

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 1(33)
2019**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

**ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД**

**№ 1(33)
2019**

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
М. Л. Цыбульский (Беларусь);
заместитель главного редактора,
ответственный за раздел «Педагогика»
Ю. П. Беженарь (Беларусь)

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»
Е. О. Соколова,
ответственный за раздел «Культурология»
М. А. Слемнев,

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

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

Editor-in-Chief:
M. L. Tsybulski (Belarus);
Deputy Editor-in-Chief,
in charge of the Education section
Yu. P. Bezhenar (Belarus)

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E. O. Sokolova,
in charge of Cultural Studies section
M. A. Slemnev,

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

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 15.03.2019 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 13,25. Уч.-изд. л. 10,88. Тираж 100 экз. Заказ 23.

Искусствоведение

<i>Шишанов В. А.</i> Проблематика изобразительного искусства в молодежной периодической печати Витебска 1918–1920 гг.	5
<i>Кенигсберг Е. Я.</i> Выставочный проект «Новые тексты»: кураторское исследование средствами современного искусства	13
<i>Артимович И. А.</i> Неоархаика в парковой скульптуре Игоря Зосимовича	18
<i>Спаскова Е. П.</i> Иллюстрации В. Ефименко к повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков»: сотворчество художника и писателя	24
<i>Станичнов О. О.</i> Особенности изображения мифологического героя фавна в творчестве польского художника-символиста Яцека Мальчевского	29
<i>Чжао Акань.</i> Воплощение стилистики гохуа в современных китайских видеоклипах.....	32
<i>Исаков Г. П.</i> Искусство и художественное образование в Витебске в послереволюционные годы (1918–1923)	37
<i>Казанина В. Ю.</i> Художественное коллекционирование и антикварное дело Беларуси как социокультурный феномен	41
<i>Гладун О. Д.</i> Визуально-пластический язык плаката: генезис и формирование	48
<i>Васильева В. В.</i> Феминистская теория искусства: женская субъективность и интерпретация женских образов	53
<i>Цзя Вэй.</i> Взаимосвязь содержательных текстов сутр эпохи Северных династий с настенными фресками в пещерах города Дуньхуан	57
<i>Цыбульский В. М.</i> Парадигма HCI: роль дизайнера в проектировании интерфейсов	64

Культурология

<i>Джумантаева Т. А., Лысенко Л. М.</i> «Год под знаком Скорины»: проект музея-заповедника в рамках концепта культуры участия	75
<i>Худніцкая А. В.</i> Фарміраванне культурнай ідэнтычнасці асобы віртуальнымі формамі сацыякультурных інстытутаў	82

Педагогика

<i>Сенько Д. С.</i> Роль и значение художественного образования в европейских школах	89
<i>Федьков Г. С.</i> Практика подготовки будущего педагога-художника к формированию духовной культуры школьников	96
<i>Соколова Е. О.</i> Художественная одаренность школьников, ее выявление и развитие в рамках профессиональной деятельности педагога-художника	100

Хроника	106
----------------------	-----

Art History

<i>Shishanov V. A.</i> Problem Issues of Fine Arts in the 1918–1920 Youth Periodic Press of Vitebsk	5
<i>Kenigsberg E. Ya.</i> The Exhibition project “New Texts”: Curatorial Research by Means of Contemporary Art	13
<i>Artimovich I. A.</i> Neoarchaics in Igor Zosimovich’s Park Sculpture	18
<i>Spasskova E. P.</i> Illustrations by V. G. Efimenko to the Story of M. M. Kotsyubinsky “Shadows of Forgotten Ancestors”: the Co-creation of the Artist and Writer	24
<i>Stanychnov O. O.</i> Features of the Mythological Hero Image of the Faun in the Polish Symbolist Artist Jacek Malchevski’s Works	29
<i>Zhao Akan.</i> Implementation of Gohua Stylistics in Contemporary Chinese Video Clips	32
<i>Isakov G. P.</i> Art and Art Education in Vitebsk in the Post-Revolution Years (1918–1923)	37
<i>Kazanina V. Yu.</i> Art Collection and Antiquarian Business in Belarus as a Social and Cultural Phenomenon	41
<i>Gladun O. D.</i> Visual and Plastic Language of the Poster: Genesis and Formation	48
<i>Vasilyeva V. V.</i> Feminist Theory of Art: Female Subjectivity and the Interpretation of Female Images	53
<i>Jia Wei.</i> Interrelation of the Substantive Texts of the Northern Dynasties’ Sutras with Mural Art in the Caves of the City of Dunhuang	57
<i>Tsybulski V. M.</i> The Paradigm of HCI: the Designer’s Role in Interface Design	64

Cultural Studies

<i>Jumantayeva T. A., Lysenko L. M.</i> “Year under the Sign of Skorina”: the Project of the Museum-Reserve within a the Concept of Culture of Participation	79
<i>Khudnitskaya A.V.</i> Shaping the Individual Cultural Identity by Virtual Forms of Social and Cultural Institutions	82

Pedagogics

<i>Senko D. S.</i> Role and Significance of Art Education at European Schools ...	89
<i>Fedkov G. S.</i> Practice of Training a Would-be Teacher-Artist for Shaping Schoolchildren’s Spiritual Culture	96
<i>Sokolova E. O.</i> Artistic Giftedness of Schoolchildren, its Discovery and Development within the Professional Activity of the Teacher-Artist ..	100

Chronicle	106
------------------------	-----

Проблематика изобразительного искусства в молодежной периодической печати Витебска 1918–1920 гг.

Шишанов В. А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В статье анализируется отражение в витебской молодежной печати первых послереволюционных лет проблематики развития изобразительного искусства и событий художественной жизни города. Объектами исследования стали журналы «Парус», «Школа и революция», «Молодой горн», газета «Известия Витебского губернского исполнительного комитета советов ученических депутатов». Анализируются публикации М. Шагала, И. Пуни, Л. Лисицкого, С. Дионесова-Левинсона и их оппонентов. Публикации в местной прессе являются важнейшим источником, позволяющим раскрыть событийный ряд, позиции и взгляды участников процесса, во многом определившего развитие культуры XX века.

Революционные события 1917 года в России, сопровождавшиеся падением оков цензуры и провозглашением демократических свобод, вызвали небывалый всплеск активности всех слоев общества, что привело к появлению самых различных организаций и периодических изданий, в том числе и молодежных.

