин «памятниковедение» впервые в науку ввел А.-М. Ампер в 1830-х гг.*

*В заключении приведена авторская периодизация развития естественнонаучной музеологии в Европе, включающая два этапа с соответствующими подэтапами.*

**Ключевые слова:** естественнонаучная музеология, музейное дело, классификация наук, периодизация.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 47–51)

Адрес для корреспонденции: e-mail: [dKepin@gmail.com](mailto:dKepin@gmail.com) – Д. В. Кепин

содержанию. Безразличие содержанию символа равнозначно его отсутствию: как элемент синкретической религиозной системы символ становится просто знаком, образом, за которым нет сущности.

**Заключение.** Таким образом, три этапа развития иконоборчества, будучи объединенными тезисом об отсутствии связи сущности и явления, сакрального и профанного, трансцендентного и имманентного, чувственного и умопостигаемого, демонстрируют различные типы взаимоотношения между ними. На первом, религиозно-богословском этапе, иконоборчество отрицает связь трансцендентного и имманентного, образа и сущности через утверждения абсолютной трансцендентности Бога и невозможности Его сведения к имманентному образу. Второй, художественно-эстетический этап связан с отрицанием образа в пользу сущности. Формируется парадигма модерна, предполагающая, что разрушение образности связано с обретением смысла. Последний при этом сакрализуется, наделяется религиозным смыслом. Идеологический этап развития иконоборчества связан с утверждением образа без сущности, имманентного без трансцендентного и онтологически базируется на девальвации последнего. Символ заменяется симуляком – образом без содержания, что является идеологической основой стирания различий в рамках становления глобальной культуры, постидеологического общества, предполагающего устранение дихотомии «своих» и «чужих», высокого и низкого, реального и виртуального, утверждения тождественности смысла всех культурных и религиозных символов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Панофский, Э. История искусства как гуманистическая дисциплина / Э. Панофский // Советское искусствознание. – М., 1988. – Вып. 23. – С. 420–421.
2. Ортега-и-Гассет, Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://rebels-library.org/files/philosophy\\_of\\_culture.pdf](http://rebels-library.org/files/philosophy_of_culture.pdf). – Дата доступа: 25.04.2016.
3. Булгаков, С. Труп красоты. По поводу картин Пикассо / С. Булгаков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.picasso-pablo.ru/library/trup-krasoti.html>. – Дата доступа: 14.04.2016.
4. Гройс, Б. Иконоборчество как метод: иконоборческие стратегии в кино // Политика поэтики / Б. Гройс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1023631>. – Дата доступа: 02.05.2016.
5. Рыжов, Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М.: Смысл, 2006. – 328 с.
6. Андреева, Е. Ю. Актуальное искусство XX века и религиозное сознание / Е. Ю. Андреева // Религиоведение. – 2005. – № 1. – С. 99–117.
7. Губанов, О. А. Художественный символ и симулякр: эстетическое противостояние / О. А. Губанов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-simvol-i-simulyakr-esteticheskoe-protivostoyanie>. – Дата доступа: 09.02.2016.
8. Делёз, Ж. Критика и клиника / Ж. Делёз послесл. и примеч. С. Л. Фокина. – СПб.: Machina, 2002. – 240 с.
9. Маслов, И. Современное иконоборчество: философско-эстетические аспекты / И. Маслов // Топос. Литературно-филологический журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/ontologicheskie-progulki/sovremennoe-ikonoborchestvo-filosofsko-esteticheskie-aspekty>. – Дата доступа: 29.03.2016.
10. Бодрийяр, Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. Л. Любарской и Е. Марковской. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
11. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
12. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 2001. – 168 с.

Поступила в редакцию 25.05.2017 г.

УДК 069:5:001.8

## Структура естественнонаучной музеологии

Кепин Д. В., Червоненко О. В.

Национальный научно-природоведческий музей НАН Украины, Киев

*В статье рассмотрены методологические основы естественнонаучной музеологии. Проанализированы существующие в науковедении классификации наук. Определены объект и предмет естественнонаучной музеологии. Представлена ее специфика в системе музеологического знания.*

*В историческом контексте рассмотрена периодизация естественнонаучной музеологии. Показана роль Ф. Бэкона, К. Линнея, И. В. Гёте в развитии музейного дела. Установлено, что термин «памятниковедение» впервые в науку ввел А.-М. Ампер в 1830-х гг.*

*В заключении приведена авторская периодизация развития естественнонаучной музеологии в Европе, включающая два этапа с соответствующими подэтапами.*

**Ключевые слова:** естественнонаучная музеология, музейное дело, классификация наук, периодизация.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 47–51)

Адрес для корреспонденции: e-mail: [dKepin@gmail.com](mailto:dKepin@gmail.com) – Д. В. Кепин

# Structure of Natural Science Museology

Kepin D. V., Chervonenko O. V.

Natural Museum of Natural History of NAS of Ukraine, Kyiv

*The article considers the methodological foundations of natural science museology. Classifications of sciences which exist in the domain of science are analysed. The object and subject of natural science museology are identified. Its specificity in the system of museological knowledge is presented.*

*In the historical context, periodization of natural science museology is considered. The paper shows the role of Francis Bacon, Carl Linnaeus, J. W. Goethe in the development of museum work. It is found out that the term of monumentology (heritage study) was first introduced into science by André-Marie Ampère in the 1830s.*

*The conclusion contains the author's periodization of the development of natural science museology in Europe which includes two phases with corresponding sub-steps.*

**Key words:** natural science museology, museum work, classification of sciences, periodization.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 47–51)

Музеология (музееведение) выделяется в отдельную отрасль научного знания во второй половине XX ст. Сейчас можно говорить о существовании разных музееведческих школ. Среди исследователей продолжают дискуссии о возможности статуса музеологии как самостоятельной научной дисциплины со своим объектом и предметом исследования. С этим связано и исследования истории формирования, становления и развития этой науки, проводящимся музеологами в разных странах. Были предложены периодизации музеологии и ее составной части музейного дела (Ф. Вайдакер, Т. Г. Гребенникова, М. Е. Каулен, А. М. Кулемзин, Питер ван Менш, О. С. Сапанжа, З. Странский, А. А. Сундиева, Т. Ю. Юренева и др.). Взгляды исследователей Западной, Центральной, Юго-Восточной Европы, а также США, Канады и Японии обобщены в монографии историка В. Г. Ананьева «История зарубежной музеологии: учебно-методическое пособие» (СПб, 2014).

В своем первом учебнике по естественнонаучной музеологии «Естественноисторическая музеология» (Томск, 2011), изданном на территории бывшего СССР, географ и музеолог С. И. Сотникова кратко рассмотрела формирование коллекций в странах Европы, а также дала обзор музейных собраний естественнонаучных коллекций в России.

Среди украинских исследователей, занимающихся вопросами методологии естественнонаучной музеологии, необходимо отметить труды львовских ученых – биолога, профессора А. С. Климишина и зоолога И. В. Шидловского [1–3]. Однако в этих работах не рассматриваются вопросы, связанные с определением понятия «периодизация» в контексте естественнонаучной музеологии и определение ее статуса среди научных дисциплин.

Целью данной статьи есть определение статуса естественнонаучной музеологии среди наук и выработка критериев ее периодизации.

**Теоретические основы естественнонаучной музеологии.** Определение этапов ее развития тесно связано с историей естествознания, что обуславливает кратко рассмотреть подходы к классификации наук.

Наиболее полно эта проблема изложена в трудах академика Б. М. Кедрова [4]. В истории естествознания он выделяет донаучные и научные

периоды, подразделяющиеся на подпериоды. Такая периодизация имеет следующий вид:

Донаучные периоды:

1. Наивно-диалектический, или натурфилософский (основной) – VI ст. до н. э. – IV ст. н. э.
2. Застойно-схоластический (промежуточный) – V–XV ст.

Научные периоды:

3. Метафизический (основной) – конец XV – XVIII ст.
4. Стихийно-диалектический (промежуточный) – XIX ст. (до конца 90-х гг.).
5. Новейшая революция и кризис естествознания (промежуточный) – XX ст. (с конца 90-х гг. XIX ст.).
6. Новейшая революция в естествознании и выход его из кризиса.
7. Последовательно-диалектический (основной) – будущее.

Ученые по науковедению делят все науки на три большие группы: естественнонаучные, технические, общественные [5]. Методологические основы системного классификационного анализа понятий разработан профессором Е. Д. Гражданниковым (1985; 1987; 1988). Это дало возможность построить системную классификацию наук.

Этнолог и музеолог, профессор Н. А. Томилов (2004) выделяет технические, естественнонаучные и гуманитарные науки. К последним относит общественные и антропологические.

Таким образом, структуру естественнонаучной музеологии можно представить в виде следующей схемы (схема).

Естественнонаучная музеология является междисциплинарной наукой, составной частью музеологии и изучает аксиологическое (ценностное) отношение человека к природе (естественнонаучное музейное дело).

Объект исследования – памятники природы (как объекты в естественном ландшафте, так и образцы (натуралии) в музеях).

Предмет – экспозиционное отображение истории естественнонаучного знания.

Памятником природы является естественный объект, имеющий выдающееся научное, культурное, историческое или эстетическое значение, что предполагает придание ему статуса заповедника или заповедного режима.

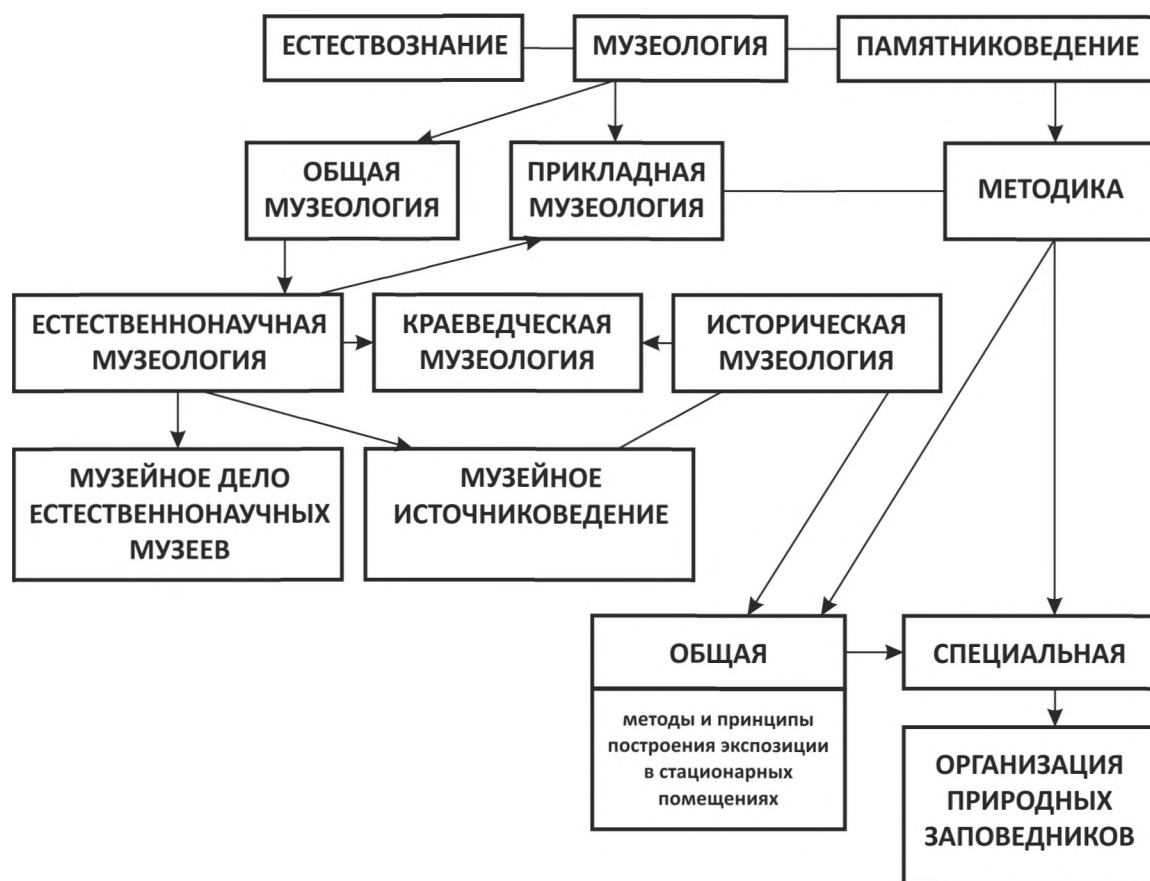


Схема. Структура естественнонаучной музеологии

Под памятниковедением понимаем науку междисциплинарного характера, занимающейся исследованием памятниковохранного дела в историческом, теоретическом, техническом, правовом, экономическом аспектах. Объект исследования – недвижимые памятники природного и культурного наследия. Предмет – памятниковедческая сущность объектов природного и культурного наследия.

**Периодизация естественнонаучной музеологии.** В контексте темы исследования остановимся на примере периодизации, предложенной белорусскими учеными-музеологами профессорами В. П. Грицкевичем и А. А. Гужаловским.

Исследователи выделяют семь периодов:

1. Домузейное собирательство в первобытном обществе, Древнем мире и Средневековье.
2. Возникновение музея как социокультурного института (XV – конец XVII ст.).
3. Формирование музея как социокультурного института (XVII – конец XVIII ст.).
4. Музей, политика и музейное дело периода буржуазных революций конца XVIII – первой половины XIX ст.
5. Появление первых публичных музеев – вторая половина XIX – начало XX ст.
6. Музейная политика и музейное дело – 1918–1939 гг.
7. Музейная политика и музейное дело – 1945 г. – наше время [6].

Полагаем, что универсальная периодизация мировой музеологии и музейного дела вообще невозможна. Приведенная периодизация в большей мере относится к территории Европы, ведь выделенный четвертый период в истории музейного

дела не был характерным для стран Азии, Африки, США и Австралии. Мы видим, что можно говорить о локальных периодизациях музеологии и музейного дела на определенных территориях в определенном историческом периоде.

Под периодизацией в науковедении понимается деление процессов развития на основе качественно отличных один от одного периода. Научная периодизация строится в соответствии с объективными закономерностями природы и общества (Большая Советская энциклопедия: в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1970–1978. – Т. 19: ОТОМИ–ПЛАСТЫРЬ. – С. 412). Данное определение периодизации без изменений приведено и в следующем издании (Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Большая Рос. энцикл., СПб.: Норинт, 2001. – 1456 с.).

В своем труде «Dialektik der Natur» («Диалектика природы») (1873–1883, 1885–1886 гг.) Ф. Энгельс, первым в науковедении предложил историческую периодизацию естествознания, не утратившей своей актуальности и сегодня.

В работе «Socialisme utopique et socialisme scientifique» («Развитие социализма от утопии к науке», 1880 г.) Ф. Энгельс отметил, что «настоящее же естествознание начинается только со второй половины XV века...» (Энгельс, Ф. Развитие социализма от утопии к науке / Ф. Энгельс. – М.: Политиздат, 1981. – С. 49).

Основатель экспериментальной науки Нового времени – английский философ Ф. Бэкон

(1561 – 1626 гг.) в работе «Похвала Грею» (1599 г.) обращает внимание на то, что любое научное учреждение должно включать библиотеку, ботанический сад со зверинцем и прудом для рыбы, кабинет естествознания и химическую лабораторию.

В другой работе «The New Atlantis» («Новая Атлантида»), подготовленной в 1623–1624 гг. и опубликованной в 1627 г. в описании «Соломонова дома» философ фактически представил структуру академии наук. В отдельных помещениях ученый предусмотрел экспонировать изобретения и скульптурные портреты изобретателей. Тем самым Ф. Бэкон предложил организацию музея науки и техники. В этом произведении философ также дает описание садов, огородов, аптек, парков, «заповедников для животных».

В Копенгагене в 1655 г. был опубликован каталог коллекций датского врача Оле (Олафа) Ворма (1588–1654 гг.) «Museum Wormianum, seu, Historia rerum rariorum: tam naturalium, quam artificum Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur». В этой работе исследователь сделал обзор известных ему частных коллекций в европейских странах. Фактически он основал первый естественно-научный кабинет в Дании, открытый в 1621 г. (Юренева, Т. Ю. Западноевропейские естественно-научные кабинеты XVI – XVII веков / Т. Ю. Юренева // Вопросы истории естествознания и техники. – 2002. – № 4. – С. 765–786).

В развитие музейно-теоретической мысли большой вклад внес также К. Линней (1707–1778 гг.). На основе собственной коллекции в 1730-х гг. в Упсале он создал естественнонаучный музей, открытый для студентов. Был одним из многих исследователей того времени, который уделял значительное внимание разработке музейной естественнонаучной терминологии. В частности, в 1753 г. увидел свет его трактат «Instructio musei rerum naturalium» («Инструкция о сохранении естественнонаучных музейных коллекций»). В трактате музей определялся как институт, функциями которого являются: собирание, сохранение и научно-исследовательское изучение материальных свидетельств человека и образцов природы. Первым в Европе К. Линней стал вести подготовку музейных кадров. У него были аспиранты из разных стран, в том числе России, которые защитили диссертации по естественнонаучному музейному делу (Бобров, Е. Г. Карл Линней. 1707–1778 / Е. Г. Бобров. – Л.: Наука, 1970. – 288 с.).

Большое внимание уделял разработке теоретических основ музея и его функций, а также методик сохранения природного и культурного наследия крупнейший деятель немецкой культуры эпохи Просвещения и Классицизма И. В. Гёте (1749–1832 гг.). В 1777 г. он разработал проект музейного показа рудника по добычи серебра и меди в г. Ильменау. Подготовил методические рекомендации по консервации естественнонаучных и антропологических коллекций. С 1803 г. и до конца своей жизни возглавлял библиотеку, музей и факультет естествознания в Иенском университете, а с 1815 г., получив должность государственного министра Великого герцогства Саксен-Веймар-Эйзенахского, стал «Руководителем по надзору за работой непосредственных учреждений науки и искусства в Веймаре и Иене». Мыслитель предложил собственную классификацию музеев:

музеи искусств (комплексные); картинные галереи; кабинеты-музеи.

Гёте одним из первых в европейской музееведческой мысли поставил вопрос: на какую аудиторию должна быть ориентирована экспозиция? По его мнению, экспозиция должна учитывать интересы разных возрастных групп. Выделил методы построения музейной экспозиции (естественнонаучного профиля): по отраслям знания, а далее по систематическому принципу; сравнительно-типологический. Большое значение Гёте придавал архитектурно-художественному решению музейной экспозиции. В своей работе «К истории учения о цвете» (1810 г.) он впервые выявил взаимозависимость цветовых впечатлений и душевного состояния людей. На страницах своего культурологического журнала «Об искусстве и древностях на землях по Рейну и Майну» (1816–1828 гг.) (со второго тома (1818 г.) он имел название «Об искусстве и древностях») ввел в 1816 г. в науку термин нем. «Museumskunde», т. е. «музееведение» [7].

В своем труде, посвященном классификации наук «Опыт философии наук, или аналитическое изложение естественной классификации всех человеческих знаний» (1834–1843 гг.), французский физик А.-М. Ампер (1775–1836 гг.) во втором томе, изданном в 1843 г., выделил археологию как научную дисциплину, занимающейся изучением происхождения памятников.

В свою очередь археология делится на мнемнологию и сравнительную археологию. Мнемнология также делится на «mnémographie» и «mnémioslogie» [8, 9, 11]. Тем самым, А.-М. Ампер впервые в Европе ввел термин «памятниковедение». Это требует пересмотра устоявшегося взгляда в современной музеологии, согласно которому данный термин появляется в 1980-х гг. [10]. Со второй половины XIX ст. в естествознании продолжается дифференциация наук, что повлияло и на развитие естественнонаучной музеологии.

Также ныне наблюдается и процесс интеграции наук, что порождает выделение новых [11]. В частности, биологическая наука состоит из специальных биологических дисциплин [12].

Вышеизложенное позволяет предложить следующую периодизацию развития естественнонаучной музеологии в Европе:

1. Донаучный этап с подэтапами:

а) эпоха первобытности (по данным археологических, геологических и палеонтологических исследований); б) греко-римская эпоха. Появляются первые письменные сведения о памятниках природы в тогдашних странах Европы; в) эпоха Средневековья – XVI ст. Появление первых естественнонаучных коллекций музейного значения.

2. Научный этап – эпоха Возрождения и Просвещения; XIX–XX ст.: а) зарождение музеологии в зарубежных странах Европы – XV–XVII ст.; б) становление – XVIII – первая половина XIX ст. Формируется понимание объектов природы как таких, которые требуют научного исследования и возможного сохранения для будущих поколений. В 1818 г. А. фон Гумбольдт ввел в науку термин «памятник природы». Создаются первые научные концепции экспонирования естественнонаучных коллекций; в) развитие – вторая половина XIX – первая половина XX ст.; г) вторая половина XX ст. – современность.

На этот период приходится выделение разных музейно-ведческих школ и научных направлений.

В Украине зарождение музееведения относится к первой половине XIX ст., связано с изучением античных древностей в Северном Причерноморье, организацией высших учебных заведений (университетов, научных обществ и дифференциацией наук, прежде всего археологии, этнографии, геологии, ботаники и минералогии. В начале XIX ст. в Украине организовываются первые музеи историко-археологического профиля в районе Причерноморья, а также при Харьковском университете в 1807 г. основывается кабинет раритетов, а в 1835 г. – Музей изящных искусств. По инициативе первого ректора Киевского университета Св. Владимира, выдающегося ученого ботаника и историка, профессора М. А. Максимовича в 1835 г. создан Археологический музей. В этих музеях сохранялись и естественнонаучные коллекции.

Становление музееведения в Украине относится ко второй половине XIX – 20–30-х гг. XX ст. Именно в этот период вырабатываются методические приемы экспонирования разных памятников. Также осуществляются работы по экспонированию недвижимых объектов (пещера Вертеба, современная Тернопольская обл.).

**Заключение.** В работе приведена авторская периодизация развития естественнонаучной музееологии в Европе, включающая два этапа с соответствующими подэтапами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Климишин, О. С. Сучасні проблеми природничої музеології / О. С. Климишин // Наукові записки Державного природознавчого музею. – Львів, 2010. – Вип. 26. – С. 3–14.

2. Климишин, О. С. Історія становлення природничих музеїв / О. С. Климишин, І. В. Шидловський // Наукові записки Державного природознавчого музею. – Львів, 2010. – Вип. 30. – С. 23–30.

3. Шидловський, І. В. Історія музейної справи та зоологічних музеїв університетів України / І. В. Шидловський. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. – 112 с.

4. Кедров, Б. М. Классификация наук: в 3 т. / Б. М. Кедров. – М.: Изд-во ВПШ и АОН при ЦК КПСС, 1961–1985. – Т. I: Энгельс и его предшественники. – М., 1961. – 472 с. – Т. II: От Ленина до наших дней. – М.: Мысль, 1965. – Т. III: Прогноз К. Маркса о науке будущего. – М.: Мысль, 1985. – 544 с.

5. Философия. Основные идеи и принципы: Популярный очерк / под общ. ред. А. И. Ракитова. – 2-е изд., переработ. и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 368 с.

6. Грицкевич, В. П. История музеев мира: учеб. пособие для студентов исторического факультета специальности Е1 – 23.01.12 «Музейное дело и охрана историко-культурного наследия» / В. П. Грицкевич, А. А. Гужаловский. – Минск: БГУ, 2003. – 282 с.

7. Goethe's Sämmtliche Berufe in fundvierzig Bänden. – Leipzig : Philipp Reclam jun, S. A., 1858. – Bd. 35. – 150 s.; Bd. 36. – 106 s.; Bd. 37. – 232 s.

8. Essai sur la Philosophie des Sciences ou exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines par André-Marie Ampère. – Paris, Chez Bachelier, imprimeur – libraire pour les Sciences, Quai des Augustins, n 55, 1837. – 126 p.

9. Essai sur la Philosophie des Sciences ou exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines par André-Marie Ampère, Seconde partie. – Paris : Bachelier, libraire – éditeur, qua : des Augustins, 55, 1843. – 287 p.

10. Кепин, Д. В. Памятниковедческие исследования в Украине / Д. В. Кепин // Актуальные проблемы источниковедения: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 8–9 окт. 2015 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: А. Н. Дулов и М. Ф. Румянцев (отв. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – С. 96–98.

11. Кедров, Б. М. Классификация наук / Б. М. Кедров, Б. Г. Юдин // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М.: Республика, 2001. – С. 247–248.

12. Фролов, И. Т. Очерки методологии биологического исследования (Система методов биологии) / И. Т. Фролов. – М.: Мысль, 1965. – 288 с.

Поступила в редакцию 19.10.2016 г.

УДК 069.5:780.6:94(476)

## Сучасныя падыходы да інтэрпрэтацыі беларускіх народных музычных інструментаў у музейнай экспазіцыі

Чаус С. Э.

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

Артыкул прысвечаны праблеме інтэрпрэтацыі музычных інструментаў у экспазіцыйнай прасторы музея. Асноўная ўвага сканцэнтравана на навуковым праектаванні экспазіцыі: вызначаны праблемы і падыходы іх вырашэння. У даследаванні адзначаецца, што музейнай каштоўнасцю валодаюць самі народныя музычныя інструменты, а таксама веды і навыкі, звязаныя з іх вырабам і выкарыстаннем. Таму задачай прэзентацыі музычных інструментаў з’яўляецца іх рознабаковы разгляд і комплексная інтэрпрэтацыя ў кантэксце традыцыйнай музычна-інструментальнай культуры.

У гэтым аналізе паказаны вопыт экспанавання з мэтай вылучэння падходаў, найбольш адпаведных для беларускіх музеяў. Адзначаецца, што ў замежнай музеалогіі існуе глыбокае разуменне спецыфічнасці музычных інструментаў як аб’ектаў музейнай дзейнасці, што пацвярджаецца вылучэннем Міжнароднага камітэта па музеях і калекцыях музычных інструментаў

Адрас для карэспандэнцыі: г. Мінск, вул. Альшэўскага, 23-73 – С. Э. Чаус

На этот период приходится выделение разных музееведческих школ и научных направлений.

В Украине зарождение музееведения относится к первой половине XIX ст., связано с изучением античных древностей в Северном Причерноморье, организацией высших учебных заведений (университетов, научных обществ и дифференциацией наук, прежде всего археологии, этнографии, геологии, ботаники и минералогии. В начале XIX ст. в Украине организуются первые музеи историко-археологического профиля в районе Причерноморья, а также при Харьковском университете в 1807 г. основывается кабинет раритетов, а в 1835 г. – Музей изящных искусств. По инициативе первого ректора Киевского университета Св. Владимира, выдающегося ученого ботаника и историка, профессора М. А. Максимовича в 1835 г. создан Археологический музей. В этих музеях сохранялись и естественнонаучные коллекции.

Становление музееведения в Украине относится ко второй половине XIX – 20–30-х гг. XX ст. Именно в этот период вырабатываются методические приемы экспонирования разных памятников. Также осуществляются работы по экспонированию недвижимых объектов (пещера Вертеба, современная Тернопольская обл.).

**Заключение.** В работе приведена авторская периодизация развития естественнонаучной музееологии в Европе, включающая два этапа с соответствующими подэтапами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Климишин, О. С. Сучасні проблеми природничої музеології / О. С. Климишин // Наукові записки Державного природознавчого музею. – Львів, 2010. – Вип. 26. – С. 3–14.

2. Климишин, О. С. Історія становлення природничих музеїв / О. С. Климишин, І. В. Шидловський // Наукові записки Державного природознавчого музею. – Львів, 2010. – Вип. 30. – С. 23–30.

3. Шидловський, І. В. Історія музейної справи та зоологічних музеїв університетів України / І. В. Шидловський. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2012. – 112 с.

4. Кедров, Б. М. Классификация наук: в 3 т. / Б. М. Кедров. – М.: Изд-во ВПШ и АОН при ЦК КПСС, 1961–1985. – Т. I: Энгельс и его предшественники. – М., 1961. – 472 с. – Т. II: От Ленина до наших дней. – М.: Мысль, 1965. – Т. III: Прогноз К. Маркса о науке будущего. – М.: Мысль, 1985. – 544 с.

5. Философия. Основные идеи и принципы: Популярный очерк / под общ. ред. А. И. Ракитова. – 2-е изд., переработ. и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 368 с.

6. Грицкевич, В. П. История музеев мира: учеб. пособие для студентов исторического факультета специальности Е1 – 23.01.12 «Музейное дело и охрана историко-культурного наследия» / В. П. Грицкевич, А. А. Гужаловский. – Минск: БГУ, 2003. – 282 с.

7. Goethe's Sämmtliche Berufe in fundvierzig Bänden. – Leipzig : Philipp Reclam jun, S. A., 1858. – Bd. 35. – 150 s.; Bd. 36. – 106 s.; Bd. 37. – 232 s.

8. Essai sur la Philosophie des Sciences ou exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines par André-Marie Ampère. – Paris, Chez Bachelier, imprimeur – libraire pour les Sciences, Quai des Augustins, n 55, 1837. – 126 p.

9. Essai sur la Philosophie des Sciences ou exposition analytique d'une classification naturelle de toutes les connaissances humaines par André-Marie Ampère, Seconde partie. – Paris : Bachelier, libraire – éditeur, qua : des Augustins, 55, 1843. – 287 p.

10. Кепин, Д. В. Памятниковедческие исследования в Украине / Д. В. Кепин // Актуальные проблемы источниковедения: материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 8–9 окт. 2015 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: А. Н. Дулов и М. Ф. Румянцев (отв. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – С. 96–98.

11. Кедров, Б. М. Классификация наук / Б. М. Кедров, Б. Г. Юдин // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М.: Республика, 2001. – С. 247–248.

12. Фролов, И. Т. Очерки методологии биологического исследования (Система методов биологии) / И. Т. Фролов. – М.: Мысль, 1965. – 288 с.

Поступила в редакцию 19.10.2016 г.

УДК 069.5:780.6:94(476)

## Сучасныя падыходы да інтэрпрэтацыі беларускіх народных музычных інструментаў у музейнай экспазіцыі

Чаус С. Э.

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

Артыкул прысвечаны праблеме інтэрпрэтацыі музычных інструментаў у экспазіцыйнай прасторы музея. Асноўная ўвага сканцэнтравана на навуковым праектаванні экспазіцыі: вызначаны праблемы і падыходы іх вырашэння. У даследаванні адзначаецца, што музейнай каштоўнасцю валодаюць самі народныя музычныя інструменты, а таксама веды і навыкі, звязаныя з іх вырабам і выкарыстаннем. Таму задачай прэзентацыі музычных інструментаў з’яўляецца іх рознабаковы разгляд і комплексная інтэрпрэтацыя ў кантэксце традыцыйнай музычна-інструментальнай культуры.