Молодежная печать Витебска 1918–1920 годов, несмотря на подчинение господствующей идеологии, все же сохраняет просветительскую направленность, стремление познакомить подрастающее поколение с достижениями культуры и, в частности, изобразительного искусства.

Издания становятся площадками для активизации художественной критики и выражения взглядов ярких представителей нового искусства. В то же время можно проследить, как усиливается давление идеологических установок, отводящих искусству роль инструмента для организации общества в соответствии с социальной утопией.

Ключевые слова: футуризм, супрематизм, Витебск, М. Шагал, И. Пуни, К. Малевич, Л. Лисицкий, Уновис, периодическая печать, «Школа и революция», «Молодой горн».

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 5–12)

Problem Issues of Fine Arts in the 1918–1920 Youth Periodic Press of Vitebsk

Shishanov V. A.

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

The article analyzes the reflection in the Vitebsk youth press of the first post-revolutionary years, the problems of the development of visual arts and the events of the artistic life of the city. The objects of the study were the magazines "Parus" ("Sail"), "School and Revolution", "Young Forge", the newspaper "Izvestia of the Vitebsk Provincial Executive Committee of the Councils of Student Deputies". The publications of M. Chagall, I. Puni, L. Lisitsky, S. Dionesov-Levinson and their opponents' are analyzed. Publications in the local press are the most important source for revealing the event series, the positions and views of the participants of the process, which largely determined the development of the culture of the twentieth century.

The revolutionary events of 1917 in Russia, accompanied by the fall of the censorship and the proclamation of democratic freedoms, caused an unprecedented surge in the activity of all sectors of society, which led to the emergence of various organizations and periodicals, including youth.

The youth press of Vitebsk, 1918–1920, despite the subordination to the dominant ideology, still retains an educational orientation, the desire to acquaint the younger generation with the achievements of culture and, in particular, of the visual arts.

Editions become platforms for the revitalization of artistic criticism and the expression of the views of outstanding representatives of the new art. At the same time, it is possible to trace how the pressure of ideological attitudes increases, giving art the role of a tool for organizing society in accordance with social utopia.

Key words: futurism, suprematism, Vitebsk, M. Chagall, I. Puni, K. Malevich, L. Lissitzky, Unovis, periodical press, "School and Revolution", "Young Forge".

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 5–12)

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

Революционные события 1917 года в России, сопровождавшиеся падением оков цензуры и провозглашением демократических свобод, вызвали небывалый всплеск активности всех слоев общества, что привело к появлению самых различных организаций и периодических изданий, в том числе и молодежных. После Октябрьской революции ситуация стала меняться и поддержку получили организации и периодика соответствующей политической ориентации. Тем не менее ряд изданий уделяли большое внимание не только вопросам социальной борьбы и политики, но и культурной жизни.

Цель статьи – проанализировать отражение в витебской молодежной печати первых послереволюционных лет проблематики развития изобразительного искусства и событий художественной жизни города.

Зарождение молодежной печати в Витебске. Журнал «Парус». Молодежь Витебска не оставалась в стороне от политических потрясений и активно искала ответы на животрепещущие вопросы жизни страны, пыталась занять свое место и сыграть свою роль в преобразовании общества.

В «Кратком обзоре ученической прессы в г. Витебске за 1917–1919 г.» отмечается, что «обычно класс, в котором были на лицо 2–3 “писателя” и один “художник”, брался за издание... журнала»¹. Энтузиазм ее издателей «выдохся» после выхода 15 номеров, к концу лета 1917 года. Быстро «заглохли» рукописный журнал «Еврейский гимназист» и газета «Наш голос», орган Общества еврейской национальной молодежи. С марта по май 1918 года группой «активных учащихся» издавался литературно-художественный альманах «Луч из Мрака», по оценке автора обзора – «один из лучших (если не лучший) ученических журналов». К годовщине Октябрьской революции ученической комиссией по организации празднеств была выпущена листовка «Школа и Революция», явившаяся, как утверждает автор обзора, «прелюдией к школьной революции».

К сожалению, ни одного из экземпляров упомянутых изданий выявить не удалось и о них можно судить только по скудным упоминаниям современников.

В этот перечень не попал сохранившийся в Российской государственной библиотеке экземпляр «литературно-художественного и критико-публицистического студенческого журнала» «Парус», первый и, вероятно, единственный номер которого вышел в июле

1918 года. «Редакцией-издательством» журнала выступил студенческий кружок «Парус». Издатели много внимания уделили прозе, поэзии и публицистике молодых авторов. Но, несмотря на попытки придать изданию определенный художественный стиль – обложка (автор И. Фридлиндер), заставки, иллюстрации – изобразительному искусству была посвящена лишь небольшая заметка в разделе «Хроника», которая, тем не менее, является единственным известным откликом в прессе на выставку художников-евреев, прошедшую в Витебске в июле 1918 года. О выставке позже вскользь сообщал И. П. Фурман, перечисляя некоторых участников – Шагал, Пэн, Фридлиндер, Бразер, Меерсон [1, с. 26]. Автор заметки в «Парусе» передал слова Марка Шагала сказанные на открытии: «Вдохновение, причудливо преломляющее в сознании художника образы, его творческий каприз – святое святых, в которое вход закрыт», – и добавил от себя: «В наши дни тоски по прекрасному испытываешь невольную радость при обзоре выставки, несмотря на ее бедность и случайный характер. Особенно запечатлевается в памяти Шагаловский образ усталой мысли, застывшей над городом с его тупостью и властью желудка»².

Но очень скоро вопросы искусства и творчества стали предметом ожесточенных диспутов и полемики в периодической печати.

«Известия Витебского губернского исполнительного комитета советов ученических депутатов» и «Школа и революция». Апогеем «Великой Школьной революции» и ученического самоуправления в Придвинье стало создание на II ученическом съезде учащихся Западной Коммуны, проходившем с 22 по 27 февраля 1919 года в Смоленске, Губисполкома учащихся Витебской губернии³.

Губисполком учащихся считал «серьезной задачей» «поставить на должную высоту» собственную газету, получившую в итоге название «Известия Витебского губернского исполнительного комитета советов ученических депутатов»⁴, первый номер которой вышел в марте 1919 года. С конца июня газета стала выходить как еженедельник «журнального типа» «Школа и революция» с продолжением прежней нумерации номеров и указанием прежнего названия в подзаголовке. Газете-журналу была уготована более счастливая

¹С. За два года. Краткий обзор ученической прессы в г. Витебске за 1917–1919 г. // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 13–14. – 1 мая.

²Выставка картин художников-евреев в г. Витебске // Парус. – 1918. – № 1. – С. 28.

³Львин, М. Съезд учащихся Западной коммуны / М. Львин // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. и Комитета городского союза учащихся социалистов. – 1919. – № 2–3. – 10 марта. – С. 2.

⁴В губисполкоме учащихся // Изв. Витгубсовета крест., раб., красноарм. и батрацких депутатов. – 1919. – № 44. – 25 февр. – С. 4.

судьба, чем другой молодежной периодике Витебска, — она имела относительно продолжительный срок существования, общий тираж составил около 45 тысяч экземпляров и сохранился почти полный его комплект.

Безусловно, выживаемости газеты-журнала способствовал издатель — Витебский губернский отдел народного образования, определявший и нахождение издания в русле политики большевистской власти. В то же время социальное происхождение учащейся молодежи, в подавляющем большинстве, нельзя считать пролетарским, это были молодые люди из мелкобуржуазной среды: дети лавочников, служащих, аптекарей и т. д. Возраст активных авторов ученических «Известий» составлял от 15 до 21 года, но, тем не менее, содержание и тематика статей свидетельствуют о достаточно высоком, для своего времени, уровне издания.

Возможно, выходявшая раз в неделю газета так и осталась бы рядовым в строю себе подобных изданий, если бы не активизация культурной жизни Витебска и не «великое переселение» в город представителей столичной культуры. Благодаря этому ученические «Известия», пожалуй, как никакая другая витебская газета того времени много внимания уделяли вопросам музыки, литературы, театра и изобразительного искусства.

С первых номеров на страницах газеты развернулась дискуссия о футуризме. 10 марта 1919 года в сдвоенном, 2–3 номере «Известий» появилась статья апологета футуризма Ивана Пуни «К молодежи», где автор со всем пафосом революционной фразеологии провозглашал футуризм — «революцией духа», единственным не обанкротившимся течением в искусстве, которому по праву «принадлежит строительство нового искусства, новой культуры». «Забудьте, — призывала статья, — предубеждение (если оно есть) воспитанное в вас художественными выставками, открытками, предметами домашнего обихода, картинами Беклина и Врубеля, отвращающими вас с детства незаметно. Нам нужно, чтобы искусство новое перестало быть вам чужим, мы хотим, чтобы создалось ядро молодежи, крепко сцементированное желанием дружного труда в области нового грандиозного творчества жизни»⁵.

Оппонентом Пуни в этом же номере газеты, в статье «Футуризм в роли пролетарского революционного искусства», выступил

тринадцатилетний Гавриил Юдин⁶. Юдин, отрицая связь между возникновением футуризма и «политической эволюцией» и подчеркивая случайность сходства в их развитии и целях, относит футуризм и прочие «измы» к «буржуазному искусству». Называя футуризм «неглубоким и недолговечным явлением», автор высмеивает заявление, что «искусство, которое служит производству — подлинное искусство»⁷.

17 марта, в следующем номере газеты, Пуни пытается отстоять свои позиции, доказывая совпадение «методов творчества» у футуризма и революции, что определяет внутреннюю связь между ними. На Юдина сыплются обвинения в наивности, сваливании в одну кучу с футуризмом эротизма, эстетизма и декаданса⁸. Но здесь за Юдина вступает Юлиан Вайнкоп⁹. В статье «О футуризме» Вайнкоп называет футуризм искусством «не только не пролетарским, но даже не народным» и, перечисляя далее представителей нового течения в музыке, выходцев из буржуазных кругов, завершает этот перечень основателем западного футуризма миллионером Маринетти. «Пролетариат, боясь футуризма, — увещевает автор, — это тончайшая из сетей, которые плетет капитализм и буржуазия»¹⁰.

В контексте дискуссии любопытна попытка Л. Мерлиной определить статус футуризма, опираясь на труды К. Маркса, Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского. Автор приходит к выводу, что поскольку диктатура пролетариата является переходным периодом к социализму, то пролетарское искусство это переходный период в искусстве и неверно называть искусство будущего «пролетарским»: «Ставить знак равенства между понятиями футуризм и пролетарское искусство бессмыслица, ибо, признавая пролетариат господствующим классом, этим самым признается и уничтожение классов вообще, и будущее мыслится как бесклассовое общество, общество социалистическое, а, следовательно, футуризм

⁵Пуни, И. К молодежи / И. Пуни // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. и Комитета гор. союза учащихся социалистов. — 1919. — № 2–3. — 10 марта. — С. 3.

⁶Юдин Гавриил Яковлевич (1905–1991) — советский дирижер и музыкальный деятель. Воспоминания о витебском периоде жизни и ученической печати Юдин поместил в своей книге «За гранью прошлых дней. Из воспоминаний дирижера» (М., 1977).

⁷Юдин, Г. Футуризм в роли пролетарского революционного искусства / Г. Юдин // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. и Комитета гор. союза учащихся социалистов. — 1919. — № 2–3. — 10 марта. — С. 3.

⁸Пуни, И. Еще о футуризме / И. Пуни // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. — 1919. — № 4–5. — 17 марта. — С. 3–4.

⁹Вайнкоп, Юлиан Яковлевич (1901–1974) — советский музыковед. В 1918–1920 гг. учился по классу композиции в Витебской консерватории.

¹⁰Вайнкоп, Ю. Я. О футуризме / Ю. Я. Вайнкоп // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. — 1919. — № 4–5. — 17 марта. — С. 3–4.

в полном смысле этого слова значит литература и искусство будущего общества, общества социалистического»¹¹.

В 7–8 номере «Известий» (31 марта 1919 года) Пуни уже не выступает, но Ю. Вайнкоп и Г. Юдин продолжают дискуссию. В статье «Еще о новом искусстве» Вайнкоп, изменяя направленность высказывания Пуни, называет футуризм «отрыжкой буржуазии» и призывает учащихся «стараться, чтобы никакое искусство им не было чужим, чуждым. И тогда, мы учащиеся, все поймем разницу между сухой, корявой палкой футуризма и пышной орхидеей истинного искусства»¹².