У гэтым аналізе ўважана міжнародны вопыт экспанавання з мэтай вылучэння падходаў, найбольш адпаведных для беларускіх музеяў. Адзначаецца, што ў замежнай музеалогіі існуе глыбокае разуменне спецыфічнасці музычных інструментаў як аб’ектаў музейнай дзейнасці, што пацвярджаецца вылучэннем Міжнароднага камітэта па музеях і калекцыях музычных інструментаў

Адрас для карэспандэнцыі: г. Мінск, вул. Альшэўскага, 23-73 – С. Э. Чаус

(CIMCIM) у складзе Міжнароднага савета музеяў (ICOM). Спецыялістамі ў дадзенай галіне вылучаны кіруючыя прынцыпы і падыходы да экспанавання музычных інструментаў, якія, аднак, павінны быць скарыстаны для нашай краіны ў адпаведнасці са складам Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь.

На думку аўтара, прапанаваная канцэпцыя інтэрпрэтацыі народных музычных інструментаў, а таксама іх уключэнне ў працэс музейнай камунікацыі, дапаможа прыцягнуць увагу наведвальнікаў і паспрыяе лепшаму разуменню традыцыйнай музычна-інструментальнай спадчыны Беларусі.

**Ключавыя словы:** гістарычныя музычныя інструменты, калекцыі музычных інструментаў, музейны прадмет, экспазіцыя, музейная інтэрпрэтацыя.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 52–56)

# Contemporary Approaches to the Interpretation of Belarusian Folk Musical Instruments in the Museum Exhibition

Chaus S. E.

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

*The article focuses on the issue of musical instruments interpretation in the exhibition space of the museum. Main attention is concentrated on the scientific designing of the exposition. The problems and the ways of their solution are pointed out in the article. It is noted in the research that folk musical instruments themselves and also knowledge and skills connected with their production and usage have museum value. That's why the task of the presentation of musical instruments is their various viewing and complex interpretation in the context of traditional folk musical instrumental culture.*

*The international experience of the exhibition is analyzed in the text in order to choose variants which are most appropriate for Belarusian museums. It is pointed out that there is a deep understanding of the specificity of musical instruments as objects of museum activity in foreign museology. It is proved by establishing the International Committee for Museums and Collections of Musical Instruments (CIMCIM) in the structure of the International Council of Museums (ICOM). Specialists in this field pick out main principals and approaches to exhibiting musical instruments, which nevertheless should be corrected for our country according to the structure of the Republic of Belarus Museum Fund.*

*From the point of view of the author the proposed conception of folk musical instruments interpretation and their inclusion in the process of museum communication will help to gain visitors attention and to facilitate the better understanding of the traditional musical instruments heritage of Belarus.*

**Key words:** historical musical instruments, musical instrument collections, museum object, exposition, museum interpretation.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 52–56)

Музычна-інструментальная культура з'яўляецца неад'емнай часткай народнай культуры і традыцыйнага побыту беларусаў, яна была важным элементам адпачынку і некаторых відаў працы. У грамадстве музыкі мелі асаблівы сацыяльны статус і вялікае запатрабаванне. Яны гралі падчас вяселляў, іншых сямейна-побытавых і каляндарных святаў і абрадаў, вячорак, а таксама навучалі маладых людзей сваёй справе: выканальніцкаму мастацтву і вырабу музычных інструментаў. Усе кампаненты традыцыйнай музычна-інструментальнай культуры Беларусі, яе разнастайныя формы і праявы патрабуюць пільнай увагі з боку музейных устаноў, закліканых да захавання і актуалізацыі як матэрыяльнай, так і духоўнай спадчыны і садзейнічання грунтаванню на яе аснове сучаснай беларускай культуры. Актуальнасць захавання і папулярнасці музычна-інструментальнай спадчыны Беларусі, як важнай часткі традыцыйнай культуры, абумоўлена знікненнем натуральных асяродкаў яе існавання, кардынальнай зменай сацыяльнай структуры грамадства і ладу жыцця, у выніку чаго яркая культурная з'ява хутка адыходзіць у нябыт.

Адной з важных задач для фарміравання каштоўнага стаўлення грамадства і вырашэння акрэсленай праблемы і з'яўляецца прэзентацыя народных музычных інструментаў у музейнай прасторы. Сёння яны становяцца аб'ектамі паказу ў самых розных музеях Беларусі. Зразумела, што прынцыпы

экспанавання ў значнай ступені залежаць менавіта ад музейнага профілю. Так, у літаратурных музеях народныя музычныя інструменты часцей за ўсё выкарыстоўваюцца ў экспазіцыі ў якасці сімвала, ці непасрэдна ілюструюць спадчыну літаратараў, якія ў сваёй творчасці звярталіся да адпаведных мастацкіх вобразаў; у той жа час у этнаграфічных і краязнаўчых музеях, а таксама ў музеях агульнагістарычнага профілю аналагічны комплекс музейных прадметаў трактуецца ў кантэксце традыцыйнай культуры канкрэтнага рэгіёну. У цэлым, музычныя інструменты прадстаўлены ў музеях Беларусі дастаткова шырока, аднак, іх экспазіцыйны патэнцыял патрабуе раскрыцця. Таму даследаванне прысвечана менавіта гэтай праблематыцы [1].

Мэта артыкула – аналіз і абагульненне існуючых сёння прынцыпаў экспанавання музычных інструментаў і выбар падыходаў, найбольш адпаведных для рэпрэзентацыі беларускіх народных музычных інструментаў у музеях нашай краіны.

Склад Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь. Музычныя інструменты з'яўляюцца спецыфічным комплексам музейных прадметаў. Іх своеасаблівасць як аб'ектаў музейнага значэння добра разумеецца прафесійнай міжнароднай супольнасцю, пра што сведчыць існаванне Міжнароднага камітэта па музеях і калекцыях музычных інструментаў (CIMCIM), вылучанага

ў складзе Міжнароднага савета музеяў (ICOM). Галоўным прынцыпам інтэрпрэтацыі музычнага інструмента ў экспазіцыі спецыялісты CIMCIM называюць прадстаўленне яго адразу ў трох якасцях: як прадмета мастацтва, як гістарычнага артэфакта і як тэхнічнай прылады для здабывання гукі і выканання музыкі. Пры гэтым адзначаецца, што гучанне з'яўляецца не менш важнай эстэтычнай катэгорыяй, чым знешні выгляд. Таму адной з найбольш актуальных сёння задач называюць стварэнне "экспазіцыі, якая гучыць" [2].

Варта адзначыць, што прапанаваная канцэпцыя экспанавання абумоўлена складам музейных калекцый музычных інструментаў. Так, аналізуючы найбольш значныя зборы музеяў Заходняй Еўропы і Паўночнай Амерыкі, бачна, што найчасцей аб'ектамі інтэрпрэтацыі ў іх становяцца так званыя "гістарычныя музычныя інструменты" – інструменты, якія выкарыстоўваліся ў музыцы ў мінулыя гістарычныя эпохі і да нашага часу выйшлі (ці амаль выйшлі) з ужытку. Наведвальнікі музея не заўсёды дакладна ўяўляюць, як дзейнічалі і гучалі такія прылады, а таксама якая музыка на іх выконвалася (мал. 1). У гэтай сітуацыі "агучванне" экспазіцыі сапраўды мае вялікае значэнне [3].

Аднак, паколькі комплекс народных музычных інструментаў у складзе Музейнага фонду нашай краіны ў значнай ступені адрозніваецца ад буйных замежных збораў, прынцып экспанавання і, адпаведна, падыходы да яго рэалізацыі павінны быць скарыстаны.

Першай, найбольш агульнай у айчынных музеях з'яўляецца праблема класіфікацыі – аднясенне музычных інструментаў да катэгорыі народных. Крытэрыі тут могуць быць паводле:

1. Вырабу інструмента, калі да азначанай катэгорыі адносяцца толькі вырабы народных майстроў.

2. Бытавання музычнага інструмента, упісанасці яго ў традыцыйную музычна-інструментальную культуру.

Мы прапаноўваем прытрымлівацца другога падыходу, паколькі аднясенне да групы народных музычных інструментаў выключна майстравых вырабаў значна звужае ўяўленне пра народную інструментальную музыку (асабліва XX стагоддзя, калі ў ёй шырока выкарыстоўваліся інструменты фабрычнай вытворчасці), а таксама скарачае магчымасці яе музейнай інтэрпрэтацыі. На наш погляд, аптымальным з'яўляецца менавіта крытэрыі бытавання інструмента ў адпаведным асяроддзі, яго "ўпісанасці" ў традыцыйную музычную культуру, дзе пад "традыцыйнасцю" разумеецца як асаблівасці канструкцыі і/альбо адметныя рысы выкарыстання (асаблівасці строю, выканальніцкія прыёмы, рэпертуар і інш.), так і адпаведныя спосабы перадачы ведаў, якія забяспечваюць іх распаўсюджанне і ўстойлівае існаванне ў пэўным рэгіёне.

Такім чынам, комплекс народных музычных інструментаў, які нас цікавіць, прадстаўлены ў музеях Рэспублікі Беларусь, даволі шырокі. У яго ўваходзяць прадметы, якія магчыма аднесці да апісанай вышэй катэгорыі гістарычных музычных

інструментаў. Гэта колавая ліры, жалейкі, дуды, па-стуховыя трубы і іншыя інструменты, аўтэнтчная народная традыцыя выканання на якіх перарвалася, яны шырока не выкарыстоўваюцца ў прафесійнай музыцы (за выключэннем сцэнічнага варыянту народнай музыкі), аднак могуць заставацца ў сучаснай інтэрпрэтацыі колішняй практыкі (мал. 2). Менавіта на рэдкія, выходзячыя з ужытку музычныя інструменты, у першую чаргу звяртаюць увагу даследчыкі падчас этнаграфічных экспедыцый, а таксама музейныя супрацоўнікі ў працэсе камплектавання фондаў. Акрамя таго, нягата сустракаюцца ўнікальныя музычныя інструменты – вырабы народных майстроў, якія не маюць назвы і цяжка паддаюцца агульнапрынятай класіфікацыі (мал. 3). Пры прадстаўленні ў музеі такіх інструментаў узнікаюць ужо пералічаныя вышэй праблемы: паказ інструмента не толькі як мастацкага твора і гісторыка-культурнага помніка, але і ў якасці крыніцы гукі.

У той жа час большасць народных музычных інструментаў XX ст. у музейных зборах нашай краіны складаюць фабрычныя вырабы, гучанне якіх добра знаёма наведвальніку: скрыпкі, гармонікі, кларнэты і інш. У сувязі з гэтым дэманстрацыя гукі становіцца не асноўнай праблемай музейнай інтэрпрэтацыі музычных інструментаў, а стварэнне "экспазіцыі, якая гучыць" набывае іншы сэнс.

На жаль, аналіз калекцый і асобных музычных інструментаў з Музейнага фонду Рэспублікі Беларусь паказвае, што яны раз'яднаны і захоўваюцца ва ўстановах рознага профілю, большасць музычных інструментаў зарэгістраваныя фармальна: часта адсутнічаюць сведчанні аб майстрах, месцах вырабу і бытавання, ступені распаўсюджанасці. Інфармацыя аб асобных помніках не заўсёды дакладная. Вывучэнне і інтэрпрэтацыя музычных інструментаў у айчынных музеях ускладняецца як фрагментарнасцю калекцый і слабой дакументаванасцю музейных прадметаў, так і адсутнасцю звестак аб агульнай колькасці аналагічных інструментаў, якія дайшлі да нашага часу, месцах іх захоўвання і ступені вывучанасці. У такіх умовах музейныя прадметы ў значнай ступені губляюць сваю інфарматыўнасць.

**Задачы навуковага праектавання экспазіцыі і падыходы да іх вырашэння.** Для людзей наведвання экспазіцыі беларускіх народных музычных інструментаў павінна азначаць знаёмства з традыцыйнай музычна-інструментальнай спадчынай Беларусі, уключаючы з нематэрыяльнымі складнікамі з'явы: культурным і сацыяльным кантэкстам і самай музыкай.

Гэтая інфармацыя можа быць бясконца разнастайнай. Таму вылучым некаторыя аспекты, вартыя асвятлення:

1. Генетычная функцыя музычнага інструмента:
  - 1.1. спосаб гукаўтварэння;
  - 1.2. традыцыйная тэхналогія вырабу;
  - 1.3. канструкцыйныя асаблівасці.
2. Бытаванне музычнага інструмента:
  - месца інструментаў у цыкле чалавечага жыцця, традыцыйным побыце, грамадскім жыцці;
  - выкарыстанне ў рэлігійнай практыцы, рытуалізаваных і абрадавых дзеяннях;

– асоба і сацыяльны статус музыкі, сцэна-сенне традыцыйнага і асабістага ў народнай інструментальнай музыцы;

– знешняе асяроддзе выкарыстання таго ці іншага інструмента (у хаце, карчме, клубе, на вуліцы), якое з’яўляецца значным фактарам эвалюцыі і змены традыцыйнай музычна-інструментальнай культуры: знікнення пэўных музычных інструментаў з ужытку і з’яўлення новых – больш адпаведных знешнім умовам. Асяроддзе выкарыстання таксама ўплывае на асаблівасці канструкцыі і гучання народных інструментаў (мал. 4).

Такім чынам, адной з найбольш важных задач музейнай інтэпрэтацыі беларускіх народных музычных інструментаў становіцца дэманстрацыя культурнага кантэксту іх выкарыстання.

Адным з удалых прыкладаў экспазіцыі музычных інструментаў з’яўляецца доўгатэрміновая выстава “Музыка вячорак”, якая адкрылася ў 1992 г. у Гісторыка-культурным музеі-запаведніку “Заслаўе” (мал. 5). Пабудаваная на аснове калекцыі, сабранай У. Х. Бярберавым, яна дагэтуль знаёміць наведвальнікаў з музычнай культурай беларускіх вёсак і мястэчак. На выставе прадстаўлены як майстрыавыя (жалейкі, бубны, цымбалы), так і фабрычныя вырабы (гармонікі, скрыпкі). Асаблівасць яе ў тым, што музычныя інструменты, размешчаныя ў вітрынах, аб’яднаны ў “гурты” – спалучэнні, характэрныя для беларускіх народных інструментальных капэлаў. Падчас экскурсій для наведвальнікаў уключаецца аўдыёсуправаджэнне [4].

Цікавая ў мастацкім плане экспазіцыя народных музычных інструментаў існавала да нядаўняга часу ў Беларускай дзяржаўнай універсітэце культуры і мастацтваў. Яе аўтарам і стваральнікам быў супрацоўнік Творчай лабараторыі па вырабу музычных інструментаў Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў У. М. Гром. Экспазіцыя была пабудаваная па колу, падзелена ў адпаведнасці з народнымі каляндарнымі святамі ў гадавым цыкле. У цэнтры на столі размяшчаліся сурмы – духавыя музычныя інструменты, якія сімвалізавалі нябесную прастору, унізе да кола былі прымацаваны прымітыўныя язычковыя духавыя музычныя інструменты – саломкі і чароткі, сімвалізуючы зямлю. Разам з тым, структура экспазіцыі была падначалена агульнай навуковай класіфікацыі музычных інструментаў і падзелена ў адпаведнасці з ёй, на 4 раздзелы: аўтафонныя (самагучальныя), мембранныя, духавыя і струнныя музычныя інструменты. Пасля пераносу экспазіцыі ў іншае памяшканне мастацкае рашэнне не было захавана.

Музейнай рэпрэзентацыі традыцыйнай музычнай спадчыны садзейнічае размяшчэнне ў экспазіцыі (побач з музычнымі інструментамі) тлумачальных тэкстаў і, асабліва, ілюстрацый. Выкарыстанне дапаможных матэрыялаў дапамагае разуменню кантэксту бытавання, механізму гукздабывання і іншых аспектаў, не выражаных відавочна самімі музейнымі прадметамі. Гэтай мэце садзейнічае і кантактаванне з наведвальнікамі музея як у традыцыйнай форме (экскурсія), так і ў форме дыялога. Па магчымасці, неабходна

выкарыстоўваць розныя спосабы музейнай камунікацыі: канцэрты, прагляд фільмаў, лекцыі, музейныя заняткі.

У выпадку правядзення музейных святаў з удзелам носьбітаў традыцыі, музей можа выступаць у якасці пляцоўкі перадачы ведаў, забяспечваючы трансляцыю традыцыі ў сучасных умовах.

Сярод практычных заняткаў, якія магчыма праводзіць у музеі:

– майстар-класы па гранні;

– майстар-класы па вырабе простых па канструкцыі музычных інструментаў (духавых, дзіцячых і г. д.).

Інтэрактыўнасць у музейнай экспазіцыі таксама дазваляюць забяспечыць тэхнічныя сродкі, якія перадаюць гукавую, візуальную і аўдыёвізуальную інфармацыю пры дапамозе спецыяльнай апаратуры.

У адпаведнасці з выконваемымі задачамі, тэхнічныя сродкі ў экспазіцыі дзеляцца на дзве групы: 1) якія каментуюць экспазіцыйны матэрыял; 2) якія служаць паўнаўдаснажным дадаткам да экспазіцыйнага матэрыялу. Аднак іх выкарыстанне ў экспазіцыі мае недахопы, галоўны з якіх – пагроза цэнтральнай ролі экспаната (музейнага прадмета), як першакрывіцы ведаў і эмоцый. Таму неабходнасць прымянення высокіх тэхналогій у экспазіцыйнай прасторы застаецца дыскусійнай.

Апошнім часам у навуковай супольнасці шырока разгорнута дыскусія адносна выкарыстання тэхнічных прыстасаванняў пры музейным экспанаванні музычных інструментаў. Так, гэтаму пытанню была прысвечана асобная секцыя “Новыя медыя для калекцый музычных інструментаў: трэнд, раскоша, ці неабходнасць” (“New Media for musical instrument collections: trend, luxury or necessity”) падчас міжнароднай навуковай канферэнцыі пад назвай “Музычныя інструменты: гісторыя, навука і культура” (“Musical Instruments: History, Science and Culture”), якая праходзіла ў Оксфардзе 25–29 ліпеня 2013 года [5].

На нашу думку, у структуры сучаснай экспазіцыі музычных інструментаў, тэхнічныя сродкі могуць быць эфектыўна выкарыстаны ў якасці дапаможнага матэрыялу – для раскрыцця ўласцівасцяў і эстэтычных якасцей музейнага прадмета, асвятлення гісторыі яго бытавання.

На падставе апытанняў, назіранняў за паводзінамі наведвальнікаў падчас розных тыпаў заняткаў, спецыялісты ў галіне музейнай адукацыі прыйшлі да высновы, што чым больш пачуццёва чалавека задзейнічана ў працэсе атрымання і першаснага аналізу інфармацыі, тым лепей яна засвойваецца. Таму музычныя інструменты, якія экспануюцца ў вітрынах, могуць быць дубліраваны копіямі, альбо дзеючымі мадэлямі, на якіх падчас занятку можна практычна паказваць спосабы грання і, нават, даваць паспрабаваць наведвальнікам (мал. 6). Узаемадзейненне з наведвальнікамі, якое прадугледжвае не толькі тэарэтычнае тлумачэнне, але прапаноўвае розныя спосабы вывучэння, уключаючы непасрэдны кантакт з музычным інструментам, значна павялічыць перцептыўны здольнасці аўдыторыі, палегчыць успрыняццё і

разуменне інфармацыі, акрамя таго ўзмоцніць уражанне ад наведвання музея [6; 7].

**Найноўшыя выставы.** На працягу апошніх гадоў у музеях Беларусі павялічваецца колькасць часовых выстаў, на якіх дэманструюцца музычныя інструменты як з дзяржаўных музейных збораў, так і з прыватных калекцый. Найбольш значнай з іх стала выстава “Белая Русь і яе суседзі”, якая праводзілася з 30 лістапада 2013 г. па 26 студзеня 2014 г. у Нацыянальным гістарычным музеі Рэспублікі Беларусь. На ёй былі прадстаўлены экспанаты з Расійскага этнаграфічнага музея (Санкт-Пецярбург) – аднаго з буйнейшых этнаграфічных музеяў Еўропы, які быў заснаваны ў 1895 г. як этнаграфічны аддзел Рускага музея. Выставачны праект быў падрыхтаваны спецыяльна для экспанавання ў Мінску. У экспазіцыі размяшчаліся больш за 700 аўтэнтычных помнікаў традыцыйнай культуры народаў, якія засялялі землі асобнай гістарычнай вобласці ва Усходняй Еўропе: беларусаў, літоўцаў, латышоў, палякаў, украінцаў. Усе гэтыя этнасы некалі пражывалі ў межах Вялікага Княства Літоўскага.

Асобнае месца на выставе было адведзена калекцыі старых традыцыйных музычных інструментаў, вырабленых народнымі майстрамі, якія ўпершыню экспанаваліся ў такім аб’ёме (мал. 7). Прымаючы ва ўвагу масштаб праекта, яго рэдкасць для нашай краіны і ўнікальнасць прадстаўленых музейных прадметаў, лічым неабходным прывесці склад экспазіцыі. Найбольшая колькасць экспанатаў непасрэдна датычылася культуры беларусаў: гуслі XVIII, канца XIX і першай трэці XX ст. з Себежскага і Люцынскага паветаў Віцебскай губерні і Магілёўскай губерні; колавая ліра другой паловы XIX ст. з Рэчыцкага павета Мінскай губерні і Быхаўскага павета Магілёўскай губерні; скрыпка сярэдзіны XIX ст. з Рагачоўскага павета Магілёўскай губерні; дзіцячыя скрыпкі XIX – пачатку XX ст. з Віленскай і Магілёўскай губерняў; цымбалы другой паловы XIX ст. з Ковенскай губерні; ражкі, па-стуховыя трубы, паляўнічыя рогі другой паловы XIX – пачатку XX ст. з Вілейскага і Дзісенскага паветаў Віленскай губерні, Мазырскага і Слуцкага паветаў Мінскай губерні, Ельнінскага павета Смаленскай губерні, Веліжскага павета Віцебскай губерні, Мсціслаўскага і Чэрыкаўскага паветаў Магілёўскай губерні, Старадубскага павета Гомельскай губерні, Любанскага раёна Бабруйскай акругі; вабік пачатку XX ст. з Ігуменскага павета Мінскай губерні; дудкі другой паловы XIX – пачатку XX ст. з Гродзенскай губерні, Навагрудскага і Ігуменскага паветаў Мінскай губерні, Гомельскага і Сенненскага паветаў Магілёўскай губерні, Веліжскага павета Віцебскай губерні; кларнеты: жалейка, чаротка, ражок канца XIX – другой паловы XX ст. з Ельнінскага павета Смаленскай губерні, Нараўлянскага раёна Гомельскай вобласці, Магілёўскага павета Магілёўскай губерні; кляшчотка канца XIX – пачатку XX ст. з Магілёўскай губерні.

Музычную культуру суседніх народаў прадстаўлялі латгалскія кокле і гуслі канца XIX – пачатку XX ст. з Рэжыцкага і Люцынскага паветаў Віцебскай губерні; аўкштайцкія, жамоіцкія

і дзукійскія рогі і трубы канца XIX – пачатку XX ст. з Панявежскага і Цельшаўскага паветаў Ковенскай губерні, Трокскага павета Віленскай губерні; аўкштайцкія флейты: skudučiai, lumzdelis, dudelis і кларнет birbine сярэдзіны XIX – пачатку XX ст. з Панявежскага павета Ковенскай губерні; аўкштайцкія гуслі: kankles і kunkle канца XIX ст. з Наваалександрыйскага і Панявежскага паветаў Ковенскай губерні. Таксама на выставе былі прадстаўлены інструменты, якія адносяцца да ўкраінскай традыцыі: колавая ліра канца XIX – пачатку XX ст. з Нежынскага павета Чарнігаўскай губерні і Ровенскага павета Валынскай губерні; дудкі, свісцёлка, сапілка пачатку XX ст. з Влодаўскага павета Сядлецкай губерні, Пінскага павета Мінскай губерні, Заслаўскага павета Валынскай губерні, Казелецкага павета Чарнігаўскай губерні. У раздзеле, прысвечаным рускай культуры, дэманстраваліся: Колавая ліра пачатку XX ст. з Ліўенскага павета Арлоўскай губерні; труба і рог першай чвэрці XX ст. з Бежыцкага павета Бранскай губерні; жалейка 20-х гадоў XX ст. з Навазыбкаўскага раёна Клінцоўскай акругі Заходняй вобласці; дудачкі пачатку XX ст. Раслаўльскага павета Смаленскай губерні [8].

Напрыканцы 2012 г. у Музеі гісторыі горада Мінска адкрылася выстава музычных інструментаў з прыватнай калекцыі Дзмітрыя Ровенскага “Музычная паштоўка”. На ёй было прадстаўлена больш за 100 музычных інструментаў, сярод якіх гармонікі, баяны, акардэоны, банданеон, канцэрціна, дыятанічныя цымбалы, колавая ліра, акарыны, трубы, дуды, жалейкі, дудкі, басэля, цытра, варган, бубны, барабан. Большасць музычных інструментаў з калекцыі маюць беларускае паходжанне і выраблены народнымі майстрамі. Самыя стары інструмент, што экспанаваліся на выстаўцы – дыятанічныя цымбалы 1870 года майстра В. П. Чакушына, знойдзеныя на тэрыторыі Мінскага раёна [9].

У маі-ліпені 2015 г. у Дзяржаўнай гісторыка-культурнай установе “Гомельскі палацава-паркавы ансамбль” праводзілася выстава “А музыка гучыць...”, на якой былі прадстаўлены музычныя інструменты са збораў Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь, музея У. Г. Мулявіна, Дзяржаўнага музея музычнай і тэатральнай культуры, музея Гомельскага палацава-паркавага ансамбля, Беларускай дзяржаўнай філармоніі, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў і прыватных калекцый. У экспазіцыі наведвальнікі мелі магчымасць адначасова ўбачыць прафесійныя і народныя музычныя інструменты, якія адносяцца да традыцый розных краін. Сярод экспанатаў – вырабы сучасных беларускіх майстроў-аматараў і майстроў-прафесіяналаў, вырабы фабрык музычных інструментаў, традыцыйныя інструменты. Акрамя таго, у Гомельскім палацава-паркавым ансамблі ў межах культурна-асветніцкай акцыі “Ноч музеяў”, прымеркаванай да Міжнароднага дня музеяў, у 2015 годзе быў рэалізаваны арыгінальны праект “Гукі часу”. Яго асноўная ідэя – аб’яднанне паказу музычных інструментаў, прадстаўленых на выставе

“А музыка гучыць...” з музыкай, уласцівай для часу іх стварэння і існавання [10].

Прыкладам супрацоўніцтва музея з грамадскімі арганізацыямі з’явілася выстава “...І заплакалі струны жывыя”, якая праводзілася ў Гісторыка-культурным музеі-запаведніку “Заслаўе” 02.03.2017–16.04.2017. Дадзены выставачны праект падрыхтаваны пры ўдзеле ГА “Беларускі саюз майстроў народнай творчасці” і РМГА “Студэнцкае этнаграфічнае таварыства” (СЭТ). На выставе дэманструюцца традыцыйныя музычныя інструменты, вырабленыя сучаснымі беларускімі майстрамі, сярод якіх: Аляксандр Блахін, Дзяніс Гром, Ганна Мазоўка, Марыя Прыймава, Міласлаў Раманоўскі, Іван Савельеў, Сяргей Смут, Сяргей Чубрык, Алесь Чумакоў, Аляксей Яскевіч, а таксама старыя музычныя інструменты з калекцыі СЭТ.

**Заклучэнне.** Такім чынам, сучасныя падыходы да экспанавання народных музычных інструментаў дазваляюць не толькі даць уяўленне пра іх знешні выгляд і канструкцыю, але і паказаць кантэкст іх выкарыстання, падкрэсліць значнасць для беларускай культуры. Сёння, калі ўжо амаль не дзейнічае традыцыйны механізм перадачы наступным пакаленням ведаў і навыкаў, звязаных з вырабам і, асабліва, выкарыстаннем музычных інструментаў, у выніку чаго архаічныя формы інструментальнай спадчыны знаходзяцца пад пагрозай знікнення, музей, пры дапамозе прэзентацыі музычных інструментаў, уключэння іх у працэс музейнай камунікацыі, можа адыграць вялікую ролю ў прыцягненні ўвагі і цікавасці да традыцыі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Чавус, С. Э. Падыходы да экспанавання музычных інструментаў у музеях Беларусі / С. Э. Чавус // *Культура. Наўка*.

Творчасць: VIII Междунар. наўч.-практ. конф., Минск, 15 мая 2014 г.: сб. наўч. ст. – Минск: БГУКИ, 2014. – С. 370–375.

2. ICOM International committee of museums and collections of instruments and music [Electronic resource]. – 2014. – Mode of access: <http://network.icom.museum/cimcim/> – Date of access: 11.07.2014.

3. Musical instrument museums online. Explore the world collections of musical instruments [Electronic resource]. – 2013. – Mode of access: <http://www.mimo-international.com/MIMO/> – Date of access: 11.07.2014.

4. Сабалеўская, І. Музейна-выставачны комплекс / І. Сабалеўская, В. Казлоўскі // Дзяржаўная ўстанова “Гісторыка-культурны музей-запаведнік «Заслаўе»” [Электронны рэсурс]. – 2017. – Рэжым доступу: <http://www.zaslaue.by/muzeynyya-ekspazicyi/muzeyna-vystavachny-kompleks>. – Дата доступу: 03.04.2017.

5. Berdux, S. New media for musical instrument collections: trend, luxury or necessity? / S. Berdux, S. Neumann, P. Pouloupoulos // CIMCIM bulletin – October, 2013. – № 1. – P. 4–7.

6. Birley, M. Voices for the Silenced: Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections / Margaret Birley, Heidrun Eichler, and Arnold Myers [Electronic resource] // The University of Edinburgh. – 2014. – Mode of access: <http://homepages.ed.ac.uk/am/iwte.html> – Date of access: 11.11.2014.

7. Davidson, B. Increased exhibit accessibility through multisensory interaction / Betty Davidson, Candace Lee Heald, and George E. Hein // The Education Role of the Museum. Second edition. – London and New York: Routledge, 1999 – P. 223–239.

8. Выстава “Белая Русь і яе суседзі” / Навіны // Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]. – 2013. – Рэжым доступу: <http://www.histmuseum.by/be/content/235> – Дата доступу: 15.11.2013.

9. Музычная паштоўка / Афіша Минска і Беларусі // Беларускі партал tut.by [Электронны рэсурс]. – 2013. – Рэжым доступу: <https://afisha.tut.by/exhibition/muzychnaya-pashtouka/> – Дата доступу: 29.03.2013.

10. Выставка “А музыка звучит...” / Выставки // Гомельскі дворцова-парковы ансамбль [Электронны рэсурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://www.palacegomel.by/index.php?newsid=1369> – Дата доступа: 15.11.2013.

Паступіў у рэдакцыю 01.06.2017 г.

# Гуманитарный потенциал естественнонаучного образования

Белохвостов А. А., Аршанский Е. Я.

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

В статье теоретически обосновано, что естественные науки содержат в себе огромный гуманитарный потенциал, который включает мировоззренческое, нравственное, гражданское, эстетическое и развивающее начала. Гуманитарный потенциал естественных наук может быть успешно реализован на основе полипредметной интеграции знаний. В контексте идеи гуманитаризации естественнонаучного образования очень важна интеграция содержания обучения химии, физики, биологии с материалом гуманитарных учебных предметов (литература, изобразительное искусство, музыка). Это усиливает воздействие на интеллект и эмоциональную сферу учащихся, способствует их эстетическому развитию.