Юдин в статье «Опять о футуризме», оставляя без ответа «бессодержательные, полемические выпады» Пуни, повторяет свои постулаты, подкрепляя их тем фактом, что «художества» футуристов, вывешенные на московских площадях вынудили городской совет поручить критику Владимиру Фриче расследовать – является ли это «художественной нелепостью или контрреволюционным выпадом». Юдин просит Пуни объяснить, как получилось, что якобы «пролетарское искусство» берется под подозрение самим пролетариатом¹³.

Несколько разрядить ожесточение спора пытается Я. Лемберг в статье «Дайте света»¹⁴. Автор считает, что задачей молодежи является «сознательно определить какое искусство ценно, жизненно, а потом уже стать его сторонником», а для этого художники должны помочь «разобраться в вопросах искусства путем устройства лекций, чтений, собеседований, диспутов для учащейся молодежи».

Поместив «заметку» Лемберга, редакция заявила о временном прекращении «дискуссии по вопросам изобразительного искусства». Продолжение дискуссии продолжение дискуссии имела лишь в скрытой форме. 16 июня Юдин помещает статью «Несколько слов о Врубеле», в которой, с упреком в адрес Пуни, говорит о Врубеле как основателе русского кубизма «незаслуженно забытом и даже преследуемом своими же последователями»¹⁵.

Помимо полемики, на страницах газеты нашли отражение события, связывающие искусство с повседневностью.

2 января 1919 года в газете «Витебский листок» появилось сообщение о подведении итогов конкурса: «Художественным жюри премированы эскизы художественных вывесок: для рабочих библиотек-читален – работа художника Байтина, для Пролетарского университета – художника Фридлендера и для трудовых школ – художника Юдовина»¹⁶.

Появление новых вывесок для школ вызвало возмущение у «передовой общественности». Молодой журналист Исаак Абрамский (псевдоним «Амский») писал в статье «Художественное недоразумение»: «Только так можно назвать образец вывески трудовых школ Витебска красующийся в настоящее время на улицах города. <...>

Только изображенные на вывеске серп и молот одиноко выглядывают из-за мещанских голубеньких цветочков с красными венчиками, каких-то двух загадочных филинов по бокам и славянского шрифта надписи, переносащего нас к далекому прошлому царистской России, и еще ярче оттеняют всю бессмысленность и несуразность этого премированного, конкурсного произведения нашей коммунальной мастерской.

И невольно напрашивается вопрос, неужели силы ее настолько скудны и ограничены, что ничего она этим конкурсом дать не могла»¹⁷.

Случай с вывесками для трудовых школ стал поводом для ужесточения надзора за оформительскими работами. 9 апреля 1919 года Иван Пуни, давая объяснения по деятельности витебской коллегии по делам искусств, заметил, что «ослабление художественного контроля обычно ведет к таким инцидентам, как московский (с плакатами, исполненными помимо участия отдела изобразительных искусств) или как появление на улице таких произведений, как вывески трудовых школ»¹⁸.

Ученические «Известия» сообщают о выходе «в ближайшее время» первого номера не периодического журнала «Революционное искусство», органа подотдела изобразительных искусств губернского отдела просвещения¹⁹, помещается информация о событиях в Петрограде, Москве. Со ссылкой на РОСТА перепечатывается статья об освобождении

¹¹ Мерлина, Л. О новом искусстве / Л. Мерлина // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 6. – 24 марта. – С. 3–4.

¹² Вайнкоп, Ю. Я. Еще о новом искусстве / Ю. Я. Вайнкоп // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 7–8. – 31 марта. – С. 3.

¹³ Юдин, Г. Опять о футуризме / Г. Юдин // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 7–8. – 31 марта. – С. 3.

¹⁴ Лемберг, Я. Дайте света / Я. Лемберг // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 7–8. – 31 марта. – С. 3.

¹⁵ Юдин, Г. Несколько слов о Врубеле / Г. Юдин // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – 1919. – № 20. – 16 июня. – С. 3.

¹⁶ Конкурс на художественные вывески // Витебский листок. – 1919. – № 1085. – 2 янв. – С. 2.

¹⁷ Амский [И. П. Абрамский] «Художественное недоразумение» // Изв. Витеб. губ. и гор. исполкомов советов ученич. деп. и Комитета гор. союза учащихся социалистов. – 1919. – № 2–3. – 10 марта. – С. 4.

¹⁸ Пуни, И. Ответ коллегии изобразительных искусств о-ву И. М. Переца / И. Пуни // Витеб. листок. – 1919. – № 1179. – 9 апр. – С. 2.

¹⁹ Новый журнал // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 4–5. – 17 марта. – С. 4.

художника, прежде поработавшего буржуазией: «В новой жизни место тем смелым, которые оценят, которые поймут, смысл грядущего освобождения искусства, которые прочувствуют и преклонятся пред величием свершающегося и вместе с нами будут горячо строить создаваемый Храм Свободы, Культуры и Труда»²⁰.

Любопытна заметка о планах создания «Союза учащихся служению искусству», который должен был объединить учащихся Народной консерватории и Художественного училища²¹. Чуть позже неутомимый И. Абрамский подхватил и развил эту идею: «Создающаяся организация ставит своей целью не только объединение учащихся в искусстве, но и проектирует широкие планы культурной деятельности в широких массах молодежи с целью приобщения их к вопросам искусства, воспитания их художественного вкуса, заполнения серьезного пробела в области духовной жизни молодежи»²².

С 22 номера, вышедшего 30 июня, газета учащихся обрела статус еженедельника журнального типа под названием «Школа и революция». Однако в таком виде вышло только три номера (последний сдвоенный – № 24–25).

Художественная жизнь Витебска в освещении «Школы и революции» концентрируется вокруг детища М. Шагала – Витебского народного художественного училища. В первом номере журнал информирует об открытии 27 июня 1-й отчетной выставки учащихся, которая, как сообщается, показала, что училище «с пользой провело текущий учебный год»²³. В следующем номере был помещен более подробный репортаж об открытии выставки²⁴.

Как сообщается в последнем, вышедшем 16 августа, номере «Школы и революции», отчетная выставка училища закрылась 20 июля. Среди авторов работ, премированных и оставленных для музея, называются фамилии Л. Хидекеля, И. Кунина, И. Червинки, И. Чашника, Л. Юдина. Интересна приводимая в заметке статистика: «Число записавшихся учащихся – 600 человек, посещает 300 <...> Занятия по желанию продолжаются и в летнее

время»²⁵. Примечательно и то, что на выставке экспонировался рисунок обложки журнала, выполненный С. Юдовиным и украсивший последний номер «Школы и революции».