В статье приводятся конкретные приемы гуманитаризации образования на основе интеграции содержания естественнонаучных и гуманитарных учебных предметов. Среди них установление межпредметных связей языка естественных наук с лексикой русского языка, использование фрагментов художественной литературы, включение историко-искусствоведческой информации, отражение социально-нравственных аспектов науки. Важным требованием к содержанию естественнонаучного образования является его практико-ориентированная направленность.

**Ключевые слова:** естественнонаучное и гуманитарное образование, художественные классы, интеграция содержания учебных предметов.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 57–60)

## Humanitarian Potential of Natural Science Education

Belokhvostov A. A., Arshanski E. Ya.

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

It is theoretically substantiated in the article that natural sciences obtain a great humanitarian potential which includes ideological, moral, civil, aesthetic and developing sources. Humanitarian potential of natural sciences can be successfully implemented on the basis of polysubject integration of knowledge. In the context of the idea of humanization of natural science education it seems very important to integrate the content of Chemistry, Physics and Biology with the material of humanitarian academic subjects (Literature, Painting, Music). This increases the impact on students' intellect and emotional sphere, facilitates their aesthetic development.

Definite examples of humanization of education on the basis of integration of the contents of natural science and humanitarian academic subjects are presented in the article. Among them are establishment of interdisciplinary links of the language of natural sciences with the vocabulary of the Russian language, application of fiction abstracts, inclusion of historical and art information, reflection of social and moral aspects of the science. An important requirement to the contents of natural science education is its practice oriented direction.

**Key words:** natural science and humanitarian education, art classes, integration of academic subject contents.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 57–60)

Проблема гуманизации и гуманитаризации естественнонаучного образования является одной из ведущих тенденций его развития. Это научно обосновано [1; 2] и понятно, поскольку современная школа призвана подготовить творческую, социально-активную, профессионально мобильную личность. При этом известно, что творческая активность и творческое долголетие зависят от уровня гуманитарной подготовки, что обусловлено ролью эстетических критериев в научном познании, эмоций в научных исследованиях (повышая эмоциональность восприятия, можно стимулировать творческую активность личности), образного мышления в деятельности ученого, инженера и педагога.

Естественные науки содержат в себе огромный гуманитарный потенциал, который включает мировоззренческое, нравственное, гражданское,

эстетическое и развивающее начала [3]. Умелое раскрытие этих начал в процессе обучения естественнонаучными учебными предметами способствует всестороннему гармоническому развитию личности учащихся. В связи с этим становится очевидным, что при отборе содержания учебного материала должны быть реализованы идеи гуманитаризации естественнонаучного образования.

Цель работы состоит в выявлении и теоретическом обосновании гуманитарного потенциала естественных наук, который может быть успешно реализован на основе полипредметной интеграции знаний.

На наш взгляд, гуманитаризация естественнонаучного образования учащихся предусматривает, прежде всего, интеграцию основ естественных наук с содержанием учебных предметов

Адрес для корреспонденции: e-mail: met\_him@mail.ru – Е. Я. Аршанский

гуманитарного цикла. Такая интеграция систематизирует совокупность знаний о человеке, обществе и природе. Например, включение в содержание обучения естественным наукам методологических, философских, историко-научных знаний быстрее подводит учащихся к выводам о закономерностях прогрессивного развития общества, науки и экономики, помогает овладеть методологическими основами науки.

В контексте идеи гуманитаризации естественнонаучного образования очень важна интеграция содержания обучения химии, физики, биологии с материалом гуманитарных предметов (литература, изобразительное искусство, музыка). Это усиливает воздействие на интеллект и эмоциональную сферу учащихся и способствует их эстетическому развитию.

**Связь естественных и гуманитарных наук.** Использование при обучении естественным наукам поэзии и других жанров литературных произведений, органически увязывая их с материалом темы, позволяет вводить учащихся в мир высоких чувств, воспитывать способность видеть, понимать и ценить прекрасное в жизни, утверждать в сознании учащихся идеи гуманизма. Даже единичные фрагменты из произведений художественной литературы, прочитанные на уроке, могут нести обучающую нагрузку и развивать творческий потенциал учащихся [3]. Современные психологи – исследователи творческого мышления утверждают, что гуманитарные знания и гуманитарный стиль мышления совершенно необходимы для развития естественнонаучных знаний. Использование литературных экскурсов, произведений музыки и изобразительного искусства помогает запечатлевать действительность в образах, пробуждает эмоционально-эстетическое отношение к предмету.

Учитывая, что гуманизм как миропонимание исходит из признания целостности сознания и бытия человека, единства всех сфер его деятельности, гуманитаризация естественнонаучной подготовки учащихся требует, как указывалось выше, сопряжения и взаимодействия в процессе обучения разнообразных учебных предметов гуманитарного цикла. Литература помогает следить за появлением чувств и мыслей, история – социально мотивировать их, язык – воплощать, музыка и изобразительное искусство повышают чуткость эмоциональной реакции.

Так использование на уроках химии поэзии и литературных произведений, органически увязывая их с материалом темы, вводит учащихся в мир высоких чувств, воспитывает способность видеть, понимать и ценить прекрасное в жизни [3].

Например, рассматривая сущность закона сохранения массы и энергии можно, привести отрывок из романа А. и С. Голон «Анжелика»:

«...Недостаток чистых ингредиентов очень задерживает развитие науки, которую такие глупцы, как монахи Беше, называют химией в противовес алхимии. Для них алхимия – наука наук, а на самом деле это невразумительная мешанина из витальных флюидов, религиозных формул и бог знает чего еще.

– Жоффрей, а вам случалось получать сулему и купорос, – спросила Анжелика, у которой эти названия вызвали какие-то смутные воспоминания.

– Да, вот это-то и доказало мне всю несостоятельность алхимии, т. к. из сулемы я могу получить, по желанию, либо обычную ртуть желтую или красную, которые в свою очередь тоже могут превращаться снова в живое серебро. Первоначальный вес ртути не только не увеличился во время опытов, а даже скорее уменьшился, поскольку какая-то часть улетучится в виде паров. Я так-же знаю способ, как извлечь серебро из свинцовой руды и золото из некоторых руд и пород, с виду пустых. Но если бы я на дверях своей лаборатории написал: “Ничто в природе не пропадает, ничто не создается из ничего”, – то мою философию сочли бы весьма смелой и даже противоречащей “Книге бытия”» (Голон А. и С. Анжелика. /А. и С. Голон. – Нижне-Волжское книжное изд-во, 1990. – 496 с.).

Рассматривая свойства карбонатов, можно привести отрывок из романа Г. Р. Хаггарда «Клеопатра»:

« – Сейчас я сама съем и выпью десять тысяч сестерций одним глотком, – сказала Клеопатра.

– Не может быть, прекрасная египтянка!

Она засмеялась и приказала рабу подать ей стакан белого уксуса. Когда уксус был принесен, царица поставила его перед собой и снова засмеялась; римлянин, поднявшийся со своего ложа, сел рядом с ней. Все присутствующие нагнулись, желая увидеть, что она будет делать. Она сняла с уха одну из больших драгоценных жемчужин, и прежде чем кто-нибудь мог угадать ее намерение, бросила в уксус. Наступило молчание крайнего изумления. Скоро бесцветная жемчужина растворилась в кислоте. Она подняла стакан и выпила уксус до дна...» (Хаггард, Г. Р. Клеопатра / Г. Р. Хаггарда // Собр. соч. в 10 т. – М.: Терра, 1992. – Т. 6. – 574 с.)

Отбор содержания гуманитаризации естественнонаучного образования по принципу полипредметной интеграции знаний о природе, обществе, технике, культуре и человеку воздействует на все органы чувств и позволяет школьнику многоаспектно формировать в своем сознании научную картину мира. К. Д. Ушинский писал: «Паук потому бежит так изумительно верно по тончайшим нитям, что держится не одним когтем, а множеством их: обернется один удержится другой... Чем более органов чувств принимает участие в восприятии какого-либо впечатления или группы впечатлений, тем прочнее ложатся эти впечатления в нашу механическую, нервную память, вернее сохраняются ею и легче вспоминаются» [4].

Таким образом, фрагменты из произведений художественной литературы, прочитанные на уроке, могут нести обучающую нагрузку. С большим интересом учащиеся воспринимают «естественнонаучные сюжеты» или упоминание о веществах и химических превращениях, встречающиеся в произведениях Ж. Верна, А. П. Казанцева, Г. Б. Адамова, А. В. Беляева, И. А. Ефремова, А. Н. Толстого, А. К. Дойла, Г. Уэллса и др. Для учащихся, занимающихся углубленным изучением языков, очень важно установление межпредметных связей языка естественных наук с лексикой русского языка. Важно знакомить учащихся с метафорическим употреблением научных

терминов, с синонимическими рядами названий, используемыми не только в учебной и научной литературе, но и в бытовой лексике, разговорной речи. Приведем примеры метафорических названий, используемых в химии: водяная баня, оловянная чума, веселящий газ, лисий хвост и т. д.

**Роль естественных наук в развитии живописи, скульптуры, архитектуры и декоративно-прикладного искусства.** Межпредметные взаимосвязи науки и искусства способствуют повышению у учащихся познавательного интереса к их изучению. Ведь именно благодаря накоплению знаний о свойствах веществ и приемах их обработки человеку еще в древности удалось создать керамику, стекло, разнообразные сплавы и другие материалы, из которых делали не только бытовые предметы и орудия труда, но и великолепные вещи, украшавшие жизнь людей. Освоение ремесленниками знаний о веществах и их превращениях сформировало необходимую основу для возникновения химической науки, а она в свою очередь дала творцам новые уникальные сплавы, лаки, краски и др. Полезно рассказать об одном из природных соединений меди – малахите.

Название малахита происходит от греческого слова малакс – «мальва» или «малакос» – мягкий. В Древнем Египте из малахита вырезали камеи (миниатюрные барельефы с выпуклым изображением), амулеты и украшения. Этот камень считался талисманом для людей науки. В средние века из-за сравнительной редкости малахит ценился как драгоценный камень и использовался для изготовления мелких декоративных и ювелирных изделий. В начале XIX века на Урале были найдены крупные месторождения малахита, воспеты в знаменитых сказках «Малахитовой шкатулки» П. П. Бажова. Россия перестала нуждаться в привозном малахите, и из него стали изготавливать крупные художественные изделия: вазы, торшеры, камины, столешницы. Куски малахита разрезали на плоские пластины, которыми русские мастера производили облицовку крупных декоративных предметов в манере «русской мозаики». Малахитом покрыты колонны алтаря Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге, отделаны Малахитовый и Георгиевский залы Зимнего дворца. По данным астрологов малахит считается счастливым камнем мая месяца. Именно в мае появляются свежие листья на деревьях и зеленая трава, словом сама природа напоминает нам о зеленом цвете малахита.

Изучая сульфиды, можно рассказать учащимся о киновари, которая была известна еще в глубокой древности. За ярко-красный цвет индейцы называли ее «кровью дракона». В древней Руси киноварь была одной из самых распространенных минеральных красок: переписчики книг писали ею заставки. Киноварь вошла и в историю косметики. Древние египтянки использовали ее в качестве румян. Инки Южной Америки киноварью подводили глаза. Правда, делалось это один раз в жизни – в день бракосочетания. В Китае эту краску применяли для придания различным кондитерским изделиям более красивого и аппетитного

вида... Заинтриговав учащихся подобным материалом, учитель возбудит у них интерес к изучению данной темы.

Огромное значение имеет привлечение учащихся к выражению своих представлений о природных явлениях средствами изобразительного искусства. Это способствует развитию художественного мышления, творческого воображения, цветоощущения, зрительной памяти, пространственных представлений, чувства формы и пропорций, что очень важно для глубокого понимания строения и свойств веществ.

Важно отметить, что образование предполагает определенное знакомство с культурой, неотъемлемой частью которой является музыка. Известно немало примеров из жизни политиков, ученых, врачей, инженеров, представителей любой сферы деятельности, находивших отдых в игре на скрипке, виолончели, фортепиано, гитаре, в сочинении песен, в посещении концертов классической музыки, в домашнем музицировании. Обретая, таким образом, душевное равновесие, обогащаясь духовно, они более успешно реализовывали свои творческие возможности в профессиональной сфере. Музыка сопровождала жизненный и творческий путь и ученых-химиков: одни из них любили слушать музыку, другие – сами играли на музыкальных инструментах, третьи – сочиняли музыкальные произведения. Русский композитор А. П. Бородин, автор оперы «Князь Игорь», многих симфоний, струнных квартетов, был профессором химии. Очень любил музыку и Д. И. Менделеев, не случайно великий знаток музыки В. В. Стасов назвал Менделеева «музыкальной натурой». Большими музыкальными способностями обладал великий немецкий химик В. Оствальд, который по вечерам любил играть на скрипке или на рояле, а также был отличным виолончелистом.

**Социально-нравственные аспекты естественнонаучного образования.** Также необходимо акцентировать внимание учащихся на социально-нравственных аспектах науки, «очеловечивать» изучаемый на уроке материал.

Например, рассматривая явление радиоактивности, учитель знакомит учащихся с работами М. Складовской-Кюри, вся жизнь которой – подвиг, беззаветный труд во имя науки. Работа по изучению радиоактивных веществ началась в темной, плохо оборудованной лаборатории, где супруги Кюри в течение 4-х лет перерабатывали тонны урансодержащих отходов. Девизом служили слова ее мужа, видного физика П. Кюри: «Что бы ни случилось, хотя бы расставалась душа с телом, надо работать». Только в 1902 г. они получили около дециграмма чистого хлорида радия. В 1906 г. в результате несчастного случая погиб П. Кюри. Однако М. Складовская-Кюри, не теряя оптимизма, продолжала работать. Она была человеком большой и щедрой души, первой организовала широкое применение излучений в медицинских целях, обучила во время войны более 150 человек работе на рентгеновских установках. Вторую Нобелевскую

премию она внесла в фонд помощи раненым. М. Складовская-Кюри погибла от лучевой болезни. И до сих пор ее лабораторные тетради – тетради времен открытия и извлечения радия, обнаруживают высокий уровень радиации.

Таким образом, характеризуя жизненный подвиг ученого, мы показываем ученикам и практическую значимость его открытий, которые были сделаны для человека и на благо человеку.

Важным требованием к содержанию естественнонаучного образования должна стать его практико-ориентированная направленность. В основу практико-ориентированного обучения положены следующие концептуальные положения:

1) усвоение основ наук, составляющих главное содержание учебных предметов, и приобретение опыта практического использования знаний создают возможность для формирования у учащихся широкого научного мировоззрения;

2) формирование теоретических знаний и развитие практических умений – две стороны единого процесса подготовки учащихся к осуществлению практической деятельности;

3) мотивационной основой обучения является видение учеником перспективы применения приобретенных знаний и умений в процессе своей жизнедеятельности;

4) формирование у учащихся опыта практической деятельности предполагает оптимальное сочетание теории и практики в образовательном процессе (при ведущей роли теоретических знаний) [5].

**Заключение.** Таким образом, нами обосновано наличие в содержании естественных наук огромного гуманитарного потенциала, который может быть успешно реализован на основе полипредметной интеграции знаний.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Левко, А. И. Мировоззренческие и практические основы предметного содержания гуманитарного образования и его предметности / А. И. Левко // Адукацыя і выхаванне. – 1996. – № 10. – С. 3–5.
2. Старжынскі, В. П. Гуманізацыя адукацыі і выхаванне асобы / В. П. Старжынскі // Народная асвета. – 1992. – № 6. – С. 19–22; № 7. – С. 25–29.
3. Аршанский, Е. Я. Методика обучения химии в классах гуманитарного профиля / Е. Я. Аршанский. – М.: Изд. центр Вентана-Граф, 2002. – 176 с.
4. Ушинский, К. Д. Человек как предмет воспитания / К. Д. Ушинский // Собр. соч. – М.: АПН РСФСР, 1950. – Т. 8. – С. 251–252.
5. Огородник, В. Э. Ситуационные задачи в практико-ориентированном обучении / В. Э. Огородник, Е. Я. Аршанский // Химия в школе. – 2016. – № 6. – С. 21–28.

Поступила в редакцию 27.06.2017 г.

УДК 747.012

## Эмоционально-образная среда: типология, принципы и методология дизайн-проектирования

**Кулененок В. В.**

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

Архитектура, литература, искусство, танцы, музыка, письменность, орнамент, рукотворный предметный мир человека оперирует своими специфическими образами: монументальными, художественными, графическими, интонационными, живописными, телесными, литературными и т. д. Зрительные образы транслируются в графику, скульптуру, архитектуру, живопись. Понятийные образы трансформируются в слова, символы. Музыкальные образы создаются звуками, ритмами сливаясь в общую мелодию. Математические образы абстрактны. Можно сказать, что образы несут в себе частицы знаний о мире, его обустройстве. Не секрет, что большую часть информации о мире мы получаем через зрение. Совместное действие различных по характеру образов создает еще более усложненный синтетический образ. Образы, следуя иерархии развития структуры формы, обладают разными масштабами восприятия. От «микрообраза», в виде мельчайших единиц художественной ткани, до «макрообраза» в виде цельной, законченной формы.

**Ключевые слова:** образ в дизайне, эмоционально-образная среда, художественный образ.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 60–65)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdizaina@vsu.by – В. В. Кулененок

премию она внесла в фонд помощи раненым. М. Складовская-Кюри погибла от лучевой болезни. И до сих пор ее лабораторные тетради – тетради времен открытия и извлечения радия, обнаруживают высокий уровень радиации.

Таким образом, характеризуя жизненный подвиг ученого, мы показываем ученикам и практическую значимость его открытий, которые были сделаны для человека и на благо человеку.

Важным требованием к содержанию естественнонаучного образования должна стать его практико-ориентированная направленность. В основу практико-ориентированного обучения положены следующие концептуальные положения:

1) усвоение основ наук, составляющих главное содержание учебных предметов, и приобретение опыта практического использования знаний создают возможность для формирования у учащихся широкого научного мировоззрения;

2) формирование теоретических знаний и развитие практических умений – две стороны единого процесса подготовки учащихся к осуществлению практической деятельности;

3) мотивационной основой обучения является видение учеником перспективы применения приобретенных знаний и умений в процессе своей жизнедеятельности;

4) формирование у учащихся опыта практической деятельности предполагает оптимальное сочетание теории и практики в образовательном процессе (при ведущей роли теоретических знаний) [5].

**Заключение.** Таким образом, нами обосновано наличие в содержании естественных наук огромного гуманитарного потенциала, который может быть успешно реализован на основе полипредметной интеграции знаний.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Левко, А. И. Мировоззренческие и практические основы предметного содержания гуманитарного образования и его преемственности / А. И. Левко // Адукацыя і выхаванне. – 1996. – № 10. – С. 3–5.
2. Старжынскі, В. П. Гуманізацыя адукацыі і выхаванне асобы / В. П. Старжынскі // Народная асвета. – 1992. – № 6. – С. 19–22; № 7. – С. 25–29.
3. Аршанский, Е. Я. Методика обучения химии в классах гуманитарного профиля / Е. Я. Аршанский. – М.: Изд. центр Вентана-Граф, 2002. – 176 с.
4. Ушинский, К. Д. Человек как предмет воспитания / К. Д. Ушинский // Собр. соч. – М.: АПН РСФСР, 1950. – Т. 8. – С. 251–252.
5. Огородник, В. Э. Ситуационные задачи в практико-ориентированном обучении / В. Э. Огородник, Е. Я. Аршанский // Химия в школе. – 2016. – № 6. – С. 21–28.

Поступила в редакцию 27.06.2017 г.

УДК 747.012

## Эмоционально-образная среда: типология, принципы и методология дизайн-проектирования

**Кулененок В. В.**

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

Архитектура, литература, искусство, танцы, музыка, письменность, орнамент, рукотворный предметный мир человека оперирует своими специфическими образами: монументальными, художественными, графическими, интонационными, живописными, телесными, литературными и т. д. Зрительные образы транслируются в графику, скульптуру, архитектуру, живопись. Понятийные образы трансформируются в слова, символы. Музыкальные образы создаются звуками, ритмами сливаясь в общую мелодию. Математические образы абстрактны. Можно сказать, что образы несут в себе частицы знаний о мире, его обустройстве. Не секрет, что большую часть информации о мире мы получаем через зрение. Совместное действие различных по характеру образов создает еще более усложненный синтетический образ. Образы, следуя иерархии развития структуры формы, обладают разными масштабами восприятия. От «микрообраза», в виде мельчайших единиц художественной ткани, до «макрообраза» в виде цельной, законченной формы.

**Ключевые слова:** образ в дизайне, эмоционально-образная среда, художественный образ.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 60–65)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdizaina@vsu.by – В. В. Кулененок

# Emotion and Image Environment: Typology, Principles and Methodology of Design Engineering

Kulenenok V. V.

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

*Architecture, literature, art, dance, music, writing, ornament, man-made object world of the person operates with its specific images: monumental, artistic, graphic, intonation, pictorial, bodily, literary, etc. Visual images are broadcast in graphics, sculpture, architecture, painting. Conceptual images are transformed into words, symbols. Musical images are created by sounds, rhythms merging into a common melody. Mathematical images are abstract. We can say that images carry in themselves particles of knowledge about the world, its arrangement. It's no secret that most of the information about the world we receive through sight. The joint action of different in character images creates an even more complicated synthetic image. Images, following the hierarchy of the development of the structure of the form, have different scales of perception. From the "micro-image", in the form of the smallest units of artistic fabric, to the "macro-image" in the form of an integral, finished form.*

**Key words:** image in design, emotion and image environment, artistic image.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 60–65)

Вопросам формирования художественного образа объектов дизайна и их средообразующей роли в области искусства, архитектуры и дизайна посвящен ряд работ А. Иконникова, С. Хан-Магомедова, Г. Демосфеновой, В. Сидоренко, Е. Лазарева. И хотя художественный образ рассматривался в дизайне в основном в контексте развития – единичного объекта, в целом эти работы позволяют достаточно четко представить место и роль образа как одного из важных средств формирования среды обитания человека. Вместе с тем изучение роли образа в процессе формообразования объектов дизайна до сих пор останется не менее важным, поскольку образное начало – одна из ведущих в создании выразительного облика изделий и среды организуемой ими.

Изучение представленных работ показывает, что возможности создания эстетически выразительной, эмоционально-образной и гармоничной предметной среды в процессе реализации дизайнерских проектов отражены в ряде интересных работ, однако такой специфический вид дизайна, как дизайн предметно-пространственной среды требует уточнения методологических основ создания образности в дизайн-проектировании сред.

Цель данной работы состоит в определении типологии развития форм, выраженных художественным образом в культурно бытовой среде.

Задачи исследования:

- определение особенностей организации эмоциональной среды;
- анализ понятия «образ» в дизайне;
- выявление основных средств и подходов при создании эмоционально-образного начала в дизайн-проектировании средовых объектов.

Теоретико-методологической основой явились идеи отечественных теоретиков дизайна и архитектуры, изучавших как феномен дизайна архитектурной среды, так и процессы социокультурных изменений.

Методологическим ориентиром исследования являются классификационный и типологический подходы, раскрывающие формы и диапазон

использования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и слабые места в современном состоянии этого вопроса. Надо вместе с тем учитывать, что типологическое структурирование является исследовательским процессом и определяет содержание и развитие изучаемых явлений, предопределяя в то же время реальную закономерность предлагаемых современных решений.

При исследовании вопроса основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе использован метод сопоставительного анализа творческих и дипломных работ студентов, обучавшихся в 2012–2016 уч. годах. Современные тенденции формирования основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе и их связь с развитием компьютерных технологий рассматриваются через системный подход и структурный метод анализа, которые позволяют на основе синтеза различных знаний описать базовые структурные элементы методологии дизайн-проектирования сред.

**Эмоциональная организация среды.** В эмоционально-образных установках средового дизайна стиль является определяющим моментом и выступает как синтез этого процесса. Все аспекты «внутрипроектных» оценок, в конечном счете, нацелены на формирование главного результата дизайнерских усилий – эмоциональной организации средового объекта. И в этом плане проблемы определения стилевых предпочтений оказываются иногда важнее, чем другие критерии проектного анализа – отражение в стиле содержания образа жизни почти автоматически означает выборочную реализацию и эмоционально-чувственных характеристик среды.

Оказывается, наши условные прототипы стилевых установок очень напоминают определенные комбинации ведущих эмоциональных ориентиров атмосферы среды. «Техницизм» подчеркивает деловые, рациональные настроения, «готика» ближе величественным, парадным целеполаганиям, «эkleктика» лежит в сфере житейских, буднично-камерных переживаний, а «классика» тяготеет к впечатлениям созерцательности, спокойствия.

Единство образной структуры, свойственное всякому стилю, заставляет авторов средовых произведений так или иначе ориентировать свою работу на определенные стилевые направления – это является как бы гарантией целостности их детища. В еще большей степени хотят увидеть признаки стиля в той или иной средовой системе заказчики – частично потому, что таковы их вкусы, частично – из соображений узнаваемости и престижности принадлежащей им собственности.

Стилистические характеристики отражают в системе присущих (присвоенных) среде образов специфические отпечатки времени, личностных и коллективных отношений к общественному и архитектурно-градостроительному контексту.

В классическом толковании «стиль» – это общность образной системы произведения искусства, общность средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания этого произведения. Проблема стиля в дизайне среды рассматривает вопросы индивидуализации средового объекта с особыми позициями – его связей с контекстом, архитектурным, художественным и общекультурным.

Внешне она говорит скорее о придании объекту черт сходства с некими эталонами вкуса, композиционного совершенства и содержательных ориентиров, выработанных историей искусства. Это – как бы раздел гармонизации, использующей «вечные» визуальные признаки в качестве рецепта безошибочности эстетического результата.

Но в современной действительности все обстоит иначе. Сегодня стиль – это узнаваемость работы мастера, таинственная совокупность индивидуальных впечатлений, рассказывающих о личности художника. И «обладать стилем» означает – не быть, как все. Наоборот, это способ выделиться, обозначить свой путь, опираясь на поддержку единомышленников. Иными словами, в наше время стиль – еще одна форма завершения работы над произведением искусства через сравнение его характеристик с общепринятыми идеалами художественности.

Под классическое понимание термина «стиль» подпадают самые разные комплексы визуальных характеристик, от канонических, вошедших в искусствоведческие хрестоматии – ампира, ренессанса, до региональных, неустоявшихся, перетекающих друг в друга – таковы многочисленные ответвления пост-модерна. А есть и вовсе не отмеченные теорией, «незаконные» направления, слишком индивидуальные или связанные с еще формирующимися объектами [1].

Эмоциональная ориентация среды – совокупность ожидаемых и фактических эмоционально-чувственных характеристик средовых компонентов (эмоциональная составляющая процессов деятельности, пространственные переживания, впечатления от облика и работы элементов оборудования и предметного наполнения) олицетворяет конечное представление о чувствах и настроениях, возникающих у потребителя в данном средовом комплексе. Эта категория – явление

более сложное, чем масштабность (которая фактически входит в эмоциональный строй как одно из его слагаемых) и в целом стоит ближе к искомому результату средового проектирования, образу, т. к. синтезирует много больше показателей, нежели структура масштабных, т. е. прежде всего размерных построений.

Функциональное содержание среды отражается на ее эмоциональном климате через психофизиологические характеристики процесса деятельности. С этих позиций все богатство возможных эмоционально-чувственных представлений о различных реалиях жизни можно показать как сочетания четырех «предельных» эмоциональных состояний, где на одной паре расходящихся от нейтрального центра полюсов противопоставляются начала торжественные, героические, монументальные – интимным, камерным, заземленным, а на второй – ощущения деловитости, целеустремленности, рациональности образуют противовес состоянию отдыха, расслабленности, погруженности в развлечения. Эти эмоциональные характеристики жизненных процессов, образующих среду, присущи им объективно и в общем повторяют эмоциональную направленность некоторых типологических форм среды:

- деловитость выражает дух промышленных объектов;
- отдых – суть рекреационных комплексов, парадность и торжественность свойственны значительным общественным сооружениям,
- камерность – отличительная черта жилых пространств [2].

Создание эмоциональной ориентации среды связана с проблемами индивидуализации проектного образа. Оригинальность, неповторимость облика конкретных форм средового решения имеют двойную природу. С одной стороны, в их основе лежит «содержательная» самобытность, вытекающая из свежести, новизны дизайн-концепции. С другой – индивидуальные черты могут иметь «поверхностный» характер, который определяет «формальная» оригинальность, как бы наложенная на содержательную концепцию, даже если та не несет существенных элементов новизны.

«Формальная» (т. е. по преимуществу связанная с формой) индивидуализация средовой ситуации генерируется рядом обстоятельств. Во-первых, здесь активную роль играют фантазия, вкусы и мастерство автора: чем больше он знаком с предметом проектирования, чем богаче его профессиональный и культурный опыт, тем больше у него возможностей уйти от стандартных приемов формирования атмосферы среды. Во-вторых, большое значение имеют культура, требования и терпимость заказчика. Третье обстоятельство – контекст проектирования, причем не столько архитектурно-пространственных, сколько социальных. В зависимости от того, какая жизнь породила и окружает объект, он может носить черты молодежной культуры, тяготеть к стилизации или опираться на техногенные или природные мотивы и т. д.

Иначе говоря, одним из основных приемов поиска индивидуальности, остроты, яркости

художественного решения среды является – составление альтернативных вариантов, привлекающих в качестве «изобразительных средств» самые разные темы и образы отделки, ритмической или тектонической организации, нарочно взятые из взаимно исключających друг друга сфер художественной или дизайнерской культуры.

Правильность решения, принятого в процессе анализа варианта, должна пройти авторскую проверку на нескольких содержательных уровнях.

Тектоническая структура – своего рода фундамент эмоционально-чувственного содержания средового объекта. Палитра вариантов тектонических структур даже только в конструктивных схемах среды бесконечна: от массивных, цельных образований до каркасных, вантовых и надувных. И каждая несет свое эмоционально-чувственное содержание, которое варьируется в самом широком диапазоне – от абсолютно устойчивых, «вечных» впечатлений до эфемерных, сиюминутных, даже мистически сюрреальных. Ассоциативный анализ – выявляющий образные источники конкретных визуальных предложений.

Любые формы восприятия средовых ансамблей и комплексов базируются на способности человека соотносить те или иные впечатления (зрительные или психологические) от комплекса или его частей с предпочтениями, антипатиями, интересами, воспитанными в человеке семьей, обществом, практикой личных контактов с действительностью. И этот опыт делит весь мир узнаваемых человеком форм и явлений на события и объекты «положительные», приятные, к которым хотелось бы вернуться, и «отрицательные», вызывающие отторжение, неприязнь. Но эти же явления могут рассматриваться и с других позиций: запомнившиеся, вызвавшие любопытство, выделившиеся из ряда сходных впечатлений, и такие, что прошли мимо, не возбудив особых эмоций.

Соответственно все зрительные впечатления в среде могут ассоциироваться в сознании потребителя с реальными эмоциональными переживаниями прошлого, выстраиваясь по принципу «интересно–скучно», «приятно–отвратительно» и т. д. Т. е., рассматриваться как источники эмоциональной и идейно-содержательной оценки средового объекта.

**Образ в дизайне среды.** Образы бывают двух видов: субъективные и объективные. Субъективные образы возникают у человека в виде перцепции – первичного стимула, возникающего у субъекта и непосредственно ему принадлежащего. Пережитый образ в той или иной мере перерабатывается и ретранслируется (материализуется) в определенную форму в виде объективного концептуального образа (графика, слово, цвет, символ и т. д.) Мы можем сказать, что образ – это воспроизведение объекта в нашем сознании, как отражение реального мира и трансляция этого отражения в мир на определенные материальные носители. Помимо конкретных образов мы часто используем интегративные образы, которые являются результатом обобщения множества схожих образов. Интегративный образ, объединяющий все функции в единое целое, является вершиной развития формы.

Ассоциативный образ близок по значению к интегративному образу, но в отличие от него субъективно окрашен. Ассоциативный образ рождается в воображении индивида, материализуется и коммутируется воспринимающему эти образы субъекту. В ассоциативном образе органически слито воедино эмоциональное и интеллектуальное отношение индивида к миру форм. Ассоциативный образ возникает на уровне подсознания в виде «перцепции», он бестелесен, эмоционален и глубоко индивидуален. Переведенный в «концептуальную» форму в виде звука, цвета, формы, рисунка и т. п., он начинает жить самостоятельной жизнью независимо от индивида. Так возникают элементы коммуникационного контакта индивидов.

В дизайне образ объекта проектирования является ведущей целенаправленной функцией, на формирование которой направлен весь процесс проектирования объекта. Образ объекта является стержневой функцией всего проектирования, без которой процесс проектирования теряет свой смысл. В процессе подготовки специалиста-дизайнера на всех этапах обучения в той или иной мере идет постоянный тренинг в формировании образного восприятия и развития воображения. Воображение в дизайне имеет первостепенное значение, так как знание ограничено, а воображение безгранично.

Особое место в познании занимает художественный образ. Желание получить эстетическое удовольствие от созерцания созданных предметов толкало человека на подражание жизни с ее способностью производить цельные, внутренне гармоничные формы.

Форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов есть «художественный образ» – самый способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значности.

К основным средствам и подходам при создании эмоционально-образного начала в дизайн-проектировании средовых объектов относится создание общего графического стиля, который определяет аудиовизуальное единство характера среды – через графику, цвет и свет, форму и движение.

Группы коммуникаций образуют аудиовизуальную среду в целом. Она может быть изменяемой и статичной, «бедной» по смыслу и насыщенной информацией, монотонной и разнообразной, выполняющей одну или несколько функций. Дизайн обладает далеко еще не раскрытыми возможностями комплексного формирования среды на основе единства образности и композиционной «полифонии». Дизайнерский подход к совмещению цвета, звука, движения, чисто художественная интерпретация этого явления открывают возможности создания нового средства образной организации информации и всей среды. Слагается мир совершенно новой образности, нового отношения к эстетике звуковой и зрительной сфер, возникает важнейший элемент информационно-образного познания и освоения окружающей

действительности, адекватной запросам и потребностям завтрашнего дня [3].

**Средства формирования эмоционального воздействия среды.** Эмоциональное воздействие среды формируется различными структурными, пространственно-временными, перцептивными, физическими и другими характеристиками архитектурного объекта.

Интуитивно или осознанно преломляясь в творческом мышлении архитектора на основе единого художественного замысла, эти многообразные характеристики выступают как определенные средства формирования эмоционального воздействия среды. Анализ проектирования позволяет выделить следующие средства: 1) организация физического пространства, среды, определяющая интеграцию и дифференциацию функционально-пространственных зон и их взаимосвязи; 2) программирование условий восприятия; 3) организация перцептивного (воспринимаемого) пространства; 4) организация внешних архитектурных форм (визуального материала).

В процессе проектирования организуется прежде всего физическое пространство для различных процессов деятельности, дизайнер может совмещать в одном пространстве различные функции или дифференцировать их. Организация физического пространства процессов деятельности существенна и в плане собственно эмоционального воздействия среды. Процессы деятельности, связанные с узкопрактическими целями и условиями строго избирательного восприятия объектов, трудно совместимы с процессами отдыха, созерцания, эстетического познания среды. Столкновение этих разных типов деятельности в одной архитектурной среде может создавать состояния дискомфорта. Взаимосвязь функционально-пространственных зон – особый источник значений, а следовательно, эмоционального воздействия архитектурной среды на человека.

Так или иначе дизайнер всегда программирует условия для восприятия в среде различных объектов – людей, природных и городских пейзажей, фрагментов архитектуры. Отсюда стремление к организации среды как некоторого множества видовых картин открывающихся человеку по определенной, заложенной в проекте программе. Средства такой организации, существенные для эмоционального воздействия, называются средствами программирования восприятия.

Сама его возможность определяется тем, что среда всегда в той или иной мере организует процессы деятельности и, следовательно, основные направления движения и зоны, в которых находятся люди и откуда воспринимаются те или иные объекты среды. Восприятие программируется как на основе материально-пространственной организации процессов деятельности (организации мест одновременного пребывания, источников и целей людских потоков, отвечающей восприятию определенных видовых картин), так и путем раскрытия самих видовых картин, которые будут восприниматься в данной архитектурной среде со стабильных точек или в движении.

Достаточно сильным средством эмоционального воздействия оказывается прежде всего визуальное раскрытие или, напротив, изоляция различных процессов. Программирование восприятия среды особенно важно для установления взаимосвязи между отдельными элементами архитектуры в процессе движения зрителя. Последовательность открывающихся взгляду видовых картин, их насыщений, разрядок, ритмических чередований активно воздействует на изменение эмоциональных состояний человека.

Самостоятельную группу средств эмоционального воздействия составляют приемы организации перцептивного пространства. Такие его характеристики, как замкнутость или открытость, планировочная усложненность или геометрическая простота, активно выраженная направленность или центричность пространственных элементов среды оказывают устойчивое эмоциональное воздействие. Его можно рассматривать как результат преломления при восприятии различных фундаментальных потребностей и связанных с ними значений пространственных элементов. Пространство оказывается враждебным или уютным, жестким или мягко обволакивающим человека, разнобразным или монотонным, обладающим множеством других значений и вызывающим разнобразный спектр эмоций. Разумеется, эмоциональное воздействие воспринимаемого пространства зависит от конкретной деятельности и поведения людей в данной среде, от конкретных архитектурных образов окружения.

И, наконец, последняя, группа средств формирует непосредственно воспринимаемые объекты архитектуры – все, что характеризуется такими терминами, как «архитектурный облик», «визуальный материал» архитектурных объектов и среды в целом. Визуальный материал со всеми его геометрическими, пластическими, цветофактурными характеристиками выступает особым источником эмоционального воздействия. Этот слой носителей информации и эмоций наиболее богат и сложен. Его специфичность в том, что здесь преломляется множество значений, которые несет архитектурная среда в целом.

Отдельные качественные характеристики этого уровня могут рассматриваться как самостоятельные носители эмоционального воздействия, что отражается в подходе к исследованию и проектированию архитектурной среды. Например, особым компонентом среды, оказывающим активное эмоциональное воздействие, является цвет. Эмоциональные, психофизиологические и семантические свойства каждого цвета в отдельности достаточно хорошо изучены. В то же время цветовые признаки, как и любые другие качественные характеристики визуального материала, не существуют отдельно от других качеств среды и происходящих в ней процессов, от образа и художественной идеи архитектурного объекта.

Поэтому цвета могут приобретать различные эмотивные значения в зависимости от их роли в организации среды. И это относится не только к цвету, но к любым признакам визуального материала [4].

**Заключение.** Таким образом, в рамках проведенного исследования нами выявлено, что:

- основными средствами и подходами при создании эмоционально-образного начала в дизайн-проектировании средовых объектов является создание общего графического стиля, который определяет аудиовизуальное единство характера среды, через графику, цвет и свет, форму и движение;
- концептуальные образы очень подвижны и изменчивы, а способ их материализации составляет методологическую основу обучения в дизайне;
- стереотипные образы из-за частой повторяемости четко отпечатываются в нашей памяти, создавая целые блоки стереотипных образных систем, от которых впоследствии очень трудно избавиться. Поэтому можно констатировать что иконические, не подверженные изменению времени образы формируют стилистику образов и закрепляются общим понятием стиль. Модные тенденции и стереотипы являются прерогативой образов реального времени. Креативные концептуальные образы относятся к авангардным явлениям будущего. Креативный образ – это особый яркий запоминающийся образ, раскрывающий ту или иную проблемную задачу с новой точки зрения;

– интуитивно или осознанно преломляясь в творческом мышлении дизайнера на основе единого художественного замысла, многообразные характеристики выступают как определенные средства формирования эмоционального воздействия среды. Анализ проектирования позволяет выделить следующие средства: 1) организация физического пространства, среды, определяющая интеграцию и дифференциацию функционально-пространственных зон и их взаимосвязи; 2) программирование условий восприятия; 3) организация перцептивного (воспринимаемого) пространства; 4) организация внешних архитектурных форм (визуального материала).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории / В. Т. Шимко. – М., 2006
2. Ефимов, А. В. Дизайн архитектурной среды: учебник для вузов / А. В. Ефимов. – М.: Архитектура-С, 2006. – 504 с.: ил.
3. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н. П. Валькова, Ю. А. Грабовенко, Е. Н. Лазарев, В. И. Михайленко. – Л.: ЛГУ, 1983. – 185 с.
4. Архитектура и эмоциональный мир человека / Забелшанский Г. Б., Минервин Г. Б., Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю. / под науч. ред. Г. Б. Минервина. – М.: НИИТИА. – 340 с.: ил.

Поступила в редакцию 21.03.2017 г.

УДК 378.147:75.041.5

## Методические особенности преподавания портретной живописи на начальном этапе обучения студентов

**Сенько Д. С., Левкович М. В.**

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

*Проблема совершенствования подготовки высококвалифицированных специалистов в области изобразительного искусства, обладающих развитыми творческими, изобразительными и педагогическими способностями, обуславливает поиск практических методов и рекомендаций по обучению дисциплинам специального художественного цикла: рисунку, живописи, композиции, цветоведению, пластической анатомии и др.*

*Высшая школа предъявляет к учебному процессу постоянно возрастающие требования как в части совершенствования содержания, форм и методов обучения, так и в направлении его оптимальной научной организации, для которой характерна логическая и дидактическая определенность. Внимание теоретиков и практиков художественной педагогики сосредоточено на поисках все более совершенных и гибких методик, которые основаны на последних научных достижениях психологии, педагогики, эстетики и методики обучения изобразительному искусству.*

*В статье очерчен круг проблем, связанных с обучением акварельной живописи студентов художественных специальностей, представлены практические рекомендации, направленные на совершенствование процесса преподавания живописи студентов 1–3 курсов.*

**Ключевые слова:** акварельная живопись, колорит, портрет, форма, этапы выполнения портрета.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 65–69)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Senko17@tut.by. – Д. С. Сенько

**Заключение.** Таким образом, в рамках проведенного исследования нами выявлено, что:

- основными средствами и подходами при создании эмоционально-образного начала в дизайн-проектировании средовых объектов является создание общего графического стиля, который определяет аудиовизуальное единство характера среды, через графику, цвет и свет, форму и движение;
- концептуальные образы очень подвижны и изменчивы, а способ их материализации составляет методологическую основу обучения в дизайне;
- стереотипные образы из-за частой повторяемости четко отпечатываются в нашей памяти, создавая целые блоки стереотипных образных систем, от которых впоследствии очень трудно избавиться. Поэтому можно констатировать что иконические, не подверженные изменению времени образы формируют стилистику образов и закрепляются общим понятием стиль. Модные тенденции и стереотипы являются прерогативой образов реального времени. Креативные концептуальные образы относятся к авангардным явлениям будущего. Креативный образ – это особый яркий запоминающийся образ, раскрывающий ту или иную проблемную задачу с новой точки зрения;

– интуитивно или осознанно преломляясь в творческом мышлении дизайнера на основе единого художественного замысла, многообразные характеристики выступают как определенные средства формирования эмоционального воздействия среды. Анализ проектирования позволяет выделить следующие средства: 1) организация физического пространства, среды, определяющая интеграцию и дифференциацию функционально-пространственных зон и их взаимосвязи; 2) программирование условий восприятия; 3) организация перцептивного (воспринимаемого) пространства; 4) организация внешних архитектурных форм (визуального материала).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории / В. Т. Шимко. – М., 2006
2. Ефимов, А. В. Дизайн архитектурной среды: учебник для вузов / А. В. Ефимов. – М.: Архитектура-С, 2006. – 504 с.: ил.
3. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н. П. Валькова, Ю. А. Грабовенко, Е. Н. Лазарев, В. И. Михайленко. – Л.: ЛГУ, 1983. – 185 с.
4. Архитектура и эмоциональный мир человека / Забелшанский Г. Б., Минервин Г. Б., Раппапорт А. Г., Сомов Г. Ю. / под науч. ред. Г. Б. Минервина. – М.: НИИТИА. – 340 с.: ил.

Поступила в редакцию 21.03.2017 г.

УДК 378.147:75.041.5

## Методические особенности преподавания портретной живописи на начальном этапе обучения студентов

**Сенько Д. С., Левкович М. В.**

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

Проблема совершенствования подготовки высококвалифицированных специалистов в области изобразительного искусства, обладающих развитыми творческими, изобразительными и педагогическими способностями, обуславливает поиск практических методов и рекомендаций по обучению дисциплинам специального художественного цикла: рисунку, живописи, композиции, цветоведению, пластической анатомии и др.

Высшая школа предъявляет к учебному процессу постоянно возрастающие требования как в части совершенствования содержания, форм и методов обучения, так и в направлении его оптимальной научной организации, для которой характерна логическая и дидактическая определенность. Внимание теоретиков и практиков художественной педагогики сосредоточено на поисках все более совершенных и гибких методик, которые основаны на последних научных достижениях психологии, педагогики, эстетики и методики обучения изобразительному искусству.

В статье очерчен круг проблем, связанных с обучением акварельной живописи студентов художественных специальностей, представлены практические рекомендации, направленные на совершенствование процесса преподавания живописи студентов 1–3 курсов.

**Ключевые слова:** акварельная живопись, колорит, портрет, форма, этапы выполнения портрета.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 65–69)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Senko17@tut.by. – Д. С. Сенько

# Methodological Features of Teaching Portrait Painting at the Initial Stage of Student Training

Senko D. S., Levkovich M. V.

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

*Improvement of highly qualified art specialist training, those who possess developed creative painting and pedagogical abilities, conditions the search for practical methods and guidelines on teaching disciplines of special art cycle: drawing, painting, composition, color, plastic anatomy etc.*

*Higher education constantly requires both improvement of the contents, forms and methods of teaching and its reasonable scientific setting, for which logical and didactic definiteness is typical. Attention of theoreticians and practitioners of art education is focused on the search for more perfect and flexible methods, which are based on the latest scientific advances of psychology, education, aesthetics and methods of fine arts teaching.*

*The article outlines the range of problems associated with teaching art students watercolor painting; practical guidelines aimed at the improvement of the process of teaching 1-3 year students art are presented.*

**Key words:** watercolor painting, color, portrait, form, stages of portrait painting.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 65–69)

Методика обучения изобразительному искусству направлена на повышение качества процесса обучения студентов, оптимальную организацию их самостоятельной познавательной и творческой деятельности и требует постоянного научного и художественного совершенствования.

Особое место среди специальных учебных дисциплин занимает живопись, однако, в системе подготовки учителя изобразительного искусства многие проблемы обучения живописной грамоте представляют собой сложную и недостаточно исследованную область художественно-педагогического образования. Определенную сложность вызывает обучение студентов портретной живописи как важной составляющей профессиональной подготовки художника-педагога.

Цель статьи – анализ теоретических положений обучения изображению портрета и раскрытие специфических особенностей основных этапов работы над портретом в акварельной живописи.

**Жанр портрета в теоретических исследованиях.** Жанр портрета в теоретических исследованиях рассматривается в различных аспектах: специфика портрета как жанра изобразительного искусства (Л. С. Зингер, Ю. Л. Лотман, В. Е. Нестеренко, Е. В. Шорохов), история его становления и развития (М. В. Алпатов, Н. М. Молева, Э. М. Белятин, Н. Н. Ростовцев), проблема сходства в портрете (М. И. Андронникова, Б. Р. Виппер, Н. И. Евреинов), образность в портрете (А. Г. Габричевский, В. Н. Стасевич), практические основы выполнения портрета на занятиях по живописи (Г. В. Беда, Ю. М. Кирцер, Г. Б. Смирнов, А. А. Унковский и др.).

С различных позиций анализируют отдельные стороны портретного жанра известные ученые-искусствоведы: М. В. Алпатов, И. Е. Данилова, Л. С. Зингер, В. А. Леняшина, А. И. Морозов, Н. М. Тарабукин, Л. А. Тома, Я. А. Тугенхольд и др. Различные аспекты методики преподавания портрета раскрыты в диссертационных исследованиях В. Л. Илющенко, В. П. Климовича, Б. В. Лушниковой, К. В. Макаровой, С. А. Чалого и других авторов. Актуальные вопросы теории и методики

обучения изобразительному искусству решали выдающиеся художники и педагоги: Н. Н. Волков, А. А. Дейнека, Б. И. Иогансон, Д. Н. Кардовский, Е. А. Кибрик, Н. П. Крымов, А. В. Куприн, А. М. Лаптев, Ю. М. Непринцев, Н. Э. Радлов, К. Ф. Юон, В. И. Яковлев и другие.

**Проблемы обучения студентов.** Проблема обучения студентов живописи головы и портрета является одной из сложнейших и недостаточно изученных областей теории и методики обучения изобразительному искусству студентов художественных специальностей, что и обуславливает актуальность ее исследования. Об этом свидетельствуют результаты просмотров практических работ, сокращение числа художников-портретистов, снижение интереса к данному жанру у молодых художников-выпускников.

Создание портрета – всегда сложный творческий акт, на который влияет множество факторов: взаимоотношения художника с моделью, особенности художественного метода, мироощущения эпохи, которая обладает своими идеалами и представлениями о человеке, и многое другое. Хорошо написанный портрет должен показывать внутреннюю сущность модели с точки зрения художника – не только физические, но и внутренние, духовные качества.

Ключевым требованием успешного портрета является хорошее владение рисунком и глубокое знание пластической анатомии, которое позволит автору грамотно передать внешние черты и индивидуальность модели. Кроме того, художник должен уметь изображать натуру во взаимосвязи с окружающей средой, освещением и с учетом цветовых особенностей самой модели [1; 2].

**Место и роль жанра портрета в акварельной живописи.** Жанр портрета в акварельной живописи занимает значительное место в изобразительном искусстве. Многие художники разных поколений создали и создают великолепные камерные, психологические и тематические портреты. В белорусском изобразительном искусстве этот жанр находится в зоне пристального внимания художников, искусствоведов, преподавателей;

выполнено немало портретов в технике акварели с использованием различных приемов и способов образного решения.

Витебские художники-акварелисты в своем творчестве также часто прибегают к жанру портрета. Сегодня накоплен значительный объем научно-исследовательских и практических материалов в виде произведений художников, письменных свидетельств, искусствоведческих исследований. Однако секреты творческого мастерства современных художников, их изобразительно-выразительные методы работы не достаточно исследованы. Для широкого круга студенческой аудитории вопросы практического мастерства работы над акварельным портретом остаются на довольно поверхностном уровне, основанном на весьма общих понятиях и приблизительных представлениях. Художники-акварелисты не торопятся делиться своим творческим опытом.

**Основные этапы и специфика работы над портретом в технике акварельной живописи.** Старший преподаватель кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова, известный белорусский художник М. В. Левкович, имеющий большой учебно-методический опыт работы со студентами разных специальностей, считает, что одним из важнейших методов создания портрета в технике акварели, является техника письма «по-сырому». Многолетний опыт и анализ этапов практической деятельности позволил мастеру сформулировать основные этапы работы над портретом в технике акварельной живописи и специфику исполнения наиболее сложных и значимых с профессиональной точки зрения аспектов портретной живописи, представить практические рекомендации, которые могут служить повышению качества учебного процесса при обучении студентов 1–2 курсов акварельной живописи.

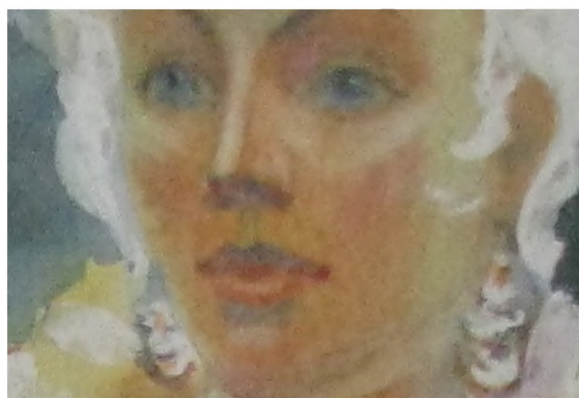
Этап 1. Начало любой серьезной работы, должно сопровождаться сбором подготовительной информации в виде композиционных поисков, обдумывания содержательных характеристик образа, колорита, последовательности ведения работы и т. п.



Для передачи характера портретируемого рисунок, чувство формы и пластики, цветовое состояние имеют фундаментальное значение. Поэтому на данном этапе работа начинается с подготовительного рисунка. Важным в планировании работы и прогнозировании ее результатов является выбор

марки акварельной бумаги, так как от ее фактуры и плотности проклейки зависит удержание краски и воды на поверхности, сила цветопередачи – важные свойства техники письма по-сырому. Качества бумаги можно проверить на небольших кусочках, смочив их водой и нанеся краску в разной последовательности, смешивая при этом не более 3-х цветов. Характер изменения цвета по мере высыхания, в сторону высветления или прожухания обуславливает выбор насыщенности и светлоты цвета, степень укрывистости пигмента при работе по поверхности бумаги.

При работе над подготовительным рисунком следует помнить, что чрезмерное употребление ластика для исправлений повреждает не только фактуру бумаги, но и ее свойства. В зависимости от марки в поврежденных местах могут возникнуть самые неожиданные неуправляемые эффекты. Чтобы избежать этого, нужно применять резинку крайне осторожно, в одном направлении, сильно не нажимая.



Этап 2. Акварельную бумагу с рисунком смачиваем с двух сторон для последующего «примачивания» на гладкий пластик. Следует подождать, пока бумага хорошо набухнет водой, при этом она имеет свойство изменить свой размер в сторону увеличения. Несколько раз нужно лист перевернуть и проследить, чтобы он был равномерно влажным. Подчеркиваем, не мокрым, а влажным. Осторожно примачиваем лист бумаги на пластик, лучше всего начиная с одного угла, постепенно опуская его на пластик, наблюдая за тем, чтобы под поверхностью не оказались пузырьки воздуха

и мелкие частицы. Примочив, следует убедиться в отсутствии излишка воды. Если ее много, поверхность листа будет блестеть, что отрицательно скажется на поведении красок. Они будут стремительно растекаться, и, как правило, образуют что-то напоминающее болото. Чтобы этого избежать, нужно убрать излишки воды при помощи поролоновой губки или промокательной бумаги. Также можно использовать фен.

Этап 3. Подготовка палитры и начало работы красками. Под подготовкой палитры, имеется в виду нахождение красочных смесей или по другому «валёров», для прописывания тени, полутона, света и рефлексов. Валёр (от фр. *valeur* – цена, ценность) – в живописи и графике: оттенок тона, определяющий светотеневое соотношение в пределах одного цвета. Мазок краски будет представлять собой валёр, если он не «выпадает» из контекста отношений по свету и цветовому тону, обладает соответствующими живописными качествами [3].



Колорит образуется в результате достижения системы в организации цветов, слагаемыми которой являются валёр, тон, полутон, тональность, гамма, предметный цвет, локальный цвет, оттенок, и других элементов живописного языка или выразительных средствах живописца.

Система валёров представляет собой градацию света и тени какого-либо цвета в определенной последовательности. Подобная система помогает художнику добиться тончайших нюансов и еле уловимых цветовых переходов; более детально представить предмет в световоздушной среде, показать тонкость и глубину колорита.

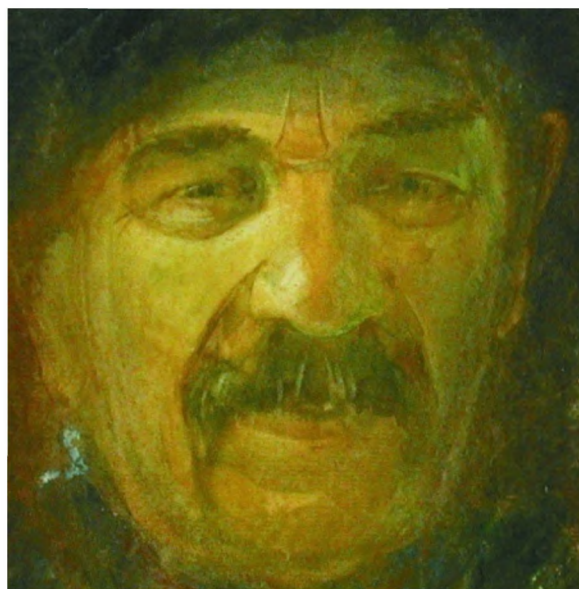
В зависимости от идеи можно ограничить количество используемых красок, учитывая их технологические свойства. Очень важный момент при этом! Нужно успеть написать работу за то время, пока бумага сырая. Писать начинаем с верхней

части листа, установив предварительно мольберт в почти горизонтальное положение. В этом случае краска останется там, где мы ее нанесли. Цвет желательно брать в полную силу. Воду на кисти следует регулировать, время от времени отжимая ее пальцами или мягкой тряпочкой.

Трудность заключается в том, что начинающие забывают о наличии воды внутри листа бумаги. Начинаем прокладки цветом, организуя работу по большим отношениям, закрывая крупные плоскости. Желательно сразу определить отношения света и тени, особое внимание уделив рефлексам.

Зная оптические свойства цвета (теплые цвета выступают, холодные наоборот отдалаются) корректируем одновременно тень и рефлекс. Работа всегда выглядит привлекательно, когда тени прозрачные («бумага дышит»). Не боимся при этом перекрывать рисунок, в том числе и изображения глаз. Они находятся в глазных впадинах и, как правило, темнее по тону поверхности лба или носа. Все это определяется методом сравнения.

На данном этапе работа ведется быстро, уточняющие мазки ложатся по форме или делаются заливки. Естественно они наносятся на влажную поверхность и имеют свойство растекаться, выходить за пределы рисунка, но он в свою очередь просвечивает сквозь красочный слой. Для того, чтобы удержать краску в нужном месте, мольберт должен иметь наклон не более 13% от горизонтали. В тех случаях, когда нужно направить краску обратно, скажем вверх, следует соответственно изменить наклон мольберта в обратную сторону.



Далее используем более жесткие сухие кисти, при помощи которых снимаем ненужную или лишнюю краску, внося одновременно цветовые или тоновые поправки. Как правило, этого требуют мелкие детали лица, такие как глаза, нос, рот. По влажной краске, кистью меньшего размера вносим цвет, характеризующий модель и даем чуть подсохнуть, а в этот момент поправляем губы, нос, контролируя при этом все остальное, как в отношении цвета, так и влажности листа, не допуская его подсыхания. С помощью пульверизатора можно восстановить влажность бумаги, распылив на

значительном расстоянии над работой или над одним из ее участков воду.

Таким образом, ведя работу, одновременно дорабатываем глаза. Остановимся здесь более подробно, поскольку на этом этапе работы чаще всего могут возникнуть трудности. В первую очередь обозначаем веки, уделяя внимание как одному, так и другому глазу. В результате обозначилось глазное яблоко. Чуть-чуть уточняем его по цвету и тону, смирившись с тем, что краска немного расползается. В тех случаях, когда нужно изменить тон (чаще всего) верхнего века в сторону высветления, при помощи колонковой кисти небольшого размера, снимаем краску по рисунку, добиваясь нужного тона и цвета. Насколько прорабатываются детали, сказать однозначно трудно. Эту задачу каждый художник решает индивидуально, опираясь на свой опыт и время, отведенное на работу. Таким же образом, дорабатываем все остальные части лица, приближаясь к завершению работы. В заключении расставляем акценты, то есть подчеркиваем границы теней, брови, веки, крылья и отверстия носа, губы, волосы, стараясь на лице для усиления тона не использовать черную краску.

Этап 4. Как только почувствовали, что бумага теряет свои свойства влажности, это сигнал для окончания работы. Руководствуясь тем, что лучше неоконченная работа, особенно когда она выполнена описанным выше способом. В заключение осторожно снимаем работу с пластика, поскольку она потеряла свои качества: плотность и устойчивость

к разрыву. Даем работе немного подсохнуть в естественных условиях, обязательно в горизонтальном положении. Допускается использование фена с выключенным до минимума теплым воздухом на расстоянии 50–70 см от поверхности листа. После этого помещаем акварель между двух листов гафрокартона и кладем под пресс, в виде папок с бумагой или двух листов ДВП. Каждый художник сам находит для этого приспособление.

**Заключение.** Наибольшую сложность и вместе с тем значение для профессиональной подготовки специалиста художественного профиля является умение выполнять портрет в технике акварельной живописи. Нарушение последовательности ведения работы, неумение расставить акценты, выбрать главное, добиться целостного художественно-образного решения снижают качества произведения. Надеемся, что данный опыт даст возможность тем, кто начинает серьезно работать в технике акварели обрести точку опоры для своей дальнейшей работы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер, Б. Р. Проблема сходства в портрете / Б. Р. Виппер // Сборники Московского Меркурия по истории литературы и искусства. – М., 1970. – С. 163–172.
2. Лотман, Ю. М. Портрет / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Акад. проект, 2002. – С. 349–375.
3. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.

Поступила в редакцию 05.07.2016 г.

УДК 159.922.4:398(=161.1)

## Формирование этнического самосознания личности средствами народного фольклора

*Молчанова Н. В.*

*Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Смоленский гуманитарный университет» (АНО ВО), Смоленск*

*Отождествление с историей, обычаями своего народа посредством изучения фольклорного наследия способствует обогащению и развитию отдельно взятой личности, пониманию себя как неотъемлемой части своего этноса. У человека развивается этническое самосознание, определяющее принципы его жизнедеятельности как в своей этнической среде, так и в поликультурном социуме.*

*С точки зрения основных составляющих этнического самосознания фольклор способствует развитию различных личностных характеристик. В когнитивном отношении повышается уровень знаний человека об особенностях своей культуры, национальном языке, традициях и обычаях. Через идентификацию с тем или иным фольклорным (эпическим) героем формируется положительное или отрицательное отношение к себе как представителю своей этнической общности и окружающему пространству в целом. Поведенческие характеристики будут выражаться в желании и практическом стремлении к наработке соответствующих умений, связанных с усвоением и демонстрацией этнических норм, ценностей и идеалов.*

*В работе делается акцент на том, что образная сфера воспринимающего резонирует по своим содержательным характеристикам с формой и языком народного творчества. Благодаря функционированию образной сферы человека происходит проинкование в смыслы, транслируемые в произведении фольклора.*

**Ключевые слова:** этническое самосознание, народный фольклор, психологический потенциал личности.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 69–73)

Адрес для корреспонденции: e-mail: nat-mo39@yandex.ru – Н. В. Молчанова

значительном расстоянии над работой или над одним из ее участков воду.