В этом же номере помещаются статьи М. Шагала «О Витебском народном художественном училище» и Л. Лисицкого «Новая культура».

Статья Шагала во многом перекликается с его «Письмом из Витебска», опубликованном в газете «Искусство коммуны»²⁶. Начав с лирического вступления о подъеме культурной жизни города, Шагал переходит к изложению своих взглядов на задачи и пути развития искусства и художественного образования, затем повествует о «приземленном» – первых результатах деятельности училища и «хозяйственно-материальных» заботах и заканчивает статью эмоциональными призывами: «Дайте нам стен! Дайте возможность развернуться местным дарованиям на пользу им и Вам»²⁷. Статья отмечена некоторым спадом революционного запала и переходом к более плюралистической художественной программе, что, безусловно, более соответствовало, по определению И. Гавриса, «индивидуально-новаторскому направлению» М. Шагала.

Лазарь Лисицкий в своей статье напротив вторит авангардистским манифестам «грядущего обновления вселенной» и афиширует постулаты «коллективного творчества», на которых чуть позже строят свою деятельность художники Уновиса. Определяет Лисицкий и приоритеты собственного творчества – архитектура, оформление книги.

Чеканные фразы рисуют программу создания «из маленького ничтожного колеса машины» – нового человека, «капитана и рулевого» этой машины. «Коммунистическая система» видится тем гармоничным строем, который призван «вспахать дух живой» и «оплодотворить творческую волю».

В статье Лисицкий, называя тектонику – «фундаментом всех искусств», лишь декларирует знакомство в процессе обучения с основными принципами архитектуры и уделяет главное внимание изложению своих взглядов на создание книги, как одну из задач художественного творчества. По мнению Лисицкого, художник должен создать из книги «монумент будущего» – «не в одном экземпляре, не уникам для любителя мецената, а тысячи тысяч

²⁰С.Б. Освобождение художника // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 20. – 16 июня. – С. 3.

²¹Витебская народная консерватория // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 11–12. – 21 апр. – С. 4.

²²Амский [И. П. Абрамский]. Учащиеся в искусстве // [И. П. Абрамский] Амский // Изв. Витеб. губ. исполкома советов ученич. деп. – 1919. – № 18. – 2 июня. – С. 4.

²³1-я отчетная выставка Витебского художественного училища // Школа и революция. – 1919. – № 22(1). – 30 июня. – С. 16.

²⁴Открытие первой выставки Народного художественного училища // Школа и революция. – 1919. – № 23(2). – 7 июля. – С. 16.

²⁵Из деятельности Народного художественного училища // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 авг. – С. 13.

²⁶Шагал, М. Письмо из Витебска / М. Шагала // Искусство коммуны. – 1918. – № 3. – 22 дек. – С. 2–3.

²⁷Шагал, М. О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) / М. Шагала // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 авг. – С. 7–8.

одинаковых оригиналов для всех: кто жаждет да утоляется»²⁸.

Издание столь много обещавшего журнала было прервано по причинам вполне прозаическим – в целях экономии бумаги «взрослый» губисполком закрыл все газеты кроме собственных «Известий». Протесты учащихся действия не возымели и издание не возобновилось. Ученическая пресса надолго перешла в первобытное состояние стальных газет, листовок, рукописных и устных альманахов.

«Молодой горн». Эстафета молодежной периодики была подхвачена в начале 1920 года изданием Витебского губернского комитета Российского коммунистического союза молодежи (РКСМ) «Молодой горн». Первый номер позиционировался как «сборник» и не имеет нумерации, но указывается месяц – «январь», что подразумевает периодичность издания. В витебских «Известиях» за 11 февраля сообщалось, что сборник выйдет «на днях» тиражом в тысячу экземпляров и что это будет «первый номер периодического журнала»²⁹ и 15 февраля появилась рецензия на увидевшее свет издание³⁰.

«Молодой горн» отсутствует в крупнейших библиотеках и подшивка их всех 8 вышедших номеров была выявлена в фондах Литературно-мемориального музея А. П. Гайдара г. Арзамаса³¹. Подшивка поступила в музей из библиотеки друга Аркадия Гайдара журналиста Александра Васильевича Плеско (1903–1949), который в 1920 году недолго находился в Беларуси.

Журнал выходил раз в месяц по август 1920 года (за апрель-май и июль-август вышли сдвоенные номера) и по своему содержанию не отличался от подобных изданий: работа комсомольских организаций; события общественно-политической, экономической жизни региона, страны, мира; иллюстрации, проза и стихи пропагандистской направленности.

Деятельность по вовлечению в члены коммунистической молодежной организации не обминула и художественное училище: «Коммунистическая ячейка учащихся Витебского высшего народного художественного училища организовалась 12 августа 1919 года. К моменту ее организации

она заключала в себе 12 человек. В настоящее время в ячейке значится 16 человек. За все время было 11 собраний и заседаний из них 4 общих собрания, на которых читали доклады, рефераты на темы “Политический момент и задачи пролетариата”, “Рабочая и буржуазная власть”, “Что такое государство”. До настоящего времени членами союза числилось 4 человека, теперь все члены заполнили анкеты КСМ»³².

Находка издания, казалось бы, не предвещала открытий для исследователей русского авангарда, но в его мартовском номере была обнаружена ранее неизвестная статья Л. Лисицкого «К творчеству (письмо художника)»³³.

После создания в январе-феврале 1920 года объединения Уновис Лисицкий становится одним из ярких апологетов нового движения. Как и многие тексты членов Уновиса публикация Лисицкого в «Молодом горне» сопровождается изображением черного квадрата и лозунгом: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчена на ваших ладонях». В журнале отпечатано именно «вычерчена» вместо «вычерчено», заметим, что опечатки или отступления от принятых правил орфографии присутствуют и в других частях статьи: «выросили», «утверждателей» и др.

Несмотря на общий вектор содержания многих рукописей Лисицкого этого времени, автор почти не повторяется и, с учетом аудитории к которой обращается, каждый раз находит новые доводы для доказательства правоты своих взглядов.

Художник начинает с пафосного обращения к молодежи: «К вам, юным товарищам, рожденным новому миру!». Подчеркивает значение происходящих преобразований, которые раскрывают молодым новые возможности и требуют их участия: «Лицо мира складывается перед нами в образ чудный, незнакомый, непонятный и радостный нам молодым».