Таким образом, ведя работу, одновременно дорабатываем глаза. Остановимся здесь более подробно, поскольку на этом этапе работы чаще всего могут возникнуть трудности. В первую очередь обозначаем веки, уделяя внимание как одному, так и другому глазу. В результате обозначилось глазное яблоко. Чуть-чуть уточняем его по цвету и тону, смирившись с тем, что краска немного расползается. В тех случаях, когда нужно изменить тон (чаще всего) верхнего века в сторону высветления, при помощи колонковой кисти небольшого размера, снимаем краску по рисунку, добиваясь нужного тона и цвета. Насколько прорабатываются детали, сказать однозначно трудно. Эту задачу каждый художник решает индивидуально, опираясь на свой опыт и время, отведенное на работу. Таким же образом, дорабатываем все остальные части лица, приближаясь к завершению работы. В заключении расставляем акценты, то есть подчеркиваем границы теней, брови, веки, крылья и отверстия носа, губы, волосы, стараясь на лице для усиления тона не использовать черную краску.

Этап 4. Как только почувствовали, что бумага теряет свои свойства влажности, это сигнал для окончания работы. Руководствуясь тем, что лучше неоконченная работа, особенно когда она выполнена описанным выше способом. В заключение осторожно снимаем работу с пластика, поскольку она потеряла свои качества: плотность и устойчивость

к разрыву. Даем работе немного подсохнуть в естественных условиях, обязательно в горизонтальном положении. Допускается использование фена с выключенным до минимума теплым воздухом на расстоянии 50–70 см от поверхности листа. После этого помещаем акварель между двух листов гф-рокартона и кладем под пресс, в виде папок с бумагой или двух листов ДВП. Каждый художник сам находит для этого приспособление.

**Заключение.** Наибольшую сложность и вместе с тем значение для профессиональной подготовки специалиста художественного профиля является умение выполнять портрет в технике акварельной живописи. Нарушение последовательности ведения работы, неумение расставить акценты, выбрать главное, добиться целостного художественно-образного решения снижают качества произведения. Надеемся, что данный опыт даст возможность тем, кто начинает серьезно работать в технике акварели обрести точку опоры для своей дальнейшей работы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер, Б. Р. Проблема сходства в портрете / Б. Р. Виппер // Сборники Московского Меркурия по истории литературы и искусства. – М., 1970. – С. 163–172.
2. Лотман, Ю. М. Портрет / Ю. М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Акад. проект, 2002. – С. 349–375.
3. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.

Поступила в редакцию 05.07.2016 г.

УДК 159.922.4:398(=161.1)

## Формирование этнического самосознания личности средствами народного фольклора

Молчанова Н. В.

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Смоленский гуманитарный университет» (АНО ВО), Смоленск

Отождествление с историей, обычаями своего народа посредством изучения фольклорного наследия способствует обогащению и развитию отдельно взятой личности, пониманию себя как неотъемлемой части своего этноса. У человека развивается этническое самосознание, определяющее принципы его жизнедеятельности как в своей этнической среде, так и в поликультурном социуме.

С точки зрения основных составляющих этнического самосознания фольклор способствует развитию различных личностных характеристик. В когнитивном отношении повышается уровень знаний человека об особенностях своей культуры, национальном языке, традициях и обычаях. Через идентификацию с тем или иным фольклорным (эпическим) героем формируется положительное или отрицательное отношение к себе как представителю своей этнической общности и окружающему пространству в целом. Поведенческие характеристики будут выражаться в желании и практическом стремлении к наработке соответствующих умений, связанных с усвоением и демонстрацией этнических норм, ценностей и идеалов.

В работе делается акцент на том, что образная сфера воспринимающего резонирует по своим содержательным характеристикам с формой и языком народного творчества. Благодаря функционированию образной сферы человека происходит проинкование в смыслы, транслируемые в произведении фольклора.

**Ключевые слова:** этническое самосознание, народный фольклор, психологический потенциал личности.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 69–73)

Адрес для корреспонденции: e-mail: nat-mo39@yandex.ru – Н. В. Молчанова

# Shaping Ethnic Personality Identity by Means of Folklore

Molchanova N. V.

Autonomous Non-Commercial Establishment of Higher Education  
"Smolensk Humanitarian University" (ANE HE), Smolensk

*The identification with the history, traditions of the people through the study of folk heritage contributes to the enrichment and development of the personality, understanding oneself as an integral part of one's ethnic group. A person develops ethnic consciousness that defines the principles of life both in their ethnic environment and in a multicultural society.*

*From the point of view of the main components of ethnic identity folklore contributes to the development of various personality characteristics. In the cognitive relation, the level of human knowledge about the peculiarities of their culture, national language, traditions and customs of an ethnic group rises. Through the identification with a particular folk (epic) hero, a positive or negative attitude toward oneself as a representative of one's ethnic community and the surrounding area in general is shaped. Behavioral characteristics will be expressed in the desire and practical desire for the development of appropriate skills related to the acquisition and demonstration of ethnic norms, values and ideals.*

*The work focuses on the fact that image sphere of the perceiver resonates in its substantive characteristics with the form and language of folk art. Due to the functioning of the human image sphere, invasion into the meanings which are transmitted in a work of folklore, takes place.*

**Key words:** ethnic identity, folklore, psychological potential of the individual.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 69–73)

К концу XX века накоплен богатый опыт изучения этнического самосознания личности, этноса. Свой вклад в исследование этой темы внесли Ю. В. Бромлей, А. А. Бучек, Л. Н. Гумилев, Л. М. Дробижева, А. Ф. Даждамиров, В. Н. Козлов, Г. У. Кцоева, В. П. Левкович, В. С. Мухина, А. П. Орлова, Б. Ф. Поршнев, Г. В. Старовойтова, И. А. Снежкова, В. Ю. Хотинец. Самосознание этноса считается многофакторным, духовно-социальным явлением со своей структурой и внутренними связями. Составляющими компонентами понятия «этническое самосознание» выступают способы исторического существования, нормы сознательного поведения, структура и иерархия сложившихся ценностей, способ передачи исторического опыта этноса. Содержание понятия включает устойчивые индивидуальные, психологические характеристики, такие как: эмоциональный настрой, мотивация, интересы, особенности абстрактного мышления. Этническое самосознание является не только относительно устойчивой системой осознанных представлений, но включает и оценки реально существующих особенностей этнокультурной среды.

При этом этносреда рассматривается широко – и как внутренняя (психика и антропо-биологические характеристики человека), и как внешняя среда (природно-климатическое – ландшафт, животный и растительный мир и пр.; социокультурное окружение человека, т. е. «мир чувственного опыта»), и как различные духовные феномены [1, с. 482].

Мы полагаем, что формирование этнического самосознания будет во многом зависеть от адекватности восприятия, понимания и усвоения фольклорной информации (сказки, поговорки, песни, легенды, былины, частушки, колыбельные), что соотносится, прежде всего, с образной сферой человека. С нашей точки зрения, этот процесс можно рассматривать с трех сторон. С одной стороны, формирование в сознании человека адекватных образов обусловлено структурой и логикой построения самого фольклорного произведения. С другой – на понимание и усвоение того или иного содержания влияет психологический (психический) потенциал

самого воспринимающего. С третьей – «правильному» усвоению народного творчества способствуют соответствующие методики и техники психолого-педагогического сопровождения при изучении фольклора [2; 3].

Цель статьи – проанализировать взаимодействие образной сферы человека с содержательными характеристиками фольклора как основой для формирования этнического самосознания личности.

Делая основной акцент на работе образной сферы человека, мы руководствовались следующими критериями: 1) образ является результатом работы психических процессов и состояний личности; 2) образ является регулятором поведения; 3) образ отражает в себе то целое, что невозможно «выстроить» только с помощью логического мышления. В контексте заявленной темы важно и то, что образ, по словам А. А. Гостева, является «структурированием и хранением опыта субъекта» [цит. по: 1, с. 381]. Через народное творчество этот опыт передается одним поколением другому, следствием чего и является формирование этнической принадлежности личности.

**Основные характеристики этнического самосознания.** Центральным конструктом самосознания человека является Я-образ, который выступает как установка по отношению к себе самому. В отдельных подходах (например, структурно-динамическом) «образ Я» является структурным образованием, а самосознание – его динамической характеристикой. Традиционно Я-образ включает в себя три компонента:

– когнитивный компонент: представления о своих способностях, внешности, возможностях, социальной значимости. В контексте этнического самосознания содержанием данного компонента может выступать достаточный уровень знаний человека о ценностях и нормах своей этнической группы, представления личности относительно национального языка и культуры, традиций и обычаев, характера и религии и осознание себя членом своей этнической группы на основе этнодифференцирующих признаков.

– эмоционально-оценочный (аффективный): самоуважение, самокритичность, себялюбие, самоуничтожение. В рамках этнического самосознания можно рассматривать эмоциональное отношение к своему народу, родной земле, естественно-природной среде, социальному окружению в целом. Положительное эмоциональное отношение как часть личностного отношения обычно выражается в привязанности, любви, симпатии, пристрастности, доверии. Осознание этнической общности (или разобщенности) может выражаться через достоинство, гордость, презрение, страх. Эти чувства опираются на глубокие эмоциональные связи определенной этнической группы, которые закрепляются в процессе социализации человека, формируя его этнические установки. В этнофункциональном подходе, например, эмоциональная сфера является ведущей в системе отношений личности и ее адаптации в этносреде [1, с. 49].

– поведенческий (волевой): стремление быть понятым, завоевать симпатию, уважение других людей, повысить свой статус. Это реализация на практике мотивов и целей в соответствующих поведенческих актах. С точки зрения этнического самосознания поведенческих компонент может означать стремление к приобретению навыков и умений в освоении традиционной этнической культуры и ее распространении.

Исследования Ю. В. Бромлей, Л. М. Дробижевой, А. Ф. Даждамирова, И. А. Снежковой, Ж. В. Топорковой, Е. О. Чубрика показали, что наиболее сенситивным периодом интенсивного формирования самосознания и рефлексивного отношения к «своему» и к «чужим» этносам является детский возраст. Развитие этнического самосознания в онтогенезе идет в направлении от формирования представлений об особенностях других этносов, представлений о своем этносе и затем формируется представление о себе как представителе культуры (в целом, этническое самосознание формируется к юношескому возрасту). Однако, по словам Лебедевой Н. М. и соавторов, «споры о том, в каком возрасте дети начинают осознавать те или иные конкретные черты своего сходства с членами одной из этнических групп и своего отличия от других групп, не имеют смысла, так как на этот процесс большое внимание оказывает социальный контекст. Общей закономерностью можно считать лишь то, что развитие представлений об этнической принадлежности идет от осознания внешнего, лежащего на поверхности сходства членов этнической общности, к осознанию глубинного единства» [4, с. 43].

Критерием сформированности этнического самосознания, с нашей точки зрения, выступает отношение человека к себе и окружению, что может конкретизироваться в ответах на вопросы «Почему?», «Зачем?». Причинное знание – это есть углубление в сущность предметов и явлений, оно никогда не оставляет психику прежней. Понимая что-то, мы углубляемся в себя и возвышаемся над собой. Происходит расширение сознания и самосознания.

Этническое самосознание предполагает широкий спектр факторов его становления и для

психики отдельно взятого человека все они должны укладываться в емкие и точные для него образы, понятия и практические примеры. Образы, которые транслируются в народном фольклоре, в полной мере содержат весь необходимый и понятный арсенал средств для формирования этнического самосознания. По мнению отдельных ученых, «именно фольклор отражает портрет народа и дает представление об этнической принадлежности личности» [5, с. 165]. Исследователи данной тематики утверждают, что «в памятниках культуры запечатлено все, что необходимо для реализации жизненных задач каждого этноса. ... Если в каждом конкретном представителе того или иного народа в разной доле растворены достижения культуры, то сконцентрированы они всегда в каком-либо любимом и известном всеми герое народного эпоса. ... Такое лицо действует, подает пример, внушает стойкость, преобразуя определенный национальный типаж, прототип, образец» [6, с. 29]. Идентификация (отождествление) себя с этим героем предполагает усвоение человеком важнейших общечеловеческих знаний и ценностей своих предков, своего народа.

Образ героя и/или сказочного события является центральным собирательным конструктом фольклорного произведения, через который и постигается смысл происходящего. Понимая смысл, заложенный в образе, формируются конкретные представления о чем-либо или о ком-либо, на которых в дальнейшем строится Я-образ как представителя своей этнической группы и индивидуальная программа действия личности в конкретной социокультурной среде. М. И. Воловикова и соавторы обратили внимание на то, что «в слове “образ” есть корень “аз”. “Азъ” в славянском языке является местоимением первого лица единственного числа, т. е. “Я”, следовательно “обр-аз” есть обретение “Я”, возвращение к себе» [6, с. 3].

В каждом эпическом образе заключен некий смысл, на который ориентируется человек. Смыслы, по словам Л. Н. Аксеновской, «есть своего рода “точка сборки” как индивидуального, так и социального бытия. Они содержат в себе информацию о предназначении человека, его месте в целом и типе связи с социальным и космическим целым. ... Человек нуждается в видении и понимании, поэтому стремится к обретению смысла. Поскольку смысл задан, но не дан, то требуется усилия для его обнаружения либо его наработки» [7, с. 269]. Это те сознательные усилия, которые базируются на интересе к фольклорным (эпическим) историям и героям.

Роль психики человека в восприятии и усвоении фольклорного материала. Любое фольклорное произведение рождалось сначала в сознании человека, в его интуитивно нравственных переживаниях, и только потом оформлялось мыслительными инструментами анализа, сравнения, обобщения и синтеза. Следовательно, тот нравственный потенциал, который есть в каждом произведении фольклора, может быть раскодирован и раскрыт отдельно взятым человеком теми средствами, которые заложены у него в психике.

Вступает в силу внутренний фактор формирования самосознания – психологические (психические) усилия со стороны самой личности. Культурные ценности, которые являются одной из составляющих этнического самосознания человека, закладываются в том числе посредством совершенствования организации работы психических процессов (восприятия, мышления, представления). И само произведение народного творчества как бы включает в себя потенциал для развития данных механизмов с помощью своих средств выражения.

Посредством народной сказки развиваются такие психические процессы, как внимание, его концентрация; наблюдательность и зрительная память; аналитические способности; вербальный язык; способность к образному мышлению, фантазированию и творческому воображению. Кроме того, развиваются: умение переключаться с активной деятельности на пассивную; умение чувствовать, воспринимать мир (сопереживать) и принимать ответственность за свои действия; умение взаимодействовать с окружающими; уважение и самоуважение [8, с. 28–29]. При этом известно, что обобщенным результатом деятельности всех психических процессов человека является образ.

При раскрытии смыслов, заложенные в фольклоре, внешние и внутренние параметры «стыкуются» благодаря работе таких психологических механизмов, как эмпатия, идентификация, имитация, рефлексия, аттракция. И результат подобной «стыковки» индивидуален еще и потому, что происходит соотнесение данных характеристик с такими внутренними образованиями, как интересы, мотивы и актуальные потребности конкретно человека. В отдельных источниках их называют *личностными структурами* и утверждает, что «именно они способны не только отражать действительность, но и преобразовывать ее сигналы в самостоятельное, личное руководство собственным поведением» [9, с. 18]. Только в этом случае происходит или не происходит окончательное принятие культурного, этнического опыта и формируется (или не формируется) полноценное представление о себе как носителе ценностей своей этнической группы.

Таким образом, преломляясь через природные задатки человека, его психологические характеристики и готовность к творческому (активному) постижению смысла, заложенного в фольклорном материале, формируются культурная составляющая этнического сознания и самосознания личности.

**Взаимосвязь культурных характеристик с сознанием человека при формировании этнического самосознания.** В психологии понятие культуры традиционно трактуется как совокупность установок, ценностей, верований и поведения, разделяемых группой людей, но по-разному каждым индивидом, и передаваемую от поколения к поколению. Этническая (народная) культура является частью национальной (общей) культуры, представляя ее наиболее древний слой и охватывая сферу традиционного быта, «обычаи предков». Обряды, традиции, язык – все они и являются элементами

культуры. Однако, как было сказано, нельзя трактовать передачу этого опыта без рассмотрения роли активности (инициативности) самого человека. По словам А. А. Бучек, «конструирование этнического самосознания – это не простое осознание личностью культурно заданных образцов поведения в этнической группе, это всегда реализация внутренних замыслов личности, ее субъектная активность, обеспечиваемая и направляемая стремлением к достижению внутренней согласованности, обеспечивающая личности чувство адекватности, целостности и конгруэнтности своего Я в этническом пространстве» [10, с. 129–130].

Известно, что сознание является основой для любого вида активности (деятельности). Т. П. Лакоценина, рассматривая влияние народных сказок на формирование личности, утверждает, что «при разборе сказки надо пройти от культурного слоя сознания к слою бытовому или обыденному; от внутренней культуры к внешним ее проявлениям. Между этими слоями происходит постоянный обмен информацией, которая обогащает человека энергией, делает его более сильным или ... слабым. Нравственная сила и слабость зависят от того, насколько точно настроен «смеситель» – третий, рефлексивный слой сознания, где «встречаются» две энергии. Одна – обыденная ... т. е. из тех «образцов» поведения, которые демонстрируются в реальности. Другая энергия – энергия культуры, накопленная одухотворенным опытом человечества. Эта энергия идет изнутри, от ее источника, из души» [9, с. 16–17].

При этом сознание не принимает давления – прямой передачи знаний по принципу «надо делать так». В этом случае произведения фольклора как нельзя лучше соответствуют этому условию. На примере изучения сказок отдельные исследователи отмечают, что восприятие сказочных героев и событий происходит ненавязчиво. Ненавязчивость восприятия определяется специфическими особенностями построения самой сказки. Во-первых, это отсутствие нудных назиданий и строгих поучений. Сказка всего лишь описывает, как можно поступить в той или иной ситуации. Во-вторых, неопределенность места действия. Эта неопределенность позволяет по-своему усмотрению (в зависимости от психологического настроения) приближать к себе, или наоборот, дистанцироваться от сказочных событий. В-третьих, четкое разграничение зла и добра и неукоснительная победа добра над злом. В-четвертых, отсутствие жесткой персонификации. Главный герой – это собирательный, архетипический образ [8, с. 24].

Если под главным свойством этничности понимать принадлежность человека к той или иной этносреде, то в фольклоре должны быть представлены все характеристики своего этноса. Следовательно и образная сфера личности должна включать в себя и социокультурное, и природно-биологическое, и даже религиозно-мистическое. В сказках, например, как одном из ведущих разновидностей фольклора, представлены герои и истории, в которых содержатся все эти составляющие, а сюжеты построены так, что способствуют

формированию определенного отношения к ним. Для каждого народа (общности, этноса) согласно его географическому месту расположения существует своя фауна и флора. На примере русских народных сказок уже из самих названий это хорошо прослеживается: «Три медведя», «Журавль и цапля», «Лиса и тетерев», «Белая уточка», «Хрустальная гора». Растительный мир также широко отражен. Все образы, как правило, наделены определенными человеческими чертами, т. е. одухотворены – добрый конь, птица-говорунья, живая вода. Люди часто сравниваются с объектами окружающей среды: «стройная, как березка»; «взгляд, словно месяц ясный»; «хитрая, как лиса»; «язык, словно помело». Наделяются человеческими чертами (одухотворяются) и образы природы: ветер злится, речка разговаривает, лес шумит, солнце радуется, луна печалится, озера спят. На осознаваемом и неосознаваемом уровнях подобная подача фольклорного материала способствует восприятию и пониманию их роли в общем мироздании.

Лучше понять смысл народного фольклора помогает метафора. По мнению отдельных авторов, для метафоры характерно такое свойство, как парадоксальность, т. е. возможность раскрытия одного явления через другое. А самая главная задача метафоры – помочь провести верные параллели между событиями, происходящими в сказочной истории и в реальной жизни [8, с. 21]. Кроме этого, такие абстрактные понятия, как счастье, время, мысль, добро можно описать только метафорически, через образ.

С социокультурной точки зрения через знакомство и изучение фольклора усваиваются нормы отношений между людьми, между людьми и вещами, между людьми и объектами природы: понимание ответственности, роли труда и дружбы в жизни человека; необходимость бережного отношения к окружающей природе и вещам; критерии оценки других и себя. Таким образом идентификация с конкретными персонажами, воображение себя в том или ином сюжете, восприятие описания различных стихий (огонь, вода, земля, воздух) помогает человеку постигать себя как часть целого. А так как характеристики этого целого соотносятся с теми, которые есть в конкретной этносреде, то постепенно в психике складывается тот или иной образ себя в качестве представителя своей общности (этноса).

**Заключение.** Как и другие ученые вышерассмотренных исследований, мы считаем, что народный фольклор, который на протяжении веков остается системообразующим элементом культуры, определяет целостность отдельно взятой личности, гармоничное развитие ее самосознания. Потенциал, который содержится в народном искусстве, может влиять на развитие личности как представителя своего этноса. То, что стало внутренней ценностью для личности при постижении ею опыта своего этноса (этнической группы), выражается в ее сознательном/бессознательном отношении к окружающей действительности, что и является показателем сформированности или несформированности ее этнической позиции, которая, в свою очередь, отражается в этническом самосознании.

С точки зрения основных составляющих этнического самосознания народный фольклор способствует развитию различных личностных характеристик. В когнитивном отношении повышается уровень знаний человека об особенностях своей культуры, национальном языке, традициях и обычаях. Через идентификацию с тем или иным фольклорным (эпическим) героем формируется положительное или отрицательное эмоциональное отношение к себе как представителю своей этнической общности и окружающему пространству в целом. Поведенческие характеристики будут выражаться в желании и практическом стремлении к наработке соответствующих умений, связанных с усвоением и демонстрацией этнических норм, ценностей и идеалов.

Рассмотрение механизмов усвоения с точки зрения содержания фольклорного произведения вносит определенный вклад в дальнейшее совершенствование методов работы с произведениями фольклора. Мы полагаем, что образная сфера воспринимающего играет основополагающую роль в этом процессе, она резонирует по своим содержательным характеристикам с формой и языком народного творчества, что облегчает задачу усвоения транслируемых фольклорных ценностей, на которых, в частности, базируется этническое самосознание.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сухарев, А. В. Этнофункциональная парадигма в психологии. / А. В. Сухарев. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2008. – 576 с.
2. Молчанова, Н. В. Условия формирования этнической идентичности ребенка при изучении народной сказки / Н. В. Молчанова // Вестн. Гродн. гос. ун-та имени Янки Купалы. Сер. «Филология. Педагогика. Психология». – 2017. – № 1. – Т. 7. – С. 79–85.
3. Молчанова, Н. В. Формирование этнической идентичности ребенка при изучении народного фольклора / Н. В. Молчанова // Теоретические проблемы этнической и кросс-культурной психологии: материалы Пятой Междунар. науч. конф. 27–28 мая 2016 г.: в 2 т. / отв. ред. В. В. Гриценко. – Смоленск, 2016. – Т. 1. – С. 155–159.
4. Лебедева, Н. М. Тренинг этнической толерантности для школьников: учеб. пособие для студентов психологических специальностей / Н. М. Лебедева, О. В. Лунева, Т. Г. Стефаненко. – 2-е изд. – М.: МАКС Пресс, 2012. – 360 с.
5. Орлова, А. П. Фольклор – отражение представления народа об этнической идентичности личности / А. П. Орлова // Теоретические проблемы этнической и кросскультурной психологии: материалы Пятой Междунар. науч. конф. 27–28 мая 2016 г.: в 2 т. / отв. ред. В. В. Гриценко. – Смоленск, 2016. – Т. 1. – С. 164–170.
6. Воловикова, М. Возвращение к себе (психология, символ, культура) / М. Воловикова, А. Трофимов. – М.: Товарищество российских книгоиздателей, 1995. – 191 с.
7. Аксеновская, Л. Н. Ордерная концепция организационной культуры: вопросы методологии: в 3 кн. / Л. Н. Аксеновская. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2005. – Кн. 2. – 348 с.
8. Капшук, О. Н. Игротерапия и сказкотерапия: развиваемся играя / О. Н. Капшук. – 2-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 221 с.
9. Лакоценина, Т. П. Волшебный мир знаний. Выпуск II. Сказочный алфавит: практич. пособие / Т. П. Лакоценина. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – Ч. 1 от А до И. – 160 с.
10. Бучек, А. А. Варианты конструирования этнического самосознания личности / А. А. Бучек // Теоретические проблемы этнической и кросскультурной психологии: материалы Пятой Междунар. науч. конф. 27–28 мая 2016 г.: в 2 т. / отв. ред. В. В. Гриценко. – Смоленск, 2016. – Т. 1. – С. 129–134.

Поступила в редакцию 17.04.2017 г.

# Содержание и структура понятия саморазвития личности подростка в музыкально-досуговой деятельности

Юнеева О. А.

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

Особенностью современной социокультурной практики является востребованность на рынке труда специалистов, обладающих навыками саморазвития. Поэтому в ряде законодательных актов Республики Беларусь в последние годы уделяется все больше внимания вопросам становления личности посредством ее подготовки к самостоятельной жизни, создания условий для ее успешного саморазвития и самосовершенствования, построения развивающей среды.

В данной статье рассматриваются содержание и структура понятия саморазвития личности подростка. Анализируются различные аспекты проблемы саморазвития в публикациях ученых-психологов, педагогов, философов. Автор раскрывает потенциал музыкально-досуговой деятельности в решении данной педагогической проблемы. Результатом анализа психолого-педагогических исследований является уточнение содержания и структурных компонентов процесса саморазвития личности, среди которых такие, как когнитивный, эмоционально-волевой, операционно-деятельностный, ценностно-мотивационный, контрольно-рефлексивный. Представленные компоненты называются в русле личностного, деятельностного и функционального подходов к процессу саморазвития подростка, а также с учетом системного подхода к рассмотрению личности как самоорганизующейся и самоуправляющейся системы. Под процессом саморазвития подростка автор понимает деятельность подростка по самопознанию, результатом которой является устойчивая «Я-концепция», его деятельность по управлению собственным развитием, приводящая к приращению необходимых для этого личностных качеств.

**Ключевые слова:** саморазвитие личности подростка, компоненты и критерии процесса саморазвития личности, музыкально-досуговая деятельность, принципы социально-культурной деятельности.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 74–77)

## Content and Structure of the Notion of a Teenager's Personality Self-Development in the Music and Leisure Activity

Yuneyeva O. A.

Educational Establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The peculiarity of the modern social and cultural practice is the demand for specialists with self-development skills. Therefore, certain legislative acts of the Republic of Belarus have paid much attention to the issues of identity formation through its preparation for independent living, creating conditions for its successful self-development and self-improvement as well as constructing developing environment.

The article analyses the content and structure of the notion of a teenager's personality self-development. Various aspects of the issue of self-development are examined on the basis of psychologists', educators' and philosophers' works. The author exposes the role of music and leisure activity in solving this pedagogical problem. The result of the analysis of psychological and educational works is to clarify the content and structural elements of the self-development process, among which are such as cognitive, emotion-volitional, operational-activity, value-motivational and control-reflexive components. The given components are presented in the framework of a personality, activity and functional approach to the process of a teenager's self-development together with the system approach to the personality as a self-organizing and self-managing system. The process of a teenager's self-development is seen by the author as a teenager's activities towards self-awareness, which results in a stable "I-concept", his efforts to manage their own development, which lead to the formation of the required personal qualities.

**Key words:** personality self-development, components and criteria for the process of personal self-development, musical and leisure activity, principles of social and cultural activity.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 74–77)

Характерной особенностью современной социокультурной практики является востребованность на рынке труда специалистов с определенными личностными характеристиками такими, как конкурентоспособность, умение приспосабливаться к постоянно меняющимся условиям, эффективно действовать в незнакомой ситуации, проявлять креативность в своей деятельности. Быстрой

адаптации человека в изменяющейся окружающей действительности и умению преобразовывать эту действительность способствует наличие у человека навыков саморазвития. Об актуальности данной проблемы свидетельствует ее отражение в ряде законодательных актов Республики Беларусь по вопросам воспитания подрастающего поколения. Так, в Кодексе Республики Беларусь об

Адрес для корреспонденции: e-mail: yuneychik@mail.ru – О. А. Юнеева

образовании говорится о том, что одной из целей воспитания является саморазвитие личности обучающегося [1, с. 20]. По этой причине в последние годы уделяется все больше внимания вопросам становления личности посредством ее подготовки к самостоятельной жизни, создания условий для ее успешного саморазвития и самосовершенствования, построению развивающей среды [2].

В педагогической науке проблема саморазвития является одной из наиболее значимых. К ней обращались в своих трудах ученые-философы, психологи, педагоги. Осмысление с различных позиций данной проблемы можно проследить в работах классических и современных философов: Аристотеля, Пифагора, Сократа, А. Августина, Ф. Аквинского, Р. Декарта, Ф. Бэкона, И. Канта, Л. Фейербаха, Н. А. Бердяева, М. К. Мамардашвили, В. С. Соловьева, А. Л. Чижевского и др. Пути решения проблемы искали психологи Л. С. Выготский, А. Маслоу, Б. Д. Эльконин, Е. А. Климов и др. В различных контекстах и трактовках процесс саморазвития описывали педагоги И. Г. Песталоцци, В. А. Сухомлинский, А. Я. Коменский, Ш. А. Амонашвили, В. И. Слободчиков. Особо следует отметить публикации Г. А. Цукерман, предложившей программу курса саморазвития личности для школьников, Г. К. Селевко, разработавшего технологию саморазвития личности и 9-летний учебный курс «Самосовершенствование личности». Некоторые аспекты данной проблемы стали предметом для рассмотрения в трудах белорусских ученых: И. А. Малаховой, А. М. Счастной, О. А. Филистович. Однако данные исследователи недостаточно хорошо раскрывают вопрос саморазвития подростка в музыкально-досуговой деятельности: условия саморазвития подростков, специфику и потенциал музыкально-досуговой деятельности при организации педагогического сопровождения саморазвития подростка. Для этого, прежде всего, необходимо уточнение содержания понятия саморазвития и выделение структурных компонентов процесса саморазвития подростка в музыкально-досуговой деятельности, что и является целью данной статьи.

**Потенциал музыкально-досуговой деятельности в саморазвитии подростков.** Проблема формирования у подростков навыков организации процесса собственного развития приобретает особый смысл в контексте осуществления организованной музыкально-досуговой деятельности под руководством высокопрофессионального педагога, руководителя объединения по интересам. В таких формах организации музыкальной деятельности, как кружки, секции, ансамбли, студии, а также в других объединениях по интересам музыкальной направленности подростку предоставляется уникальная возможность найти присущую только ему траекторию собственного развития. Эффективности саморазвития подростков способствует использование на занятиях принципов культурно-досуговой деятельности, сформулированных в педагогике социально-культурной деятельности М. А. Ариарским, Т. Г. Киселевой, Я. Д. Григорович.

Благодаря принципам свободы выбора, самодетальности, добровольности, активности,

разнообразия видов деятельности любой подросток найдет для себя ту область музыкального искусства, в которой он хочет реализовать себя и в которой он хочет развиваться. При этом он будет активно познавать себя, целенаправленно изменять свои личностные качества, развивать способности и др. Среди таких принципов – принцип доступности, реализация которого позволяет подростку работать над собственным развитием в процессе приобщения к художественному творчеству. Использование принципа педагогической поддержки способствует созданию для подростков развивающей среды, в которой педагог помогает ему определить цели саморазвития и способы их достижения, сформировать ценность саморазвития. Использование принципа интереса в большей степени отражается на развитии эмоционально-волевой и мотивационной сфер личности. Без реализации принципа рефлексии невозможно осмыслить свой уровень развития, осуществить адекватную оценку своих действий и при необходимости скорректировать их.

Потенциал разнообразных форм музыкально-досуговой деятельности в целях саморазвития не достаточно, на наш взгляд, используется педагогами в социокультурной практике. Представляется, что важнейшим условием решения данной проблемы является осознание педагогами и подростками сущности и значимости процесса саморазвития, способов его эффективной организации.

**Содержание понятия саморазвития личности.** Понятие саморазвития трактуется психологами и педагогами, исходя из их понимания процесса развития личности. Данный процесс рассматривается в широком и узком смысле. В широком смысле развития трактуется как:

- 1) любой качественный и количественный прирост (И. Ф. Харламов, И. П. Подласый, А. И. Жук);
- 2) любые изменения, включая негативные (П. Ф. Каптерев, К. А. Альбуханова-Славская);
- 3) изменения в сочетании со стремлением оставить что-либо в неизменности (Г. А. Цукерман).

При трактовке в узком смысле предполагается выделение группы компонентов, которые влияют на продуктивность деятельности всей системы. В науках о человеке, который также рассматривается как система, данными компонентами могут быть личностные качества, механизмы психики, способности и др. Исходя из этого, саморазвитие понимается как деятельность, результатом которой являются или только позитивные изменения, или наличие также негативных.

Советский психолог Е. А. Климов утверждал, что процесс развития имеет три грани и включает в себя процессы познания, исполнения, а также психологическое регулирование поведения [3, с. 50]. Схожую точку зрения также имеет российский ученый В.И. Земцова, исследовавшая саморазвитие учащихся в интеллектуальной деятельности. Она выделяет 3 уровня такого саморазвития: знания и умения, способы деятельности, саморазвитие качеств личности в собственной деятельности [4, с. 76]. То есть, рассматривая процесс саморазвития личности, можно предположить, что его составляющими будут:

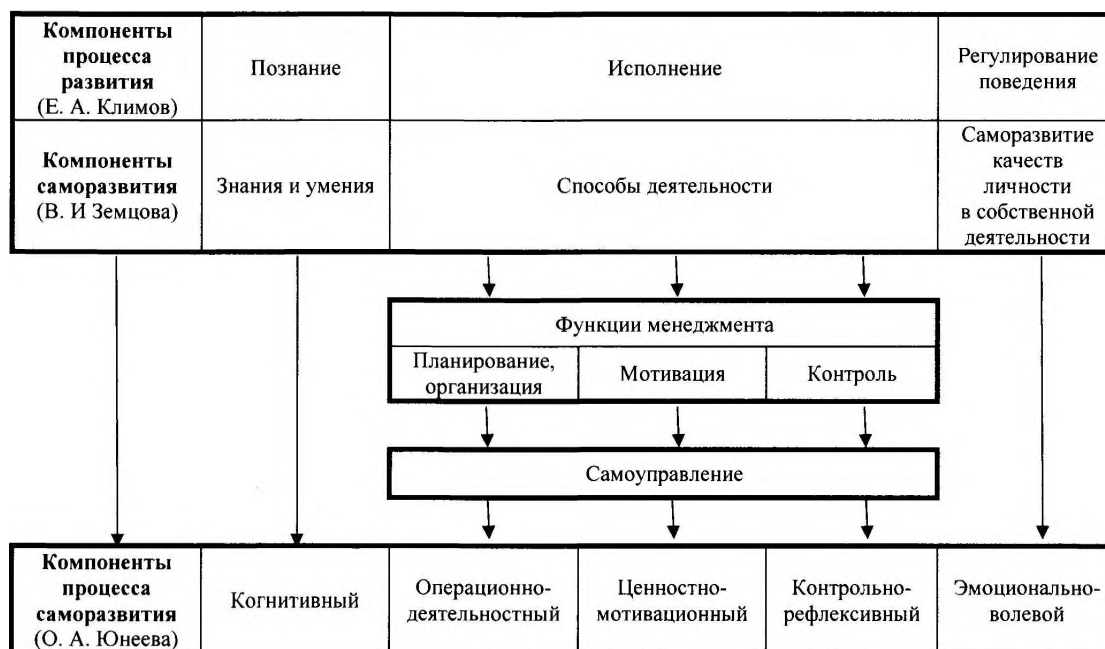


Схема. Компоненты процесса саморазвития личности подростка

- процессы познания (познание самого себя, осознание смысла и способов саморазвития);
- непосредственно деятельность субъекта, направленная на собственное развитие;
- изменение и совершенствование собственных личностных качеств, влияющих на продуктивность деятельности по саморазвитию.

#### Структура процесса саморазвития личности.

Три вышепредставленных составляющих саморазвития личности мы взяли за основу при выделении компонентов процесса саморазвития (схема).

Саморазвитие – двухсторонний процесс. Как отмечают Б. Т. Лихачев [5, с. 19], И. П. Подласый [6, с. 22], он имеет внешние и внутренние факторы. К последним относится познание личностью самого себя, осознание своего места в мире, цели своего бытия.

Е. А. Климов утверждает, что саморазвитию способствует знание личностью собственной психики. Это оказывает влияние на осмысленное построение личностью жизненного пути. По его словам, условием для овладения собой и работы над собой является изучение своих качеств и особенностей, формирование «Я-образа» и его динамики [3, с. 72]. Личность развивается, благодаря выявлению противоречий между достигнутым и желаемым уровнем развития. На немаловажную роль самопознания в процессе саморазвития указывали также Б. Т. Лихачев, В. И. Вязгина, Н. Х. Ханипова.

Исходя из этого, в структуре саморазвития подростка мы выделяем когнитивный компонент. Его критериями, на наш взгляд, являются осознанное и целенаправленное самопознание, в результате которого формируется устойчивая «Я-концепция»; представление о терминосистеме в области саморазвития, осознание процесса саморазвития.

Следующая составляющая саморазвития – это непосредственно деятельность личности, работа по

самоизменению, от интенсивности которой, как подчеркивал И. П. Подласый, зависят результаты развития [6, с. 61]. Проблему эффективности деятельности можно рассматривать в контексте системного подхода. В данном случае личность представляется как:

- сложная самоорганизующаяся система, которой необходимо обеспечение равновесия, сохранения, функционирования и развития. На это направлено управление, являющееся ведущей функцией подобных систем.

- самоуправляющаяся система (каждый человек, включенный в деятельность, субъект управления).

На основе этого белорусский ученый Н. А. Цырельчук подчеркивает, что атрибутом любой деятельности человека присуще управление ею [7, с. 14]. То есть, организуя процесс собственного развития, личность является субъектом управления саморазвитием.

Процесс управления деятельностью по собственному развитию сложен и трудоемок. Как и управление любой деятельностью, он имеет свою структуру и функции. Существуют разнообразные подходы к выделению функций менеджмента или управления. Известные американские ученые М. Мескон, М. Альберт и Ф. Хедоури [8], а вслед за ними и российские ученые К. В. Харченко [9], М. П. Переверзев и Т. В. Косцов [10] выделили следующие функции: планирование, организация, мотивация, контроль.

Таким образом, управление подростка деятельностью по собственному развитию, исходя из функционального подхода к менеджменту, с одной стороны, включает планирование, организацию этой деятельности, мотивацию (в данном случае самомотивацию) и ее контроль. С другой – деятельность по управлению саморазвитием можно сопоставить с предложенными Е. А. Климовым

составляющими активности человека, среди которых он называет исполнение, мотивы и контроль [2, с. 86]. Исходя из этого мы выделили следующие компоненты саморазвития подростка.

*Операционно-деятельностный компонент*, под которым понимается планирование деятельности по саморазвитию, постановка цели и выбор путей ее достижения, оценка возможностей и средств, а также выполнение конкретных действий, направленных на саморазвитие, и использование имеющихся ресурсов.

*Ценностно-мотивационный компонент*, сущность которого заключается в создании стремления, побуждения к действиям, направленным на саморазвитие, формировании потребности в саморазвитии и стремлении к ее реализации.

*Контрольно-рефлексивный компонент*, включающий постоянную рефлексию подростка, оценку своей деятельности, сравнение результатов с запланированной целью и последующую корректировку своих действий.

Следует также отметить, что В. И. Земцова и Е. А. Климов не только выделяют психологическое регулирование поведения или саморазвитие качеств личности в собственной деятельности, но при этом особо подчеркивают особую роль волевых усилий личности. Поэтому мы выделяем еще один компонент процесса саморазвития – эмоционально-волевой. Его критериями являются проявление подростком волевых качеств в процессе саморазвития, саморегуляция собственного поведения.

**Заключение.** Таким образом, под процессом саморазвития подростка мы понимаем его деятельность по самопознанию, результатом которой является устойчивая «Я-концепция»; деятельность подростка по управлению собственным развитием (планирование, самоорганизация, самомотивация, самоконтроль) и приращению необходимых для этого личностных качеств. В процессе саморазвития мы выделяем пять компонентов: когнитивный, операционно-деятельностный, ценностно-мотивационный, контрольно-рефлексивный и эмоционально-волевой. Основанием для выделения названных компонентов в структуре процесса саморазвития подростка стали положения личностного и деятельностного подходов к развитию личности, представленные в исследованиях совре-

менных ученых в данной области: Е. А. Климова, В. И. Земцовой, а также функционального подхода к управлению подростком собственным развитием и системного подхода при рассмотрении личности как сложной самоорганизующейся и самоуправляющей системы. Теоретическое осмысление сущности понятия и структуры саморазвития подростка, выделение соответствующих критериев и показателей создают необходимую методическую базу по осуществлению экспериментальной работы в сфере организации социокультурной деятельности с целью поиска эффективных педагогических условий процесса саморазвития личности подростка в музыкально-досуговой деятельности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании: с изм. и доп. по состоянию на 12 марта 2012 г. – Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2012. – 400 с.
2. Об утверждении концепции непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи [Электронный ресурс]: постановление Министерства образования Респ. Беларусь, 15 июля 2015 г., № 82 // ЭТАЛОН. Законодательство Республики Беларусь / Нац. реестр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2015.
3. Климов, Е. А. Основы психологии: учебник / Е. А. Климов. – 2-е изд. – М.: ЮНИТИ ДАНА, 2003 – 464 с.
4. Левина, О. Н. Интеллектуальное саморазвитие ученика как психолого-педагогическая проблема [Электронный ресурс] / О. Н. Левина // Вестн. Южно-Уральского гос. ун-та. Сер. Психология. – 2013. – № 2. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/intellektualnoe-samorazvitie-uchenika-kak-psihologo-pedagogicheskaya-problema>. – Дата доступа: 10.09.2016.
5. Лихачев, Б. Т. Педагогика: курс лекций / Б. Т. Лихачев; под ред. В. А. Сластенина. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. – 647 с.
6. Подласый, И. П. Педагогика: 100 вопросов – 100 ответов: учеб. пособие для студентов вузов / И. П. Подласый. – М.: Изд-во ВЛАДОС-ПРЕСС, 2006. – 365 с.
7. Цырельчук, Н. А. Рефлексивное управление: монография / Н. А. Цырельчук, И. Н. Цырельчук, Н. Н. Цырельчук. – Минск: МГВРК, 2008. – 512 с.
8. Мескон, М. Х. Основы менеджмента: перевод с английского / М. Мескон, М. Альберт, Ф. Хедоури; [Академия народного хозяйства при Правительстве Российской Федерации, Высшая школа международного бизнеса]. – М.: Дело, 2004. – 719 с.
9. Харченко, К. В. Социология управления: от теории к технологии: учеб. пособие. – Белгород: Обл. типография, 2008. – 160 с.
10. Переверзев, М. П. Менеджмент в сфере культуры и искусства: учеб. пособие / М. П. Переверзев, Т. В. Косцов; под ред. М. П. Переверзева. – М.: Инфра-М, 2007. – 192 с.

Поступила в редакцию 20.02.2017 г.

## Этнокультурные основы формирования личности: этнопедагогический аспект

Орлова А. П.

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

Статья позволяет осмыслить значимость и своевременность решения на государственном уровне приоритетных проблем современности: возрождение и сохранение народной педагогики и фольклора, составляющих этнокультурную основу формирования личности. Раскрыта актуализация исследования этнокультуры как основы формирования личности в контексте этнопедагогики. Определены принципы народной педагогики, обуславливающие формирование личности. Представлен этнопедагогический анализ фольклорного материала, а также исследований представителей разных областей знаний (философов, фольклористов, этнографов, психологов, историков, филологов, этнопедагогов) с точки зрения формирования личности в народной педагогике. Показано общее и особенное в русском и белорусском фольклоре в данном контексте.

**Ключевые слова:** народная педагогика, принципы народной педагогики, этнопедагогика, этнопедагогизация образования, фольклор как средство формирования личности.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 78–83)

## Ethnic and Cultural Foundations of Personality Shaping: Ethnopedagogical Aspect

Orlova A. P.

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

The article makes it possible to understand significance and currency of state level solution of contemporary priority issues: revival and preservation of folk education and folklore, which make up the ethnic and cultural foundation of shaping a personality. The currency of studying ethnic culture as a basis of shaping a personality in the context of ethnic education is revealed. Principles of folk education, which condition the personality shaping, are identified. Ethnopedagogical analysis of folklore material and of studies by representatives of different knowledge areas (philosophers, folklorists, ethnographers, psychologists, historians, philologists, ethnic teachers) is presented from the point of view of shaping a personality in folk education. The general and the specific in Russian and Belarusian folklore in this context are shown.

**Key words:** folk education, principles of folk education, ethnic education, bringing ethnic character into education, folklore as a means of personality shaping.

(Art and Culture. – 2017. – № 3 (27). – P. 78–83)

Вызовы современности (глобализация, интервенция западной субкультуры, размытость нравственного идеала отдельной части молодежи, миграционные процессы, нестабильность современного мира, проблемы формирования этнической толерантности и этнической идентичности) реально повлияли на необходимость нравственного оздоровления общества и обусловили приоритетность возрождения народной педагогики и этнопедагогизации образования на государственном уровне в отдельных регионах мира (прежде всего в Беларуси и России). Это выдвигает в ряд приоритетных задач формирование личности на этнопедагогических основах. Ученые разных областей знаний издавна пытаются найти панацею в решении данной проблемы. Между тем на протяжении веков народ успешно достигал цель формирования личности на этнокультурной основе при помощи народной педагогики. В настоящее время все больше ученых признают богатейшие потенциальные возможности народной

педагогики в формировании личности, о чем свидетельствуют многочисленные научные исследования. Фольклор выступает в качестве важнейшего компонента этнокультуры, способствующего формированию личности.

Цель статьи – в контексте этнопедагогики показать этнокультурные основы формирования личности.

Актуализация исследования этнокультуры как основы формирования личности в контексте этнопедагогики. Основоположник этнопедагогики как науки Г. Н. Волков ввел в научный оборот термин «этнопедагогизация» как «целостный процесс системного исследования, изучения, освоения и применения богатейшего этнопедагогического наследия народов и стран». Этнопедагогизация обозначает процесс реализации методов, форм, опыта, идей и традиций народной педагогики в формировании этнокультурной личности. Этнопедагогизация как целостная система формирования этнокультурной личности –

Адрес для корреспонденции: e-mail: annajr39@yandex.ru – А. П. Орлова

это организация определенной целесообразной деятельности, направленная на формирование у этнокультурной личности начал национального самосознания, уважительного и доброжелательного отношения к представителям других этносов, на развитие этнокультурной личности в трехмерном культурном пространстве, т. е. этническом, общегосударственном и мировом.

Основой этнопедагогизации является язык и этнокультура, включая этнопедагогику. Особое место в иерархической структуре этнопедагогизации целостного процесса формирования этнокультурной личности занимают взаимосвязанные и взаимодополняющие факторы, методы и средства. В структурной модели этнокультуры ученые вычленяют ряд элементов, среди которых выделяются народная педагогика, этническая психология, этноэтикет, язык, словесный фольклор, игровой фольклор, драматический фольклор.

Проведенный анализ диссертационных работ [1] подтверждает, что начиная с 80-х годов XX века проблема формирования личности в этнопедагогических исследованиях реализуется путем проведения специальных исследований идей и опыта воспитания в народной педагогике разных народов: адыгов (Б. Д. Увижева, 2007); балкарского народа (З. Ж. Кучукова, 2009); башкир (Ю. З. Кутлугильдина, 1984); белорусов (А. П. Орлова, 1998; Е. Л. Михайлова, 2009; И. С. Сычева, 2011; С. Г. Туболец, 2015); калмыков (С. А. Даваев, 2000; В. А. Довданов, 2007); марийцев (И. Ш. Александрова, 2003); осетин (И. И. Бирагова, 2001); русских (И. В. Абрашина, 2005; Л. Г. Андреева, 2002; Т. Ю. Артюгина, 2004; Е. В. Белоусова, 1998; Т. И. Березина, 1998; Л. О. Володина, 2006; Е. В. Михайлина, 2014; Е. А. Рубец, 2012; Фетисова, 2004); таджиков (А. Умаров, 1998); ханты и манси (А. Б. Григорян, 1998); чеченцев (Р. М. Эхаева, 2009); народов Дагестана (Р. И. Омарова, 1998); народов Северного Кавказа (М. Ж. Зангиева, 2010). В местах компактного проживания разных народов, акцент делается на комплексное исследование народных педагогических традиций народов с целью использования положительного опыта в решении современных педагогических задач в области воспитания. Исследуется преемственность народной и научной педагогики в формировании положительных личностных качеств детей в семье (Бибихафиза Маджиддова, 2004); младших школьников (Е. В. Белоусова, 1998; Е. В. Номогоева, 2003; И. В. Абрашина, 2005); подростков (Т. В. Емельянова, 1986; О. П. Фетисова, 2004; А. Б. Григорян, 1998; З. Ж. Кучукова, 2009); старшеклассников (Р. И. Омарова, 1998); во внеучебной деятельности (А. Умаров, 1998; Н. Т. Абидова, 2010).

Место народной педагогики и фольклора в контексте формирования этнической идентичности личности рассматриваются в научных трудах в области философских наук (В. А. Вакаев, 2002). В частности, раскрытию потенциала народной педагогики с точки зрения формирования представлений об этнической идентичности личности способствуют отдельные диссертационные исследования, касающиеся разных сторон

русской народной педагогики: трудовое воспитание (Т. И. Березина, 1991, (ист. науки); Л. Г. Андреева, 2001 (пед. науки)); духовное воспитание (С. И. Тарасова, 2003; Е. А. Рубец, 2012); воспитание толерантности (С. А. Герасимов, 2004).

В контексте интересующей нас проблемы следует обратить внимание на этнопедагогические исследования, где народная педагогика выступает в качестве столпа формирования этнической толерантности (С. А. Герасимов, 2004; В. В. Гладких, 2011; Ш. С. Демисенов, 2009; Ю. В. Ламакина, 2012; А. А. Мирзаянов, 2006).

Определенную научную значимость для исследования заявленной нами проблемы имеют исследования, касающиеся идеала в народной педагогике. Здесь следует отметить исследования в области русской (Л. С. Алексеева, 2002; Л. Г. Андреева, 2002; Л. О. Володина, 2006; Е. А. Рубец, 2012) и белорусской (Е. Э. Кривоносовой, 1998), А. П. Орловой, 1998), В. В. Козлова, (1989, филол.), Е. Л. Михайловой, 2009); И. С. Сычевой, 2011) народной педагогики.

**Принципы народной педагогики, определяющие этнопедагогический аспект формирования личности.** Исследование этнокультурных основ формирования личности в контексте этнопедагогики предполагают обращение к принципам народной педагогики, испокон веков являющимися ее руководящим основанием, обуславливающим этнические особенности формирования личности. В современных условиях в целях обеспечения успешности преемственности народной и научной педагогики в решении насущных воспитательных целей и задач ученые разных областей знаний обращают особое внимание на принципы народной педагогики. В свое время мы заинтересовались этим вопросом, рассматривали генезис этнопедагогических знаний по проблеме принципов белорусской народной педагогики, раскрывали подход мозырской (В. С. Болбас, Г. В. Болбас, И. С. Сычева) и витебской (Е. Э. Кривоносова, Е. Л. Михайлова, А. П. Орлова, С. Г. Туболец) этнопедагогических школ к данному явлению [2]. В результате достаточно глубокого историко-педагогического этнопедагогического анализа трудов зарубежных и отечественных просветителей разных времен было выявлен факт наличия авторского предпочтения того или иного принципа народной педагогики в оценке данного явления, что объясняется личностной позицией исследователя, а также проецированием внимания на отдельные виды воспитания. В то же время было доказано, что такой подход не исключает обращение ученых, в рамках избранного принципа, к другим принципам. Вычленение разных принципов в народной педагогике, признание их взаимосвязи и взаимозависимости (преемственности) позволяет говорить о понимании белорусскими просветителями важности философского и научно-педагогического осмысления принципов народной педагогики. Принципы при этом выступают как руководящие ориентиры развития народной педагогики. Рассмотрение этнопедагогических исследований по проблеме белорусской народной педагогики позволил выделить

в качестве ее определяющего принципа принцип природосообразности. Природосообразность, народность, воспитание в труде, культуросообразность, гуманизм и преемственность могут рассматриваться как метопринципы народной педагогики. Преемственность обуславливает взаимосвязь и взаимодействие вышеназванных метопринципов и позволяет акцентировать внимание на принципах, определяемые направленностью вида воспитания.

**Народная педагогика о формировании совершенной личности.** В настоящее время имеется целый ряд исследований этнопедагогического характера по проблеме формирования идеала совершенного человека, выполненных на уровне диссертационных работ представителями разных отраслей знаний (философы, психологи, педагоги, культурологи, филологи, этнографы). Здесь следует отметить прежде всего работы философов (О. А. Абрамова, 2006; Г. Э. Ахтямова, 2005); В. А. Вакаев, 2002); А. М. Малкандуев, 2005). По мнению В. А. Вакаева, этнопедагогика играет ведущую роль в процессе формирования национального самосознания и определяющее значение в этом процессе имеют такие элементы этнопедагогики, как язык, религия, традиции, пример-идеал.

Проведенный анализ диссертационных работ позволяет утверждать, что проблемы цели и идеала совершенного человека в народной педагогике касаются многие этнопедагогические исследования: адыгов (Ш. А. Шоров, М. Г. Загезежев), азербайджанцев (А. Ш. Гашимов), алтайцев (Р. К. Санабасова), армян (В. Х. Арутюнян) башкир (Т. К. Искаков), белорусов (В. С. Болбас, Л. Н. Воронцовская, Е. Э. Кривоносовой, Е. Л. Михайлова, А. П. Орлова, В. В. Пашкевич, И. С. Сычева, С. Г. Туболец), грузин (А. Ф. Хинтибидзе), дагестанцев (Ш. А. Мирзоев, З. М. Магомедова), казахов (К. Д. Кожахметова), калмыков (О. Д. Мукаева), киргизов (А. Э. Измайллов, Т. Ормонов), русских (Г. С. Виноградов, В. М. Григорьев, В. А. Николаев), татар (Я. И. Ханбиков), хакасов (Б. М. Ховратович), туркмен (К. П. Пирлиев), карачаевцев, балкарцев, черкесов (К. Б. Семенов, М. Б. Гуртуева), узбеков (К. А. Кадыров, М. Ш. Ширбаев), народов Коми (Л. Д. Вавилова), чувашей (Г. Н. Волков, Э. И. Сокольников, Т. Н. Петрова, М. Г. Харитонов), народов поморского Севера (И. Л. Данилова, А. Г. Гмырин, Л. С. Малик), народов Сибири и Дальнего Востока (В. Ф. Афанасьев).

Довольно часто идеал личности рассматривается в этнопедагогических исследованиях, посвященных отдельным видам воспитания в народной педагогике разных этносов. Так, например, Л. С. Алексеева (2002) в диссертационной работе по эстетическому воспитанию в русской народной педагогике, рассматривает проблему идеала и цели эстетического воспитания; С. Г. Туболец (2015), раскрывая традиции эстетического воспитания в белорусской народной педагогике, останавливает внимание на сущности эстетического идеала в белорусской народной педагогике конца XIX – начала XX века. Идеал личности четко просматривается в работах, проецирующих внимание

на нравственном воспитании в народной педагогике (см., напр., исследование Е. Э. Кривоносовой (1998), раскрывающую идеи нравственного воспитания в белорусской народной педагогике; работу Е. Л. Михайловой (2009), касающуюся формирования нравственного и физического здоровья личности в белорусской народной педагогике конца XIX – начала XX века); в исследованиях, посвященных воспитанию духовности (в русской народной педагогике – Е. А. Рубец, 2012)); трудовому воспитанию (Л. Г. Андреева, 2001 – трудовое воспитание в русской народной педагогике).

Среди фундаментальных этнопедагогических исследований по проблеме формирования идеала совершенного человека следует отметить ряд диссертационных работ: С. А. Даваев (2000) и Д. А. Шарманджиев (2000) рассматривают идеал совершенного человека в калмыцкой народной педагогике и возможности использования идей народной педагогики в работе современной школы; Б. Д. Увижева (2007) посвящает исследование идее воспитания совершенной личности в адыгской народной педагогике; М. Ж. Зангиева (2010) изучает воспитание совершенной личности в этнопедагогике Северного Кавказа.

Б. Д. Увижева доказывает, что образ совершенной личности в идеале: целостная, духовно богатая, любящая, творчески деятельная, позитивно настроенная, ответственно-свободная, самостоятельная, понимающая самосозидание как главный смысл своей жизни. С. А. Даваев (2000) отмечает, что идеал совершенного человека – духовный облик народа, концентрированное выражение цели народной педагогики, важная воспитательная ценность, главный фактор и источник в процессе воспитания и обучения подрастающего поколения. С точки зрения ученого, идеал нравственный, эстетический, этический, физический, духовный неразрывны между собой и исходят из народного идеала. Д. А. Шарманджиев на примере эпоса «Джангар» утверждает, что идеал совершенного человека в калмыцкой народной педагогике воплощает единство физической и нравственной красоты и может являться нравственным и эстетическим ориентиром в современных условиях. В исследованиях, посвященных русской (Л. Г. Андреева, В. А. Вакаев, Г. В. Нездемковская, Е. А. Рубец) и белорусской (В. С. Болбас, Е. Л. Михайлова, А. П. Орлова, С. Г. Туболец, И. С. Сычева) народной педагогике подтверждается идея взаимосвязи и взаимодействия всех сторон воспитания в формировании идеала совершенного человека. Причем в идеале главным критерием оценки совершенной, с точки зрения народа, личности служит моральный кодекс конкретного этноса.

Особенности черт и качеств идеальной личности/народа, дающие представления об этнической идентичности, обусловила своеобразная духовная культура, формировавшаяся в ходе исторического развития определенного этноса. В народной педагогике, фольклоре определилось представление народа об идеале личности, а, следовательно, об этнической идентичности. В совокупный идеал личности, определяющий этническую

идентичность русских и белорусов, входит трудолюбие, любовь к Родине, гуманизм, доброта, честность и правдивость, скромность, совестливость, уважение к людям, честь и собственное достоинство, физическая сила и выдержка, уверенность, справедливость.

Этнопедагогический анализ работ представителей разных отраслей знаний позволяет выявить наиболее важные качества идеальной, по мнению народа, личности. Идеал личности в народной педагогике зависит от исторического периода развития общества, а также от региональных особенностей. Представители разных научных областей идут по пути накопления знаний о становлении и развитии идеала личности в народной педагогике на разных этапах исторического развития с учетом региональных особенностей.

**Фольклор как отражение представлений народа о формировании личности.** Этнопедагогические основы формирования личности закладываются посредством реализации целостной системы средств и методов народной педагогики, воплощенных в народном творчестве. Ценность сохранения народного творчества и фольклора как базовых констант, формирования этнокультурной личности подтверждается особым вниманием мировой общественности к народному творчеству и фольклору. В частности, ученые отмечают, что фольклор – один из ценностных конструктов, несущих в себе важнейшие этнические ментальные характеристики и общечеловеческие начала. Фольклор может оказывать воспитательное воздействие на личность человека на всех этапах социализации, что позволяет рассматривать его в качестве важнейшего средства сохранения государственной безопасности общества. Важность и приоритетность фольклора в мировом сообществе подтверждает отношение к нему крупнейших международных организаций. Например, ЮНЕСКО занимается проблемами охраны фольклора начиная с 1973 года. Соответственно, на государственном уровне решается вопрос о возрождении и сохранении фольклора, поскольку он обеспечивает сохранение этнической идентичности личности в поликультурном социуме. Появляются фундаментальные исследования, где на научно обоснованных основах предлагается ввести систему идентификации и документации проявлений фольклора, позволяющую оберегать аутентичность и подлинность проявлений фольклора, а также научные труды, целью которых является обеспечение сохранности народного творчества, охраны традиционных знаний и генетических ресурсов (Н. Г. Пономарева, 2004; А. С. Цыбанова, 2009; М. Х. Шебзухова, 2002).

Как показывает проведенный анализ этнопедагогических исследований, а также материалов народной педагогики представителей разных регионов мира, в наиболее яркой и образной форме этнопедагогические основы формирования личности отражены в фольклоре. Следует отметить особое отношение к фольклору основоположника этнопедагогики как науки Г. Н. Волкова. Он подчеркивал, что «этнопедагогика изучает процесс

социального взаимодействия и общественного воздействия, в ходе которого воспитывается, развивается личность, усваивающая социальные нормы, ценности, опыт; собирает и систематизирует народные знания о воспитании и обучении детей, народную мудрость, отраженную в религиозных учениях, сказках, сказаниях, былинах, притчах, песнях, загадках, пословицах и поговорках, играх, игрушках и пр., в семейном и общинном укладе, быте, традициях, а также философско-этические, собственно педагогические мысли и воззрения, т. е. весь педагогический потенциал, оказывающий влияние на процесс историко-культурного формирования личности» [3, с. 4].