Следующая фраза утверждает невозможность понимания и вхождения в этот мир для консервативно настроенных представителей старшего поколения: «Но он невозможен для отцов “знающих” как было и как должно. И все же никаким “знающим” не остановить линии движения мира, переходящего в новый размах».

В постреволюционный период художники-новаторы пытаются перенести схемы

²⁸ Лисицкий, Л. Новая культура / Л. Лисицкий // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 авг. – С. 11.

²⁹ Издание сборника КСМ // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 31. – 11 февр. – С. 3.

³⁰ Книжник. «Молодой горн», сборник Витебского губкома РКСМ. Январь 1920 г. // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 35. – 15 февр. – С. 3.

³¹ Автор выражает искреннюю благодарность сотрудникам Литературно-мемориального музея А. П. Гайдара г. Арзамаса за предоставленные сканы журнала.

³² Высшее народное художественное училище // Молодой горн. – 1920. – Январь. – С. 30.

³³ Лисицкий, Л. К творчеству (письмо художника) / Л. Лисицкий // Молодой горн. – 1920. – № 3. – С. 18–19.

развития и преобразования общества на искусство. И Лазарь Лисицкий не остается в стороне. Художник описывает развитие искусства до революции как движение «спиной вперед и лицом назад». Аллюзия на библейский сюжет (сыновья Ноя Сим и Иафет таким образом вошли в шатер отца, чтобы не видеть его наготы) здесь может трактоваться как постоянное обращение и подражание образцам искусства прошлого, что не позволяло вырваться из пут неких канонов: «Оно повернулось и увидело не пройденную дорогу, а предстоящий путь природы. Искусство пошло по нему и – тогда оно стало вам непонятно». Вновь обращаясь к библейскому сюжету, напомним, что увидевший наготу отца Хам был проклят Ноем, и его поведение стало синонимичным пренебрежительному отношению к культурным запретам.

Напомним, что эпатажные выходки, агрессивные нападки «футуристов» на искусство прошлого вызвали неприятие и отторжение большинства общества.

Статья Лисицкого стала, по сути, продолжением дискуссии вокруг «нового» искусства, развернувшейся в витебской прессе еще год назад и должна была дать понятные для молодежи ответы. Художник стремится использовать максимально образные и доступные метафоры.

«Новое» искусство, пошедшее «путем природы», стало «непонятно». Лисицкий отвечает вопросом: «Но понятно ли вам творчество жизни?» – и перечисляет достижения человечества, которые нельзя было представить в самом начале и которые стали «понятны» впоследствии: «Вместо шерсти вы вырастили на себе платье, вместо поедания друг друга вы вырастили и испекли себе хлеб, вместо ползания на четвереньках – вы вырастили себе четыре колеса автомобиля, вот у нас уже крылья аэроплана и голос сильнее грома – ваш радио слышен за тысячи верст, и молния вами содрана с неба и брошена в провода».

Еще вопрос: «Но может быть вам понятно творчество природы?». Здесь автор, через пример тайны превращения семени в цветок из «точно выкроенных лепестков», призывает подумать и уяснить, что «понятные всем произведения искусства есть только изображения, копии “непонятной” природы или “непонятной” жизни». Лисицкий указывает на то, что признававшееся ранее мастерством умение «похоже» рисовать заменили фотография и кинематограф: «Остается только к кинематографу для зрения прибавить кинематограф для слуха и осязания (что не за горами) чтобы всю существующую жизнь и самые фантастические выдумки закрепить способом, с

наглядностью которого не сравнится никаким картинам и скульптурам».

Лисицкий видит в техническом прогрессе возможность направить изобразительное искусство от необходимости «подражать» на творческий путь. В этом художник вторит Казимиру Малевичу, который чтобы выйти к «творческому началу» предлагал «заботу о предметности возложить на новое искусство, фотографию, кинематограф» [2, с. 9].

Признавая использование для «текущих надобностей пропаганды» умение художника «изображать», Лисицкий призывает не называть это «пролетарским искусством», поскольку пролетарское общество должно создавать «новые формы во всей жизни».

Далее художник переходит к трактовке «новых форм». Путь развития – «организация и экономия» – «две меры всего современного», по которым движутся кубизм, футуризм и супрематизм. Здесь Лисицкий отчасти следует Малевичу, провозгласившему «экономия» «пятым измерением» и основой для развития и оценки творчества и современного искусства [2, с. 1], но усиливает значение «организации», которая рассматривается Малевичем как развитие кубистического построения [2, с. 13] и как форма необходимая для дальнейшего развития, но не получила в его трудах такого краеугольного места как «экономия».

Лисицкий, в соответствии с концепцией супрематизма, утверждает что картина, как «особый частный мирок делавшей его индивидуальности» умерла и создается «коллективное действие», приобретающее «мощь и скорость неимоверную»: «Мы должны создать и создадим формы более чудесные и более творческие, чем все минувшие эпохи. Мы бросим наши города в пространство, дома сделаем мебелью улиц, а улицы каналами в воздухе. Только тогда мы поставим наш памятник векам».

Роль «экономии» и «организации» вновь подчеркивается при сопоставлении Казимира Малевича и Карла Маркса: «Мы знаем, что сегодняшняя коммуна родилась в тот день, когда Маркс установил ее законы в своих исследованиях. Мы знаем, что грядущее жизни и искусства родилось в тот день, когда Малевич построил черный квадрат супрематизма на законе организации и экономии». Чуть позже, в статье «Супрематизм миростроительства», помещенной в альманахе «Уновис № 1», это сопоставление превратится Лисицким в линию соперничества с религиозными и социальными доктринами: «ТАК, НА СМЕНУ ВЕТХОМУ ЗАВЕТУ ПРИШЕЛ НОВЫЙ, НА СМЕНУ НОВОМУ – КОММУНИСТИЧЕСКИЙ

И НА СМЕНУ КОММУНИСТИЧЕСКОМУ ИДЕТ ЗАВЕТ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ» [3, с. 73].

В завершение художник призывал молодых коммунаров – «утверждаателей новых форм жизни» – двигаться вместе с «утверждаателями новых форм искусства» – «ибо первое и второе едино суть»: «Возвестите же миру свою волю и свергните частную собственность на творчество!».

Несмотря на обращение Лисицкого к широкой аудитории, мы не можем назвать ни одного явного отзвука на его статью или упоминания о ней.