Вышесказанное отчетливо проявляется путем этнопедагогического анализа фольклора. Существенное место в процессе формирования этнической идентичности личности занимает фольклор как неотъемлемая часть родного языка, отражающего портрет народа, т. е. представления об этнической принадлежности личности. Вышеупомянутое проецирует внимание ученых на проблему формирования этнической идентичности детей и подростков средствами фольклора. Среди исследований можно отметить работы, непосредственно касающиеся изучения психолого-педагогического воздействия отдельных видов фольклора, в частности, народной сказки на нравственное воспитание детей младшего школьного (С. А. Герасимов, 2004; М. И. Корякина, 2002; А. А. Мирзаянов, 2006; Е. В. Михайлина, 2014; Б. С. Найденев, 1954; М. М. Никеева, 2006), а также на формирование этнической идентичности младших школьников (Е. В. Беляева, 2005). Определенный интерес представляют исследования, посвященные изучению технологии ценностно-смыслового освоения фольклора на профильном уровне в старшей школе (О. Н. Яковлева, 2014), развитие этнической толерантности подростков средствами фольклора в учреждениях дополнительного образования детей (Д. В. Корнев, 2013).

М. В. Довнар-Запольский, которого по праву можно считать одним из ведущих белорусоведов XX века, выделяет в качестве определяющего компонента и отличительной характеристики этнического сообщества белорусов самобытную духовную культуру, основой которой является устное народное творчество. Конкретизируя вышесказанное, Владимир Михайлович Конан, ученый-философ и историк, занимавшийся разработкой теоретико-методологических проблем философии и культурологии, а также вопросами фольклористики, подчеркивает значимость фольклора как средства выявления народных идеалов и стремления народа жить в гармонии с природой, близкими и дальними людьми. Ученый-историк и культуролог Э. С. Дубенецкий, изучающий проблемы национального характера и этнического самосознания белорусов, взаимовлияния менталитета и национальной культуры, соотношения языческих и христианских элементов в белорусском фольклоре опирается в своих исследованиях на фольклорные материалы.

Представители разных отраслей знаний выделяют особые виды фольклора в раскрытии идеала

белорусского народа. Определенное значение имеют исследования, касающиеся этнического сознания белорусов на материале семейной и обрядовой поэзии (И. В. Казакова, 1993, 2000); отражения социально-этических идеалов народа в белорусской сказке (В. В. Козлов, 1979); формирования нравственных ценностных ориентиров учащихся общеобразовательной школы средствами устного народного творчества (В. В. Пашкевич, 1996); развития национального самосознания детей старшего дошкольного возраста средствами фольклора (Л. Н. Воронцовская, 1997); формирования национального самосознания подростков средствами фольклора (Л. Л. Рожкова, 2007).

Нельзя не отметить труды белорусских этнопедагогов (В. С. Болбас, 2004; Е. Л. Михайлова, 2009; А. П. Орлова в ряде работ (1993, 2001, 2011, 2012, 2014); И. С. Сычева, 2011). Анализ и обобщение материалов фольклора и этнографии, наследия белорусских просветителей позволила ученым определить сущность народного идеала личности в белорусской народной педагогике, характерными чертами которой являются трудолюбие и хозяйственность, любовь к Родине, преданность семье и родному дому, гуманность, доброта, честность и правдивость, скромность, уважение к людям, честь и собственное достоинство, справедливость, сдержанность, настойчивость, терпение, выдержка.

Ученые доказывают, что в качестве определяющего компонента и отличительной характеристики этнического сообщества русского народа следует рассматривать самобытную духовную культуру, основой которой является устное народное творчество. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования, выполненные представителями разных отраслей знаний. Например, в педагогических исследованиях доказывалось, что основным условием развития этнической идентичности детей дошкольного возраста является приобщение их к устному народному творчеству, с акцентом на народную сказку. Е. В. Михайлина (2014) раскрывает педагогический потенциал русской народной сказки в воспитании младших школьников. Представители психологической науки показывают психолого-педагогическое воздействие сказки на формирование этнической идентичности детей дошкольного и школьного возраста (Е. В. Беляева, 2005; К. В. Ким, 2009).

Раскрытию потенциала русского фольклора с точки зрения формирования представлений об этнической идентичности личности способствуют отдельные диссертационные исследования, касающиеся разных сторон русской народной педагогики: трудовое воспитание (Т. И. Березина, 1991 (ист. науки); Л. Г. Андреева, 2001 (пед. науки); духовное воспитание (С. И. Тарасова, 2003; Е. А. Рубец, 2012); воспитание толерантности (С. А. Герасимов, 2004).

Ученые аргументировано показывают, что идеал личности в фольклоре следует рассматривать как квинтэссенцию представлений об этнической принадлежности народа. В наиболее емкой форме он зафиксирован в специфических видах устного народного творчества, у белорусов – в пословицах, поговорках, сказках и песнях; у русских –

в пословицах, поговорках, сказках, песнях и былинах. Изучение фольклора русского и белорусского народа свидетельствует о том, что основными критериями оценки человека являются его отношения к труду, семье, Родине.

Главным мериллом нравственности в народной педагогике является отношение человека к труду, его трудолюбие, умение: «Працаваць не любіш – чалавекам не будзеш», «Не той хорош, хто прыгож, а той хорош, хто для дзела гош» (бел.); «Не тот хорош, кто лицом пригож, а кто на дело гош», «Труд человека кормит, а лень портит» (рус.).

Нравственная красота героя сказки определяется прежде всего его трудолюбием (см. белорусские сказки «Кузнец-богатырь», «Сказка о Сиротке Доротке»; русские сказки «Крошечка-Хаврошечка», «Покатигорошек»). Противостоит народному представлению об идеале недобросовестное отношение к исполняемой работе, тунеядство, лень, безделье. Ленивый, тунеядец, по мнению народа, не заслуживает хорошего к себе отношения. Эта мысль проходит красной нитью через многие сказки белорусского и русского народа (см.: «Морозко» (рус.), «Золотая яблонька» (бел.)).

Патриотизм по мнению русского и белорусского народа – одно из обязательных личностных качеств человека. В понятии «Родина» народ вкладывает самое высокозначимое и дорогое для человека: «Радзіма – матка, чужыня – мачыха» (бел.), «Родная сторона – мать, чужая – мачеха» (рус.). Во всех видах устного народного творчества мы встречаемся с высокой оценкой народом патриотизма: «Чалавек без Радзімы, што салавей без песні», «Айчыну любіць – патрыётам быць» (бел.); «Всякому мила своя сторона», «Своя земля и в горсти мила», «На чужой стороне и весна не красна» (рус.).

Как показывает сравнительно-сопоставительный анализ героического эпоса русского и белорусского народа, идеал патриота наиболее яркое выражение находит в русских былинах, в белорусских сказках и исторических песнях. Представления об идеале защитника Родины воплощаются в образах Ильи Муромца и Добрыни Никитича. Илья Муромец, образец широкого обобщения, встречающийся в героическом эпосе русского и белорусского народа, – защитник родной земли, вдов и сирот, обладает чувством собственного достоинства, могучей силой, уверенностью, выдержкой. Он правдив, наделен чувством справедливости. По рождению крестьянский сын, Илья Муромец не гнушается физического труда, с уважением относится к родителям.

В понятие нравственного идеала следует включить гуманизм, в повседневном взаимоотношении реализующийся в человечности. Это, согласно мнению народа, подразумевает:

– честность и правдивость: «Не той чалавек, што грошы мае, а той, што чалавек, што няпраўды не мае (бел.); «Не тот правей, кто сильнее, а тот, кто честней» (рус.);

– уважительность к людям: «Хто бацьку шануе, той сабе неба гатуе» (бел.); «Почитай старших – сам будешь стар» (рус.);

– совестливость: «Ад людзей схаваешся, ад совесці – не», «У люстэрку бачыш свой твар, а ў

сумленні – учынкi» бел.); «В ком стыд, в том и совесть», «За совесть да за честь хоть голову снести» (рус.);

– «У добрага чалавека заўсёды многа добрых сяброў», «Хто людзям жадае дабра, тэй палучыць сам заўсягда» (бел.); «Доброе век не забудется», «Добрые умирают, да дела их живут» (рус.);

– честь, достоинство: «Чэсць даражэй за грошы», «Беражы адзенне знову, а чэсць змоладу» (бел.); «Береги честь смолоду», «Бесчестье хуже смерти» (рус.).

Проведенный анализ материалов русского и белорусского фольклора позволяет сделать вывод о том, что имеются некоторые особенности воплощения представления русского и белорусского народа о формировании личности. Связано это, прежде всего, с языковой принадлежностью, а также с жанровой спецификой фольклора. Так, например, если рассматривать эпос, то у русского народа специфику эпоса определяет большое количество былин, у белорусского народа – сказки о богатырях. В народной песенной поэзии имеются некоторые жанровые различия. В частности, у белорусов можно выделить специфический вид календарно-обрядовой поэзии – волочебные песни, более развита «родинная» поэзия, хотя содержательная сторона как календарно-обрядовой, так и семейно-обрядовой поэзии русского и белорусского народа имеет единую воспитательную основу. В то же время следует отметить, что в исследованиях фольклора белорусско-русского пограничья мы встречаемся с доказательством того, что песенный репертуар Смоленского края и типовые напевы сходны с белорусскими и наиболее отчетливо эта общность проявляется в колядках, волочобных песнях (Н. Ю. Жукова, 2009 (филол. науки)).

Анализ содержательной стороны русского и белорусского фольклора, например, пословиц и поговорок и сказок, свидетельствует о том, что отдельные материалы русского фольклора не только по смысловому содержанию, но и согласно дословному переводу соответствуют белорусским аналогам. Это подтверждается результатами проводимого учеными анализа материалов русского и белорусского фольклора в рамках, в частности, этнопедагогических исследований, и позволяет говорить о преемственности русской и белорусской народной педагогики в области формирования этнической идентичности личности. Проявляется вышесказанное, прежде всего, в осознании таких

нравственных понятий, как Родина, труд, хлеб, мать, любовь к родителям. Кстати, не только этнопедагоги (Орлова, А. П. Этнопедагогика: учеб. пособие / А. П. Орлова. – Минск: РИВШ, 2014), но и фольклористы (К. П. Кабашников, А. С. Лис, А. С. Федосик) отмечают общность сюжетов и идейного содержания разных жанров восточных славян (Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян / под ред. К. П. Кабашникова и А. С. Федосика. – Минск, 1993).

**Заключение.** Целенаправленный этнопедагогический анализ исследований, посвященных народной педагогике, свидетельствует о том, что современные ученые большое внимание уделяют этнопедагогическим основам формирования личности. Это подтверждает значимость и актуальность обращения внимания на народную педагогику и определяет отправную точку в стимулировании проведения дальнейших этнопедагогических исследований в данном направлении с учетом региональных особенностей поликультурного социума. Руководящую роль в формировании личности определяет ряд принципов (природосообразность, народность, воспитание в труде, культуросообразность, гуманизм и преемственность). Фольклор, как неотъемлемая часть народной педагогики служит важным инструментом формирования личности.

*Исследование проводится в рамках ГПНИ «Экономика и гуманитарное развитие белорусского общества», подпрограмма 6, «Образование», № задания 6.4.01: «Этнокультура как детерминанта, определяющая успешность профессиональной подготовки будущих специалистов социальной сферы в поликультурном социуме: этнопедагогический аспект».*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Электронная библиотека диссертаций <http://www.dissercat.com/>.
2. Орлова, А. П. Принципы белорусской народной педагогики / А. П. Орлова // Вестн. Витеб. гос. ун-та. – 2014. – № 3. – С. 49–56.
3. Волков, Г. Н. Этнопедагогика : учебник для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Г. Н. Волков. – М.: Изд. центр «Академия», 1999. – 168 с.
4. Русский и белорусский фольклор как средство формирования этнической идентичности младших школьников: монография / под ред. В. В. Гриценко, А. П. Орловой. – Смоленск: Смолен. гуманит. ун-т, 2016. – 362 с.

Поступила в редакцию 21.06.2017 г.

## Методическое обеспечение графических дисциплин в условиях компьютеризации обучения

Беженарь Ю. П. \*, Сементовская В. В. \*\*

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

\*\*Витебский филиал учреждения образования «Белорусская государственная  
академия связи», Витебск

В настоящее время неотъемлемой частью образовательных стандартов различных специальностей является обучение графическим дисциплинам при оптимальном сочетании традиционных методов обучения и компьютерных технологий. В статье рассматриваются дидактические особенности компьютеризации учебного процесса, а также предлагаемая разработка авторской методики, направленной на совершенствование графической подготовки учащихся. Особое внимание уделяется совместному использованию традиционных «ручных» методов выполнения чертежей с применением инструментов компьютерного моделирования. Использование компьютерных технологий в преподавании графических дисциплин позволяет многократно повысить качество подачи учебного материала и обеспечивает экономию времени в его усвоении. А умение и навыки работы в системах автоматизированного проектирования обеспечивают профессиональное трудоустройство выпускников.

**Ключевые слова:** учебный процесс, организация, формы обучения, компьютерные технологии, графические дисциплины, дидактические особенности, деятельность, мультимедиа, учащиеся, учебно-методический комплекс.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 84–89)

## Methodological Provision for Disciplines of Graphic Arts in Computerized Teaching

Bezhenar Yu. P. \*, Sementovskaya V. V. \*\*

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

\*\*Vitebsk Branch of Educational Establishment “Belarusian State Academy  
of Communications”, Vitebsk

At present teaching graphic arts disciplines with proper combination of traditional methods and computer technologies is an integral part of various jobs educational standards. Didactic features of computerization of the academic process as well as the development of the author's method, which is aimed at the improvement of students' graphic art training, are considered in the article. Special attention is paid to joint use of traditional “manual” methods of drawing with the application of the tools of computer modeling. Application of computer technologies in graphic arts teaching makes it possible to greatly increase the quality of material presentation and saves time of its learning. While abilities and skills of work in the systems of automated design provides professional employment of the graduates.

**Key words:** academic process, institution, forms of teaching, computer technologies, graphic arts disciplines, didactic features, activity, multimedia, students, academic and methodological complex.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 84–89)

Современные информационные компьютерные технологии внедряются в различные сферы жизни, становятся неотъемлемой частью современной культуры, в том числе и в сфере образования. Это ведет к переосмыслению сложившихся традиций в обучении, изменению методик преподавания, средств и форм подачи информации.

Методическое обеспечение графических дисциплин. На сегодняшний день существует ряд учебно-методических комплексов, включающих учебные программы по графическим дисциплинам, учебные пособия, рабочие тетради, задачки, пособия для учителей, авторами которых являются педагоги Беларуси и России, такие как А. Д. Ботвинников, В. Н. Виноградов, А. Ф. Кокошко,

В. В. Корниенко, В. П. Малицкий, А. В. Малицкий, С. А. Матюх, А. А. Павлова, Н. Г. Преображенская, И. А. Ройтман, В. В. Степакова, Л. С. Шабека и др. Вышеназванные ученые-педагоги в своих трудах предлагают использование различных приемов и средств обучения, направленных в основном на выполнение графических работ на бумаге, с применением чертежных инструментов.

Учреждением образования «Республиканский институт профессионального образования» Министерства образования Республики Беларусь рекомендовано использование учебных пособий по дисциплине «Инженерная графика» для учащихся учреждений среднего специального образования, изданных авторами А. Ф. Кокошко,

Адрес для корреспонденции: e-mail: vikki\_sem@mail.ru – В. В. Сементовская

С. А. Матюх, В. П. Малицким, А. В. Малицким. В данных учебных пособиях изложены основные сведения по графическому оформлению чертежей, начертательной геометрии и проекционному черчению, составление чертежей-схем, элементы строительного черчения. Авторами рассматриваются методики построения чертежей с использованием чертежных инструментов на основе ранее накопленного ими опыта.

Развитие научно-технического прогресса предполагает разработку новых методик, связанных с внедрением информационных технологий в учебный процесс при формировании графической подготовки учащихся.

Целью статьи является выявление дидактических особенностей и обоснование разработки методического обеспечения по графическим дисциплинам в условиях компьютеризации обучения.

Концепция информатизации системы образования Республики Беларусь на период до 2020 года определяет базовые принципы, подходы и условия для успешной реализации процесса информатизации. Для системы образования актуальным становится лозунг: «Современный обучающийся – мобильный обучающийся!». Такой обучающийся: школьник, гимназист, лицеист, студент – должен иметь постоянный доступ к электронным образовательным ресурсам и услугам, в том числе в учреждении образования, дома, в дороге. Мобильность каждого участника образовательного процесса будет лежать в основе мобильного образования в новом информационном обществе. Необходимыми начальными условиями для существенных изменений при организации мобильного образования должно стать создание необходимой нормативной правовой базы и методического обеспечения [1].

Содержание графических дисциплин в УССО определяется государственным образовательным стандартом по специальности, включает теорию о графических изображениях и практику их использования на специальных дисциплинах.

Традиционно сложившаяся система преподавания графических дисциплин не в полном объеме учитывает требования к выпускнику, необходимые учащимся в их дальнейшей профессиональной деятельности. Появляется необходимость разработки современного подхода к обучению графическим дисциплинам, направленному на использование достижений науки и техники в учебном процессе.

**Компьютерные технологии в учебном процессе.** Возможности применения компьютерных технологий в учебном процессе в преподавании графическим дисциплинам рассматривались также в работах таких авторов, как Н. В. Болотовой, Г. Л. Боровой, К. И. Валькова, Э. Т. Романычевой, Ю. А. Сманцер, А. И. Сторожилова, Л. С. Шабеки, Н. Г. Широковой, О. В. Ярошевич и др. [2–7].

Для выполнения чертежей на бумаге используются чертёжные инструменты, в то время как компьютерное черчение (2D-технологии) позволяет разгрузить учащихся от долгих рутинных построений. Современные CAD-системы дают

возможность изменить подход создания чертежа на основе трехмерного моделирования. 3D-технологии представляют иной подход к выполнению чертежа и направлен на создание реалистичной, наглядной, визуальной модели, не прибегая к построению чертежа. Модель формируется на основе создания и преобразования геометрических тел. Чертежи получают на основе 3D-модели в автоматическом режиме.

В большинстве УССО Республики Беларусь при изучении графических дисциплин построение чертежей выполняют карандашом. Однако повышение технического уровня производства, обусловленное процессом информатизации, требует обеспечения кадрами практико-ориентированных специалистов, сочетающих интеллектуальную и практическую деятельность, обладающих многофункциональными умениями. Сложность промышленных технологий, строительных объектов и коммуникаций непрерывно возрастает, что требует умения овладевать новыми технологиями и инструментами. На смену чертежам, макетам и стендам пришло цифровое проектирование, конструкторская документация выполняется теперь посредством программного обеспечения. Метод построения чертежей с использованием чертежных инструментов вытесняется современным, с применением САПР (системы автоматизированного проектирования).

В учебном процессе в учреждениях образования Беларуси и России используют системы автоматизированного проектирования, такие как Компас и AutoCAD. Данные САПР являются наиболее распространенными, бесплатные версии которых доступны для использования в образовательных целях.

Важной особенностью является то, что применение технических средств обучения (ТСО) в учебном процессе реализовывают наглядность, мультимедийность и интерактивность обучения. Наглядность включает в себя презентации, демонстрации графического материала. Мультимедийность добавляет к традиционным методам обучения использование звуковых, анимационных эффектов. Интерактивность объединяет все вышеперечисленное и позволяет воздействовать на виртуальные объекты информационной среды, внедряет элементы личностно-ориентированного обучения, предоставляет возможность учащимся раскрыть свои способности. Использование мультимедийных технологий влияет на характер подачи информации, методы обучения.

С раннего детства мы живем в информационной среде, включая игрушки детского возраста, игровые и развивающие комплексы, электронные книги. Современный человек, в том числе и учащийся, получает знания через гаджеты (ПЭВМ, ноутбук, планшет, смартфон и т. д.). Теперь для поиска информации среди разнообразных источников учащиеся предпочитают Internet. «Всемирная паутина» используется для подготовки домашнего задания, общения в социальных сетях, просмотра видеофильмов, прослушивания музыки.

Одной из задач педагога является адаптация привычных для современного учащегося способа восприятия информации электронных средств обучения с учебным процессом.

Используя ТСО можно сочетать «классические» методы и приемы работы с набором интерактивных и мультимедийных возможностей. Мультимедиа, интернет-ресурсы помогают повысить уровень знаний при самостоятельном изучении материала, выполнении домашних практических заданий.

Использование САПР при проведении занятий представляет собой организационно-техническую систему, предназначенную для автоматизации процесса проектирования.

**Дидактические особенности компьютеризации учебного процесса.** Проведя детальный анализ использования информационных технологий в преподавании графических дисциплин, нами выявлены дидактические особенности компьютеризации учебного процесса:

- подготовка высококвалифицированного специалиста. Современные тенденции ставят новые требования к подготовке специалистов – совокупность графической грамотности и умение применять современные технические средства. Умения и навыки выполнять чертежи при помощи программ автоматизированного проектирования позволяет приблизить учебный процесс к реальным производственным условиям и расширяет возможности для дальнейшего трудоустройства;

- наглядность материала. Преподавание графических дисциплин с использованием современных информационных технологий улучшает зрительное восприятие, отличающееся высокой степенью наглядности для решения геометрических задач. При этом раскрываются новые возможности на всех стадиях учебного процесса: лекциях, практических занятиях, лабораторных работах, при контроле знаний;

- повышение мотивации. При изучении материала посредством использования современных информационно-коммуникационных технологий активизируется процесс усвоения дисциплины.

- самообразование. В связи с ограниченностью часов на изучение графических дисциплин появляется необходимость перевести часть материала на самостоятельное изучение. Информационные технологии представляют способы организации самостоятельной работы: видео- и аудио-лекции, дистанционные консультации, онлайн системы тестирования и др.

Очевидной становится актуальность графического образования, адаптированного к информационному прогрессу, совершенствование методики преподавания графических дисциплин с включением в образовательный процесс информационных технологий.

На основании ранее изложенного можно утверждать, что графическая подготовка учащихся в учреждениях среднего специального образования должна обеспечиваться обучению графическим дисциплинам с использованием современных технологий инженерного проектирования и

конструирования с профессиональным использованием САПР.

Появляется необходимость создания и разработки методики обучения, направленной на совершенствование графической подготовки учащихся учреждений среднего специального образования в условиях компьютеризации обучения.

**Авторская модель «Чертить легко!».** Нами предлагается авторская программа «Чертить легко!», ориентированная на новейшие технологии обучения графическим дисциплинам, в результате применения которой обучающиеся приобретут профессиональные знания, умения и навыки, заявленные в образовательном стандарте специальностей.

Системообразующую роль в предлагаемой авторской модели играют технические средства обучения:

- технические устройства: рабочей станции (интерактивной доски, ПК), ПК на рабочих местах учащихся, наличие сети;

- дидактическое обеспечение: ЭУМК «Чертить легко!»;

- компьютерные программы: AutoCAD, iTALC, MyTest.

Перечень технических устройств является рекомендательным, зависит от оснащенности кабинета. Обязательным является наличие ПК на рабочих местах учащихся и преподавателя, установка ЭУМК, компьютерных программ.

Выбор компьютерных программ обусловлен возможностью использования их бесплатных версий в образовательных целях.

Учебно-методическое обеспечение авторской программы «Чертить легко!» располагается в электронном учебно-методическом комплексе и содержит краткие теоретические сведения, практические задания, методические рекомендации к выполнению лабораторных работ, контроль знаний, справочник по освоению команд программы AutoCAD. Учебно-методическое обеспечение представлено электронными теоретическими материалами, учебными видеороликами, методическими указаниями к выполнению лабораторных работ, интерактивными презентациями, справочными материалами, тестированием и контрольными вопросами для самоконтроля.

Основными формами обучения являются практические аудиторные занятия, так как учебный процесс имеет практико-ориентированный характер.

Электронный учебно-методический комплекс «Чертить легко!» содержит авторскую программу, включает разделы по графическому оформлению чертежей, основам начертательной геометрии и техническому черчению, правилам выполнения электрических принципиальных схем. Перечисленные материалы сгруппированы по назначению в выпадающем меню, которое содержит:

«ГЛАВНАЯ» – авторскую программу, краткое содержание электронного учебно-методического комплекса «Чертить легко!»;

«ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ» – теоретические сведения по темам графических дисциплин;

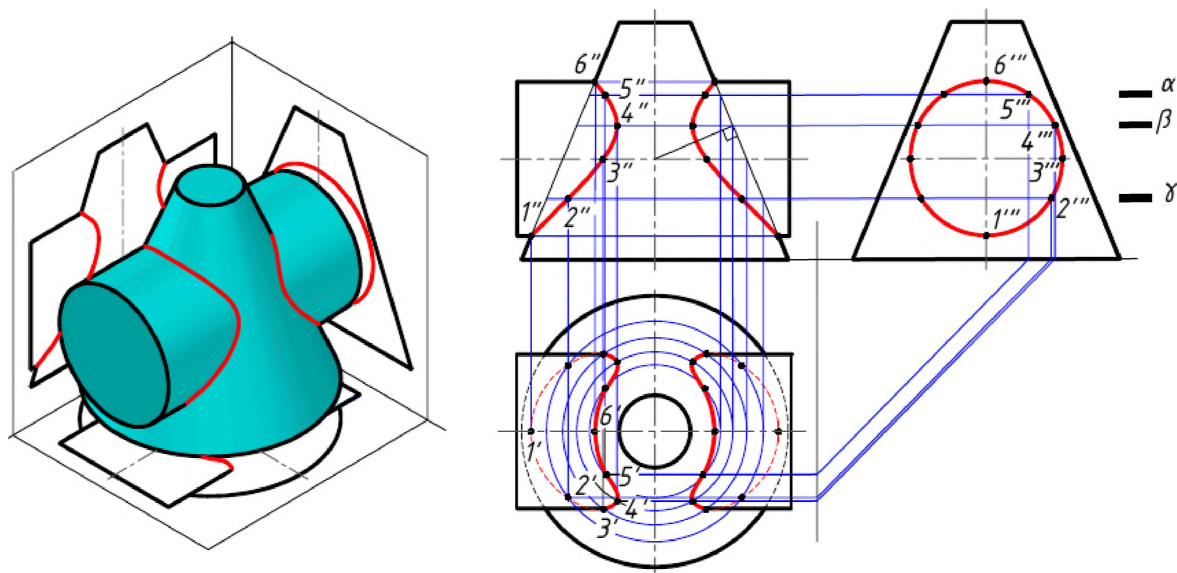


Рис. 1. Отображение графического материала

«ЛАБОРАТОРНЫЕ РАБОТЫ» – методические рекомендации к выполнению лабораторных работ;

«ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ» – картотеку заданий;

«КОНТРОЛЬ ЗНАНИЙ» – тестирование по темам дисциплины;

«ОСВОЕНИЕ AUTOCAD» – справочник по освоению команд программы AutoCAD.

Изложение теоретического материала дано последовательно, от простого к сложному, сопровождается чертежами, цветными графическими изображениями (рис. 1), интерактивными презентациями (рис. 2), что акцентирует внимание учащихся.

## ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ СХЕМ



Рис. 2. Пример оформления интерактивной презентации

Практический материал представлен в виде лабораторных работ, выполняемых в системе автоматизированного проектирования AutoCAD. Методические указания к лабораторным работам описаны поэтапно, с отображением записи командной строки программы AutoCAD и с видеоуроками (рис. 3). Каждый видеоурок представляет пошаговую инструкцию выполнения лабораторной работы в компьютерной программе. Освоение

системы автоматизированного проектирования постепенно, по мере выполнения лабораторных работ. С усвоением материала обучение переходит на более высокий уровень автоматизации, что повышает производительность труда и качество выполнения графических работ. Работа с интерфейсом и командами подробно описана в разделе «Освоение AutoCAD».

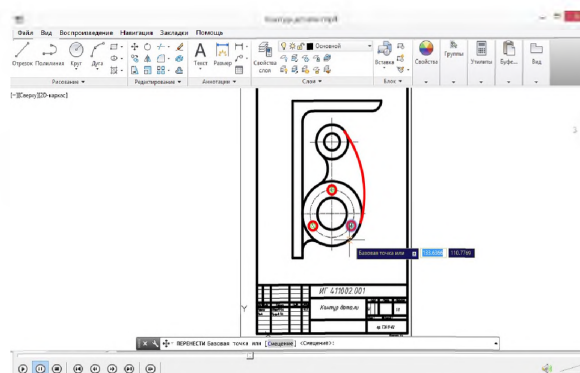


Рис. 3. Пример оформления видеоурока

Для автоматизации выполнения лабораторных работ предлагаются шаблоны форматов A4, A3 (рис. 4), электронная библиотека заданий к лабораторным работам, инструментальные палитры.

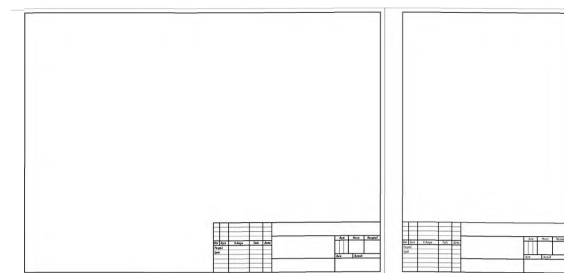


Рис. 4. Шаблоны форматов A3 и A4

В шаблонах выполнены настройки программы AutoCAD в соответствии с требованиями ЕСКД:

- построена основная надпись в соответствии с ГОСТ 2.104-2006 «ЕСКД. Основные надписи»;
- созданы слои по назначению, загружены типы линий в соответствии с ГОСТ 2.303-68 «ЕСКД. Линии»;
- создан стиль шрифта в соответствии с ГОСТ 2.304-81 «ЕСКД. Шрифты чертежные». Даны рекомендации к использованию шрифта в AutoCAD: **ISOCPEUR**, курсив;
- настроен размерный стиль в соответствии с ГОСТ 2.307-68 «ЕСКД. Нанесение размеров и предельных отклонений».

Практические задания представлены в виде картотеки заданий, электронной библиотеки. Для получения варианта задания к лабораторной работе из электронной библиотеки в программе AutoCAD создано выпадающее меню «Библиотека» (рис. 5).

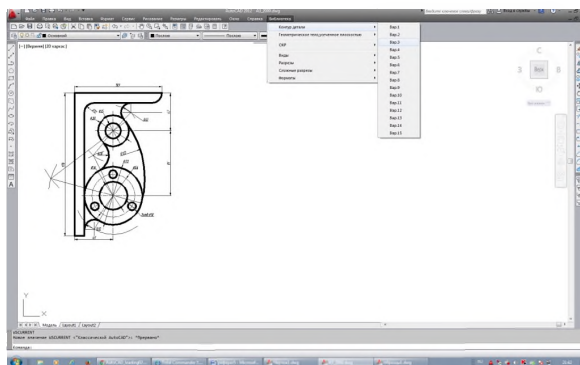


Рис. 5. Интерфейс программы AutoCAD с встроенным выпадающим меню «Библиотека»

Меню «Библиотека» создано редактированием файла \*.cui в текстовом редакторе Notepad возможностями языка AutoLISP.

Нами подготовлены инструментальные палитры (рис. 6), которые содержат динамические блоки радиоэлементов для выполнения электрических принципиальных схем, обозначения чертежей. Блоки созданы с возможностями вращения и зеркализации, что позволяет в короткие сроки выполнять и оформлять чертежи и схемы.



Рис. 6. Палитра инструментов «УГО»

Например, для выполнения лабораторной работы «Выполнение схемы электрической принципиальной» создана инструментальная палитра «УГО». Для импорта данного файла:

- отобразите инструментальные палитры (рис. 7) из ленты «Вид» выберите «Инструментальные палитры».