Возможно, продолжением полемики стало появление в следующем номере «Молодого горна» статьи инструктора подотдела искусств Семена Максимилиановича Дионесова-Левинсона (1901–1984) «Кое-что о новом искусстве»³⁴. Пытаясь дать свою трактовку закономерностям развития искусства, автор много внимания уделяет роли итальянских футуристов в развитии нового течения и в целом благожелательно относится к новаторам. Со статьей Лисицкого этот текст сближает пассаж о «старших» – синониме «отцов знающих»: «“Старшие”, от неизменно отстающие от галопом мчащихся коней жизни и искусства, и потому отброшенные от творчества, пытаются натянуть поводья. Тщетно!».

Однако в заключение Семен Дионесов предрекает «старение» новаторам: «Все сказанное о “новом” искусстве будет относиться ко всякому *более* “новому” и недалеко время, когда будут «старика» стоящие на платформе футуризма и имажинизма, а “молодые” будут обвинять их в отсталости».

Молодые авторы не смогли предвидеть, что очень скоро позиционировавшая себя как самая передовая социальная система изберет для себя окрашенные новой идеологией, но консервативные формы искусства, а «новаторы» будут помещены в лагерь «загнивающей буржуазии».

Заключение. Молодежная печать Витебска 1918–1920 годов, несмотря на пропаганду и усиление давления господствующей идеологии, все же сохраняет просветительскую направленность, стремление познакомить подрастающее поколение с достижениями культуры и, в частности, изобразительного искусства. Подрастающее поколение активно вовлекается в полемику между различными направлениями искусства. Издания становятся площадками для активизации художественной критики и выражения взглядов ярких представителей нового искусства. В то же время можно проследить, как над художественной жизнью все более довлеют идеологические установки, отводящие искусству роль инструмента для организации общества в соответствии с социальной утопией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фурман, І. П. Віцебск у гравюрах С. Юдовіна / І. П. Фурман. – Віцебск: Выд. Віцеб. акр. Т-ва краянаў, 1926. – 46 с.
2. Малевич, К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А / К. Малевич. – [Витебск : Артель худ. труда при Витсвомасе, 1919]. – 32 с., [3] л. ил.
3. Лисицкий, Л. Супрематизм миростроительства / Л. Лисицкий // УНОВИС № 1. Витебск, 1920 : Прил. к факс. изд. / Гос. Третьяк. галерея. – М.: Сканрус, 2003. – С. 70–73.

Поступила в редакцию 09.01.2019 г.

³⁴ Дионесов, С. Кое-что о новом искусстве / С. Дионесов // Молодой горн. – 1920. – № 4–5. – С. 17–18.

Выставочный проект «Новые тексты»: кураторское исследование средствами современного искусства

Кенигсберг Е. Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье Е. Я. Кенигсберг «Выставочный проект “Новые тексты”: кураторское исследование средствами современного искусства» анализируется многокомпонентная проектно-художественная деятельность кураторов современного искусства на примере международной тематической выставочной экспозиции современного искусства «Новые тексты», реализованной в Белорусской государственной академии искусств в 2017–2018 гг. Проект является оммажем первому в истории современного искусства Беларуси международному тематическому выставочному проекту «Texte / Тексты», экспонировавшемуся в 1997–1998 гг. в Беларуси и Германии.

Контексты настоящего времени базируются на широких исследованиях средствами современного искусства. Текст как авторское высказывание остается актуальной и важной темой художественных и кураторских практик и сегодня, спустя 20 лет после начала данного художественного исследования.

Автор статьи выявляет особенности проектно-художественной деятельности кураторов, благодаря которым было осуществлено кураторское исследование средствами современного искусства, сформированы творческие, философские, экспозиционные, коммуникативные, понятийные взаимоотношения.

Ключевые слова: куратор, художник, кураторская деятельность, выставка, кураторский проект, современное искусство.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 13–17)

The Exhibition project “New Texts”: Curatorial Research by Means of Contemporary Art

Kenigsberg E. Ya.

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

In the article «The exhibition project “New Texts”: curatorial research by means of contemporary art», the multifaceted project and artistic activity of the curators of contemporary art on the example of the exhibition “New Texts” which was held in Belarusian State Academy of Arts in 2017–2018 is analyzed. The project is a homage of the first in the history of contemporary art of Belarus international thematic exhibition project “Texte / Texts”, which was exhibited in 1997–1998 in Belarus and Germany.

Contexts of the present time are based on extensive research by means of contemporary art. The text as an author's statement remains a relevant and an important topic of artistic and curatorial practices today, 20 years after the start of artistic and project research.

The author reveals the features of the project and artistic activity of the curators of the project which enabled curatorial research to be carried out by means of contemporary art and creative, philosophical, expository, communicative, conceptual relationships are formed.

Key words: curator, artist, curatorial activity, exhibition, curatorial project, contemporary art.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 13–17)

Каждому мгновению времени свойственна попытка зафиксировать себя в текстах. Художник визуализирует буквальный, проговоренный, написанный, придуманный, несуществующий текст, прогнозирует смыслы, опережающие свое время.

«Texte / Тексты» – такое название носил первый в истории современного искусства

Беларуси международный тематический выставочный проект, воплощенный кураторами Михаилом Борозной и Мартином Рекоппом, и показанный в 1997–1998 гг. в Беларуси и Германии. Белорусская государственная академия искусств предоставила возможность для проведения необычного в то время эксперимента по созданию единого, понятного без

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

перевода, художественного контекста, ставшего новой формой визуального искусства страны [1, с. 34–37].

Контексты настоящего времени базируются на широких исследованиях средствами современного искусства. Текст как авторское высказывание остается актуальной и важной темой художественных и кураторских практик и сегодня, спустя 20 лет после начала художественного и проектного исследования.

Целью статьи является анализ многокомпонентной проектно-художественной деятельности кураторов современного искусства на примере проекта «Новые тексты», экспонировавшегося в 2017–2018 гг. в выставочных залах «Академия» и «КОДЕХ» Белорусской государственной академии искусств.

Кураторы международного тематического выставочного проекта «Новые тексты» Михаил Борозна и Екатерина Кенигсберг объединили творческие поиски и исследования 24 авторов. Работы, большинство из которых создано специально для проекта, экспонировались на двух площадках Белорусской государственной академии искусств при поддержке Посольства Республики Беларусь в Австрии и Посольства Литовской Республики в Республике Беларусь.