Рис. 7. Лента «Вид»

Откройте диалоговое окно «Адаптация» (рис. 8), вызванного из контекстного меню нажатием правой клавишей мыши на свободном месте одной из палитр и выберите «Адаптация палитр...».

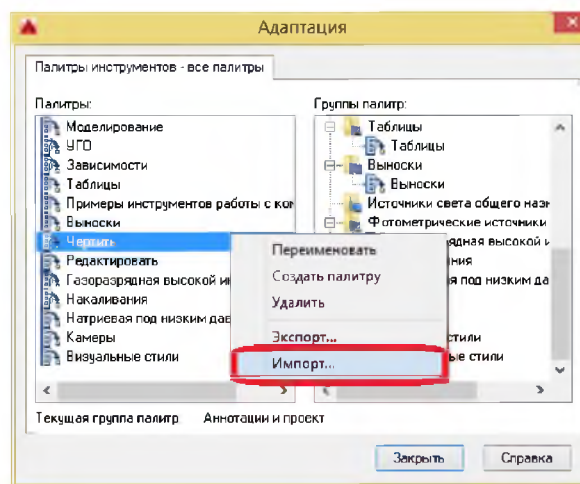


Рис. 8. Диалоговое окно «Адаптация»

Из контекстного меню нажатием правой клавишей мыши на свободном месте раздела «Палитры» выберите «Импорт». Укажите путь к файлу, затем нажмите кнопку «Открыть».

Для проверки знаний после изучения раздела, выполнения лабораторной работы предлагаются контрольные вопросы, тестирование (рис. 9).

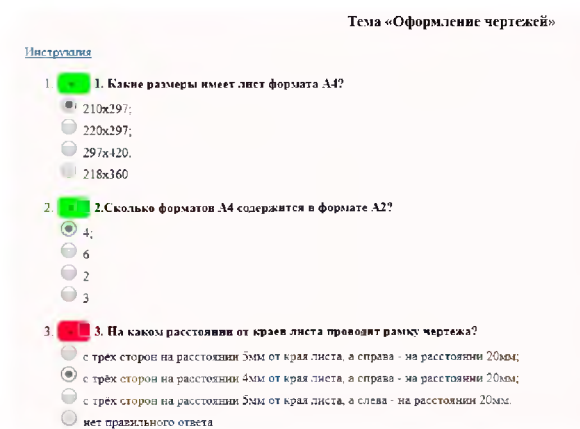


Рис. 9. Пример тестового задания

Инструкция для выполнения тестирования:

– выберите один из вариантов в каждом из 10 вопросов;

– после ответа на все вопросы нажмите на кнопку «Показать результат». Если ответ правильный, то в окне около номера задания появится «+», заливка зелёным цветом. Если Вы ошиблись, в окне около номера задания появится «-», заливка красным цветом;

– для сброски результатов тестирования нажмите кнопку «Сбросить ответы».

Применение современных компьютерных технологий и средств мультимедиа стимулирует познавательные процессы, активность учащихся на занятиях. Доказано, что электронные учебно-методические комплексы, разработанные для конкретной учебной программы более эффективны в учебном процессе, чем традиционное обучение.

Авторская модель «Чертить легко!» определяется современным подходом к разработке методического обеспечения, отличающегося использованием информационных технологий при проведении занятий по графическим дисциплинам, что способствует совершенствованию графической подготовки учащихся.

Использование компьютера в учебном процессе дает новые возможности в организации взаимодействия преподавателя и обучающегося. Сетевые технологии позволяют обмениваться электронными документами, контролировать процесс выполнения заданий, демонстрировать приемы работы в режиме онлайн. Во время аудиторных занятий появляется возможность подключиться к ПК учащегося, контролировать правильность выполнения задания или оказать помощь.

Материалы ЭУМК «Чертить легко!» размещены как локально, в компьютерных аудиториях, так и находятся в сети в открытом доступе. Возможность доступа к материалам, контакт с преподавателем во внеаудиторное время имеет огромное значение для современных учащихся, которые много времени проводят за компьютером, и привыкли к условиям удаленной коммуникации.

**Заключение.** Таким образом, можно сделать вывод, что компьютеризация обучения выводит процесс обучения на новый качественный уровень, позволяющим учащимся изучать материал в

свободное время и в комфортном для себя темпе.

Проведенная апробация созданной программы в УССО показала эффективность разработанной методики, способствующей совершенствованию графической подготовки учащихся УССО с использованием информационных технологий.

Разработка используется в учебном процессе Витебского филиала учреждения образования «Белорусская государственная академия связи», учреждения образования «Витебский колледж культуры и искусств», Витебском институте повышения квалификации и переподготовки руководящих работников и специалистов образования при проведении занятий по учебным дисциплинам «Инженерная графика», «Черчение и перспектива», курсов повышения квалификации по освоению программы AutoCAD.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция информатизации системы образования Респ. Беларусь на период до 2020 года: утв. М-вом образования Респ. Беларусь 24.06.2013 [Электронный ресурс]. – 2013. – Режим доступа: <http://edu.gov.by/>. – Дата доступа: 03.09.2017.
2. Болотова, Н. В. Поддержка курса черчения компьютерными уроками / Н. В. Болотова, Л. М. Скурдина // Информатика и образование. – 1998. – № 3. – С. 97–100.
3. Боровой, Г. Л. Совершенствование графической подготовки будущих инженеров-педагогов / Г. Л. Боровой, Н. В. Барановская // Образовательные технологии в преподавании графических дисциплин: материалы II Республ. науч.-практ. конф., Брест, 18–19 мая 2007 г.; Брест. гос. техн. ун-т; редкол.: В. В. Тур [и др.]. – Брест, 2007. – С. 13–15.
4. Романычева, Э. Т. Учебно-методический комплекс «Инженерная и компьютерная графика» на базе электронных средств обучения / Э. Т. Романычева, О. Г. Яцюк // Актуальные вопросы графического образования молодежи: тез. докл. VII Всерос. науч.-метод. конф., Рыбинск, 2007. – С. 49–54.
5. Шабека, Л. С. Построение трехмерных графических моделей на ПЭВМ по дисциплине «Начертательная геометрия. Инженерная графика» / Л. С. Шабека, А. И. Сторожилов, Е. И. Белякова. – Минск: Белорус. гос. политехн. акад., 1996. – 39 с.
6. Широкова, Н. Г. Содержание подготовки учащихся к применению технологий компьютерной графики: дис. ... канд. пед. наук / Н. Г. Широкова. – М., 2000. – 152 с.
7. Чопова, Н. В. Проблемы становления профессионально-значимых умений студентов при изучении инженерной графики в техническом вузе на примере специальности 270800 строительство (квалификация «бакалавр») / Н. В. Чопова // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2013. – Т. 3. – С. 406–410. – Режим доступа: URL: <http://e-koncept.ru/2013/53083.htm>.

Поступила в редакцию 29.06.2017 г.

## Историко-искусствоведческий контекст в изучении естественных наук

Аршанский Е. Я.

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

Статья посвящена выявлению и теоретическому обоснованию методов контекстного обучения учащихся художественных классов основам естественных наук. В ней раскрывается специфика психофизиологических особенностей учащихся художественных классов и подходы к организации обучения естественнонаучным учебным предметам на их основе.

В статье представлены различные формы включения историко-искусствоведческой информации в процесс обучения естественнонаучным учебным предметам, раскрывается содержание факультативного курса «Химия в руках художника». Отличительной особенностью этого курса является то, что он предполагает интеграцию химии и искусства не только на теоретическом уровне (путем проведения с учащимися соответствующих бесед, рассказов, решения проблемных задач и др.), но и на основе проведения ученического эксперимента химико-искусствоведческой направленности. Каждое факультативное занятие курса посвящено получению определенной краски. При этом учащиеся знакомятся с картинами великих мастеров, использовавших при их создании данный краситель.

В статье детально описана методика проведения факультативного занятия на тему «Живопись в синих тонах». В ходе него учащиеся знакомятся с пигментами красок синего цвета, историей их открытия и использованием в живописи Пабло Пикассо и Огюста Пьера Ренуара. При этом особое внимание уделяется берлинской лазури, которую учащиеся самостоятельно синтезируют.

**Ключевые слова:** контекстное обучение, художественные классы, обучение естественным наукам, живопись, Пабло Пикассо, Огюст Пьер Ренуар.

(Искусство и культура. – 2017. – № 3 (27). – С. 90–94)

## Historical and Art Context in Natural Science Learning

Arshanski E. Ya.

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

The article centers round the discovery and theoretical substantiation of the methods of context teaching art students the bases of natural sciences. It reveals the specificity of psycho-physiological features of art students as well as approaches to setting up teaching natural science subjects on their basis.

Different forms of inclusion of historical and art information into the process of teaching natural science academic subjects are presented in the article, the contents of the optional course of Chemistry in the Artist's Hands is revealed. A distinctive feature of this course is that it presupposes integration of Chemistry and Art not only on the theoretical level (talks with students, stories, problem solving etc.) but also on the basis of the student experiment of the chemical and art direction. Every optional class of the course deals with making a certain color. The students get acquainted with canvases of great artists who used a certain color when painting them.

The method of the optional class of Painting in Blue is described in the article. In this class students get acquainted with pigments of blue, the history of their discovery and application in the painting of Pablo Picasso and Auguste Pierre Renoir. Special attention is paid to Prussian blue which students themselves synthesize.

**Key words:** context teaching, art classes, natural science teaching, painting, Pablo Picasso, Auguste Pierre Renoir.

(Art and Cultur. – 2017. – № 3 (27). – P. 90–94)

В настоящее время в педагогической литературе и образовательной практике широко используются термины «контекст», «контекстное обучение», «контекстный подход», «технология контекстного обучения» и др. Их происхождение связано с заимствованием из латинского языка слова «contextus», что в переводе означает «тесная связь», «сцепление», «сплетение».

Под контекстом следует понимать систему внутренних и внешних условий поведения и деятельности человека в конкретной ситуации, определяющую смысл и значение этой ситуации как целого

и входящих в него компонентов. Следовательно, задаваемый в обучении контекст позволит наполнить познавательную деятельность обучающихся личностным смыслом и обеспечит высокий уровень их мотивации к обучению. В настоящее время особую значимость приобретает контекстное обучение естественнонаучным учебным предметам в художественных классах.

Цель данного исследования – выявление и теоретическое обоснование методов контекстного обучения учащихся художественных классов основам естественных наук.

Адрес для корреспонденции: e-mail: met\_him@mail.ru – Е. Я. Аршанский

Учащиеся художественных классов характеризуются целым комплексом специфических психофизиологических особенностей. К ним, прежде всего, относятся:

- яркое эмоциональное видение окружающего мира, тонкое чувственное восприятие цвета, линии, формы;
- образное ассоциативное мышление, композиционное мышление (колористические композиции, композиции на плоскости и в декоративно-прикладном искусстве);
- способности к детальному зрительному запоминанию объекта, образная и эмоциональная память;
- творческое воображение, богатая художественная фантазия, глубокое чувство прекрасного [1].

Именно поэтому при изучении естественнонаучных учебных предметов в художественных классах основной акцент должен был сделан на историю взаимодействия науки и искусства. Это поможет добиться того, чтобы для таких учащихся естественнонаучные знания и учения стали нужными и востребованными. В ходе такого обучения будут достигнуты совершенно особые результаты. В частности, будет реализована возможность:

- посмотреть, каким образом параллельно, обогащая друг друга, развивались естественные науки и искусство, как тесно переплетены различные, внешне очень далекие области человеческой деятельности и как существенно их взаимодействие для расширения возможностей человека – создателя и потребителя;
- расширить и углубить запас научных знаний о веществах, материалах и процессах, лежащих в основе их получения;
- познакомиться с миром искусства в его материальном выражении, увидеть связи между высоким искусством и повседневной жизнью;
- приобрести знания о многообразном мире искусства, для того чтобы стать интересным, образованным человеком;
- углубить профессиональные ориентиры [2].

При обучении естественнонаучным учебным предметам могут быть использованы различные формы включения историко-искусствоведческой информации:

небольшие (2-3 мин.) рассказы-иллюстрации учителя или учащихся к изучаемому материалу;

вовлечение учащихся в беседу, подводящую к изучению нового материала или посвященную закреплению усвоенного материала;

создание проблемных ситуаций, разрешение которых требует использование учащимися знаний, почерпнутых на других уроках или из окружающей жизни [3].

Огромные возможности для установления взаимосвязей науки и искусства имеются при организации внеклассной работы и проведении факультативных занятий. В качестве примера можно привести факультативный курс «Химия в руках художника» [2]. Его отличительной особенностью является то, что он предполагает интеграцию химии и искусства не только на теоретическом уровне – путем

проведения с учащимися соответствующих бесед, рассказов, решения проблемных задач и др., но и путем проведения ученического эксперимента химико-искусствоведческой направленности. Именно химический эксперимент, заключающийся в самостоятельном получении учащимися различных минеральных красок, яркой нитью проходит через весь курс. Достаточное внимание в данном курсе уделяется и проведению учащимися количественных расчетов, на базе которых строится получение минеральных красок. Таким образом, предлагаемый факультативный курс поддерживает изучение основного курса химии на базовом уровне и несет искусствоведческую направленность.

Этот курс позволяет учащимся художественных классов посмотреть на живопись сквозь призму химической науки. Ведь именно ей живопись обязана многим. Химия обогатила живопись целой палитрой великолепных красок (цинковые и баритовые белила, желтый ультрамарин, искусственные охры, берлинская лазурь и мн. др.). Кроме этого, современный художник располагает готовым живописным материалом и потому мало или совсем не принимает участия в приготовлении красок, грунтов и др. В результате он лишен целого багажа знаний о веществах и материалах, который помогал старым мастерам создавать свои шедевры. Поэтому факультативный курс «Химия в руках художника» позволяет ученику окунуться в атмосферу предыдущих веков и получить хотя бы некоторые первоначальные навыки самостоятельного получения минеральных красок.

Каждое факультативное занятие курса посвящено получению определенной краски. При этом учащиеся знакомятся с картинами великих мастеров, использовавших при их создании данный краситель. Учитель раскрывает те чувства и переживания, которые живописец смог предать с помощью этой краски. В завершении курса проводится пленэр, на котором учащиеся рисуют, используя минеральные краски собственного производства. Это также способствует мотивации изучения химии, вновь иллюстрируя связь химической науки с жизнью и творчеством.

**Факультативное занятие «Живопись в синих тонах».** На этом занятии учащиеся знакомятся с пигментами красок синего цвета, историей их открытия и использованием в живописи. При этом особое внимание уделяется берлинской лазури, которую учащиеся самостоятельно синтезируют. На занятии используются репродукции картин Огюста Ренуара («Девушки в черном», «Девушка с веером», «Завтрак гребцов») и Пабло Пикассо («Любительница абсента», «Две сестры», «Старый нищий с мальчиком», «Нищий с собакой», «Девочка на шаре»).

Вначале учитель рассказывает, что в качестве первых красок люди использовали легкодоступные минералы. Поэтому в пещерных росписях нет ничего синего. А вот древнеегипетские художники синим рисовали. Они умели делать отличную краску, так называемую египетскую синьку. Впервые получили ее, видимо, совершенно случайно, в процессе обжига фаянса. Секрет изготовления фаянса

египтяне заимствовали в древней Месопотамии. Они нагревали изделия из мела и песка в специальной печи с добавлением различных минералов. А если таким минералом будет малахит, то в процессе обжига получится египетская синька.

Лучшей краской, доступной средневековым художникам, являлся ультрамарин, появившийся в западном искусстве в XIII столетии. Его завезли с Востока. В древней Индии и Иране синий минерал лазурит ( $\text{Na}_2\text{Ca}_2[\text{AlSiO}_4]_6(\text{SO}_4)_2\text{S}$ ) терли на каменных жерновах, прокаливали, вновь терли, смешивали со смолой, воском, маслом, вновь месили, терли и промывали. И оседала тончайшим синим слоем лазуревая краска... Конечно же, транспортировка минерала на столь большие расстояния стоила очень дорого, но даже имея его, художник должен был хорошо потрудиться, чтобы получить наконец из этого камня настоящий синий цвет. Ультрамарин считался драгоценной краской, поскольку не выгорал на солнце и не боялся сырости. Его использовали как в живописи, так и для окраски дорогих одежд.

В Западной Европе ультрамарин на вес стоил дороже золота. Великий Тициан, приступая к работам в Венеции, специальным пунктом договора поставил условия о трех унциях лазури. Средневековые художники применяли ультрамарин для росписи только самых значимых частей картин, например, для одежды Богородицы. Как правило, богатые заказчики сами заботились о том, чтобы художник использовал при создании картины такую дорогую краску, как ультрамарин. Великий фламандский живописец XVII века Антонис ван Дейк однажды получил от английского короля ультрамарин на сумму 500 фунтов стерлингов. Это был поистине королевский подарок.

На Руси все краски синего и голубого цвета независимо от их минерального состава назывались «голубцами». Для их изготовления особенно широко применялись лазурит, ляпис-лазурь – природный ультрамарин, а также азурит – медная горная синь. На Руси такие краски очень высоко ценились и употреблялись иконописцами в самых «боговдохновенных» произведениях. Вспомните пронзительную голубизну одеяний в «Троице» Андрея Рублева.

Во фресковой живописи часто употреблялась краска, основой которой являлся гидроксид меди(II). Позже эта краска стала известна под названием бременская голубая. Она имела красивый цвет, но обладала рядом недостатков: темнела при нагревании выше 350 °C от действий сероводорода, при смешивании с олифой изменяла свой цвет, а потому не могла использоваться при получении масляной краски.

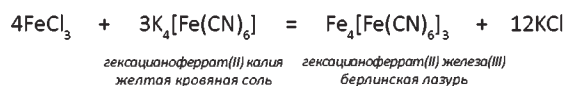
Таким образом, еще в средние века, когда широкое распространение начала получать масляная живопись, встал вопрос о создании такой краски синего цвета, которая была бы лишена этих недостатков. В результате художники и ученые-химики постоянно стремились получить новые синие краски. В начале XVIII века эти попытки были увенчаны успехом. В Германии был создан краситель замечательного синего цвета с таким поэтическим названием «берлинская лазурь».

Точных данных о времени и авторе открытия берлинской лазури не сохранилось. Об этом не было никаких научных публикаций, оставался в тайне и способ получения нового вещества. Однако большинство исследователей полагают, что берлинская лазурь была случайно получена в Берлине красильным мастером Дизбахом примерно в 1704 году. В своем производстве он использовал поташ (карбонат калия  $\text{K}_2\text{CO}_3$ ). Однажды раствор поташа неожиданно дал с солями железа красивое синее окрашивание. При проверке оказалось, что поташ из этой партии был ранее прокален в сосуде, в котором была бычья кровь. Осадок, который давал этот поташ с солями железа, представлял собой после высушивания темно-синюю массу. Попытка использовать это вещество для окрашивания тканей оказалась удачной. Краска была относительно дешевой, неядовитой, устойчивой к слабым кислотам, а главное – она обладала исключительно интенсивным цветом. Например, для получения голубой краски достаточно было на 200 частей белил взять всего одну часть нового пигмента, т. е. в 9 раз меньше, чем традиционного ультрамарина. Новая краска, сулившая большие выгоды ее обладателям, быстро вытеснила прежний ультрамарин. Ее стали использовать в красильном и печатном деле для изготовления синих чернил, масляных и акварельных красок, а в смеси с желтыми пигментами можно было получить широкую гамму зеленых цветов. Поэтому неудивительно, что способ получения берлинской лазури долгое время держали в секрете.

Эта тайна была раскрыта спустя два десятилетия английским врачом, естествоиспытателем и геологом Джоном Вудвордом. Теперь краску мог иметь каждый желающий: для этого надо было прокалить с карбонатом калия сухую кровь, собранную с боен, полученную массу обработать водой, добавить к раствору железный купорос с алюмокалиевыми квасцами и, наконец, подействовать на смесь соляной кислотой. Позднее французский химик Пьер Жозеф Макёр установил, что вместо крови можно использовать рог, кожу, шерсть и другие животные остатки [5].

Механизм химических процессов, приводящих к образованию берлинской лазури, в общих чертах стал понятен гораздо позднее, в XIX веке, благодаря работам многих ученых, среди которых был виднейший немецкий химик Юстус Либих. Было установлено, что в процессе переработки животных остатков образуется комплексное соединение – гексацианоферрат(II) калия  $\text{K}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]$ . Использование животных остатков определило и тривиальное название этого соединения – «желтая кровяная соль». Немецкий химик XVIII века Андреас Сигизмунд Маргграф называл это вещество «щелочью, воспламененной бычьей кровью».

Впоследствии были разработаны «бескровные» методы получения берлинской лазури. В их основе лежала химическая реакция, выражаемая уравнением:



После открытия берлинской лазури многие художники использовали ее в своих картинах. Но более подробно мы остановимся на личностях и работах двух известных художников, оставивших след в мировой живописи. Это Пабло Пикассо и Огюст Пьер Ренуар. Сообщения об этих художниках могут сделать сами ученики, получив предварительно такое задание.

**Берлинская лазурь и творчество Пабло Пикассо (1881–1973).** Пикассо говорил: «Искусство – это ложь, которая помогает нам понять правду». Пабло Пикассо родился 25 октября 1881 года в испанской Малаге в семье художника дон Хосе Руиса Бласко и Марии Пикассо Лопес. Со временем художник взял фамилию матери. Отец был скромным преподавателем рисования, иногда выполнявшим заказы по росписи интерьеров. Пабло Пикассо рисовать начал очень рано. Первая картина юного художника называлась «Пикадор».

В сентябре 1885 года семья переехала в Барселону, где Пабло начал учебу в барселонской художественной школе. Однажды молодой художник потряс профессора, выполнив за один сеанс этюд натурщика, на исполнение которого был дан целый месяц. Вскоре Пикассо написал свою первую большую композицию в академическом стиле «Первое причастие». Однако вскоре юный талант покинул художественную школу.

В 1897 году Пабло поступил в Королевскую академию Сан-Фернандо в Мадриде, но и здесь он задержался недолго. Пикассо постоянно искал свой путь в искусстве. И нашел его...

Историки искусства обычно разделяют творчество Пикассо на периоды: «голубой», «розовый», «негритянский», «кубистический», «классический» и т. д. [6].

Это деление условно. Пикассо всегда искал формы, которые могли бы передать его мысли и чувства. И это ему удавалось.

Работы Пабло Пикассо, относимые к так называемому «голубому» периоду, выполнены с использованием берлинской лазури. Этот период продолжался с 1901 по 1904 год. Хотя многое из того, что составляет содержание «голубого» периода, восходит еще к пребыванию художника в Мадриде: «Женщина в голубом», «Дама в голубом». В «голубой» период Пикассо живет то в Париже, то в Барселоне.

Для картин этого периода характерны образы нищеты, меланхолии и печали. Внимание художника привлекает внутреннее состояние героев, мир человеческих чувств, психология людей. Пикассо передает ее с удивительной проникновенностью и остротой. Достаточно взглянуть на картину «Любительница абсента» (1901 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург) чтобы убедиться в том, с какой силой и лаконичностью художник выражает тему глубокого одиночества и безнадежности (рис. 1).

Все картины этого периода пропитаны чувством тоски, отмечены некоторой болезненностью. Они написаны в сумрачной, почти одноцветной гамме голубых, синих, зеленых тонов. Причем доминирующим тоном является цвет берлинской лазури. Фигуры кажутся застывшими, скованными.

Например, картина «Две сестры» (1902 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург) (рис. 2).

Основные персонажи картин Пикассо этого периода – нищие, бедные рабочие, изображение которых исполнены горечью утраты гармонии с миром. Примерами таких картин являются «Старый нищий с мальчиком» (1903 г., Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва), «Мальчик с собакой» (1905 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург), «Бедняки на берегу моря» (1903 г., Национальная галерея, Вашингтон) (рис. 3, 4).

К произведениям Пикассо переходного периода (от «голубого» к «розовому») является знаменитая «Девочка на шаре» (1905 г., Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва) (рис. 5).

Хрупкое, напряженное, изогнувшееся в балансирующем движении тело девочки дано в остро контрастном противопоставлении тяжелой, неподвижной устойчивой фигуре атлета. Хотя в картине уже появляется и розовый цвет, но по-прежнему еще доминирует голубовато-серый, создаваемый берлинской лазурью.

Из всего вышесказанного может создаться впечатление, что краска берлинская лазурь используется для выражения одиночества, горя, печали и мрака. Но это вовсе не так. Другой великий живописец с помощью берлинской лазури создал образы жизнерадостности, яркости, молодости и счастья. Имя этого художника – Огюст Ренуар.

**Берлинская лазурь и творчество Огюста Пьера Ренуара (1841–1919).** Ренуар – один из ведущих представителей импрессионизма во Франции.

Огюст Ренуар родился в семье провинциального портного, который в 1845 году переехал в Париж. В молодости Ренуар был художником по фарфору. В 1862 году он поступил в Школу изящных искусств. Ренуар часто посещал Лувр, восхищался работами А. Ватто, Ф. Буше.

Ренуар писал много картин, особое место среди них занимают портреты (чаще всего художник писал молодых женщин и детей). От всех этих портретов веет беззаботной жизнерадостностью и легкостью.

Достаточно взглянуть на картину Ренуара «Девушки в черном» (1880–1882 гг., Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва) (рис. 6). Она выглядит отнюдь не мрачной. Наоборот, она жизнерадостная, звонкая в цвете. Черные и шляпы девушек написаны художником не черной, а более светлой краской – берлинской лазурью [7].

В более холодной, изысканной красочной гамме написана «Девушка с веером» (1881 г., Эрмитаж, Санкт-Петербург). Платье девушки выполнено берлинской лазурью (рис. 7).

Картину Ренуара «Завтрак гребцов» (1881 г., Национальная галерея, Вашингтон) с полным правом можно назвать групповым портретом. Все изображенные персонажи портретны, они составляют основное содержание картины. Пейзаж, окружающий террасу, на которой собрались друзья, зелень вокруг, виднеющаяся сквозь нее Сена с бегущими парусниками и лодками составляют атмосферу

картины, ее радостный фон. На картине изображена будущая жена художника Алина Шериго. Ее платье написано преимущественно берлинской лазурью. Эту же краску Ренуар использует, изображая посуду и фрукты, стоящие на столе (рис. 8).

Подводя итог творчеству Ренуара, следует отметить, что его картины всегда узнаваемы, поскольку они передают то ощущение праздничности, которое так не удавалось ни одному из французских художников XIX века.

**Получение берлинской лазури в лабораторном химическом эксперименте.** Следующим этапом занятия является выполнение учащимися лабораторной работы по получению берлинской лазури. Перед ее проведением учащиеся делятся на группы, каждая из которых получает задачу. Результаты, полученные в ходе решения этих задач, используются учащимися при выполнении лабораторной работы. Поэтому эти данные переносятся на доску. Приведем примеры таких задач.

#### Задача № 1

Начало XVIII века. Расцвет наук, в том числе и химии. Известный ученый, исследуя свойства хлорида железа(III), случайно прилил к его раствору другой раствор желтоватого цвета. Уже за полночь. Ученый устал. Решив вылить испорченные реактивы утром, он ушел отдыхать.

А на утро, зайдя в лабораторию, ученый увидел в колбе осадок синего цвета. Тогда он и не подозревал, что осуществил не только качественную реакцию на ионы  $Fe^{3+}$ , но и получил новый краситель.

Раствор какого вещества ученый случайно прилил в колбу с раствором хлорида железа(III). Составьте уравнение произошедшей реакции.

#### Задача № 2

Начинающие художники часто недооценивают важность химических знаний и не очень хорошо разбираются в химии. Помогите такому художнику рассчитать массу твердого хлорида железа(III), необходимую для получения 1М раствора этой соли объемом 100 см<sup>3</sup>, поскольку именно такой раствор требуется для получения берлинской лазури в лабораторных условиях.

#### Задача № 3

Как вы думаете, если бы Пьер Огюст Ренуар решил самостоятельно приготовить берлинскую лазурь, то какая масса твердого гексацианоферрата(II) калия ему бы понадобилась для получения 1М раствора желтой кровяной соли объемом 75 см<sup>3</sup>, используемого для получения данного красителя.

#### Задача № 4

Представьте себе, что один из учеников Пабло Пикассо решил получить берлинскую лазурь. Для этого он смешал 1М раствор хлорид железа(III) объемом 100 см<sup>3</sup> с 1М раствором гексацианоферрата(II) калия объемом 75 см<sup>3</sup>. Определите массу краски, которую художник мог бы теоретически получить.

После решения задач по полученным данным учащиеся готовят растворы хлорида железа(III) и гексацианоферрата(II) калия. Затем они получают инструкции с методикой лабораторного получения берлинской лазури и самостоятельно получают эту краску.

Завершает занятие викторина. Приведем ее примерные вопросы:

1. К какому течению в живописи относятся работы Огюста Ренуара?
  2. Какое вещество является качественным реактивом на ионы  $Fe^{3+}$ ?
  3. Перечислите несколько периодов в творчестве Пабло Пикассо.
  4. Какая из синих красок не могла применяться в масляной живописи? С какими ее химическими свойствами это связано?
  5. Перечислите известные Вам названия краски синего цвета.
  6. Приведите примеры картин, относящихся к «голубому» периоду творчества Пабло Пикассо?
  7. Что происходит с краской бременская голубая под действием прямых солнечных лучей? Объясните причину этого явления?
  8. Назовите картины Пабло Пикассо, относящиеся к «переходному» периоду его творчества.
  9. Как в древности на Руси назывались краски синего цвета?
  10. Назовите известные Вам картины Огюста Ренуара, при создании которых он использовал берлинскую лазурь.
  11. В результате взаимодействия каких веществ получается краска берлинская лазурь?
- Заключение.** Таким образом, факультативный курс «Химия в руках художника» будет способствовать формированию у учащихся художественных классов интереса к изучению школьного курса химии, сделает для них химические знания нужными и востребованными.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аршанский, Е. Я. Методика обучения химии в классах гуманитарного профиля / Е. Я. Аршанский. – М.: Вентана-Граф, 2002. – 176 с.
2. Титова, И. М. Химия и искусство: 10–11 классы: учеб. пособие / И. М. Титова. – М.: Вентана-Граф, 2007. – 368 с.
3. Титова, И. М. Вещества и материалы в руках художника: пособие для учителей химии / И. М. Титова. – М.: МИРОС, 1994. – 80 с.
4. Аршанский, Е. Я. Курс по выбору «Химия в руках художника»: цели, содержание и методика проведения / Е. Я. Аршанский, Т. В. Боброва // Хімія: проблеми викладання. – 2006. – № 8. – С. 15–22.
5. Леенсон, И. А. 100 вопросов и ответов по химии / И. А. Леенсон. – М.: Астрель, 2002. – 347 с.
6. Рокас, К. Мифический и магический мир Пикассо / К. Рокас. – М.: Республика, 1999. – 271 с.
7. Файст, П. Х. Пьер Огюст Ренуар / П. Х. Файст. – М.: АРТ-РОДНИК, 1998. – 96 с.

Поступила в редакцию 27.06.2017 г.