Экспозиция в выставочном зале «Академия». Экспозиция вводила зрителя в мир размышлений, объединяющих прошлое, настоящее и будущее. Серия работ Всеволода Свентоховского «Новые тексты» (2017) – редкое сегодня искусство каллиграфии – своеобразное напоминание о тех временах, когда умение владеть пером, изящество почерка возводили рукописные документы в произведение искусства. Экспрессивные линии в графических листах В. Свентоховского складывались в изящные буквенные формы, варианты современного авторского шрифта логически усиливали воздействие фразы. Скульптура «Геометрическая прогрессия» Константина Костюченко, вопреки названию, не являлась отображением ни возрастающей, ни убывающей прогрессии. Внешне простые восходящие округлые линии отсылали к идее спирального развития мира, к пространственным структурам и их взаимодействиям. Инсталляция из картона Ольги Журович и Екатерины Предко, выполненная специально для проекта, представляла собой вариант свитка – размышления на тему дня и ночи, шрифта и орнамента.

Серия фотографий Михаила Борозны «Тексты под копирку» (2017) – ироническое авторское исследование явлений современности, аллюзия к неторопливому постижению истины. Медленное чтение, размеренные

променады по выверенным маршрутам едва ли релевантны бесконечным и безграничным информационным потокам, на бегу поглощаемым нынешними жителями мегаполисов. Но есть время остановиться, оглянуться вокруг, увидеть новое в привычном. Краткие моменты остановок, пауз, передышек за чашкой кофе, поиск самого себя в разных городах и странах фиксировал фотофильм М. Борозны «Пришло время» (2017).

Диптих Юрия Сергейчика «Кукушка» (2017), парный портрет в смешанной технике, подчеркивал особое, нередко избирательное восприятие мира молодыми художниками.

Андрей Василевский обращается к природе как к вечному источнику вдохновения и эксперимента. Бумага ручной работы выполнена с использованием трав и листьев деревьев, создающих нежную композицию – «Воспоминание» (2016).

Исследование и осмысление времени и памяти. Этой теме посвящена серия авторских монотипий «Вокруг полуночи» (2017) Екатерины Кенигсберг и Тараса Кучинского-Парового. Вокруг полуночи – воображаемое время, когда завершается и начинается день; расплывчатое время, не имеющее четких границ; время снов и воспоминаний. Вокруг полуночи появляются тени, и оживает маленький Минск. Маленький – потому что расстояния еще можно покрыть пешком, и многие жители города еще знакомы между собой. В это время нельзя попасть на экскурсию, его нельзя увидеть, но им можно поделиться.

Время может быть прошлым, настоящим и будущим, может быть реальным или воображаемым. В фотофильме Е. Кенигсберг «Разговор с ветром» (2017) реальны персонажи прошлого, воображаемы тени настоящего и предполагаемы лица пока еще безликих героев будущего. Первая часть фильма, обращенная к прошлому, базируется на фрагментах фотографий из австрийского семейного альбома 1920–1940-х годов, имен и персоналий которых уже никто не знает. Вторая часть, настоящее время – череда однообразных, на одном и том же желтоватом фоне, теней жителей одного из мегаполисов, отличающихся разве что ростом и наличием или отсутствием помпонов на шапках. Третья часть – безликие в буквальном смысле слова, т. е. не имеющие выраженных черт лица, манекены. Авторская съемка, вошедшая в фотофильм, выполнена в разные годы в европейских странах. Объединяющий все части повторяющийся смысловой компонент – обведенные на кальке, предшествующей едва видимой фотографии в альбоме, пронумерованные контуры,

обозначавшие расположение фигур на снимке, и фрагменты джазового стандарта «I talk to the wind» 1968 года.

Инсталляция «Летний ветер» (2017) Е. Кенигсберг, размещенная на возвышении зала, обращалась к чувствам, понятным каждому зрителю. Работы на разновеликих досках, в небольших нелинейно развешанных рамах, были будто развеяны неожиданным порывом ветра с реки. Старый фибровый чемодан, переживший не одно поколение владельцев, был наполнен произведениями-воспоминаниями об ушедшем прошлом, отраженном в водах быстро текущей реки, в волнах, колеблющих нос полузатонувшей лодки. Инсталляция пользовалась большим успехом у посетителей, особенно у имевших отношение к фотографии, поскольку техника, использованная автором в работах (черно-белая фотография, печать на пленке, авторская техника), являлась одновременно новацией и точкой притяжения, придававшей особое звучание пространству. Черный и золотой – основные цвета, примененные в инсталляции, с редкими вкраплениями серебра и бронзы, по мнению автора, наиболее характерны для жаркого летнего дня с его насыщенным солнечным цветом и резкими, удлиняющимися к вечеру тенями. Инсталляция формировала атмосферу непринужденного общения, неторопливого размышления и обмена мыслями.

Экспозиция в выставочном зале «KODEX». Здесь были размещены произведения художников, изучающих социокультурные феномены и явления настоящего времени. Вито Паче – итальянский скульптор, живущий и работающий в Германии, преподаватель Высшей школы дизайна в Пфорцхайме и Государственной академии рисунка Ханау. Он активно участвует в проектах в России, в частности, в Международной Ширяевской биеннале современного искусства (2003, 2013, 2017) [2], в международной программе «Улица как музей – Музей как улица» (Средневолжский филиал Государственного центра современного искусства, Самара, 2011, 2017) [3; 4]. Тема его исследований – пустота, отменяющая художественный объект. Для Вито Паче крайне важна концептуальная разработка первоначальной идеи. Концепция последовательно раскладывается на шаги, ведущие к реализации работы. Процесс создания становится не источником вдохновения, но научным лабораторным исследованием. Автор сознательно лишает свои произведения «художественности», придавая им идеально выверенные формы. Кажущаяся обезличенность, механистическая анонимность оборачивается ироническим высказыванием.

Коллективное произведение искусства.

При обсуждении участия в проекте «Новые тексты» В. Паче предложил воспроизвести на месте свою инсталляцию «Совершенно серьезно» (2009), использовав местные материалы и привлекая к созданию работы желающих студентов специальности «Скульптура» БГАИ. В Германии он заранее отпечатал тираж карточек-флайеров с надписью на немецком и русском языках «Совершенно серьезно. Коллективная работа в Белорусской государственной академии искусств, Минск. Вито Паче – декабрь 2017». Инсталляция, впервые показанная в 2009 г., представляет собой деревянный ящик, обычно используемый для хранения овощей, накрытый белым полотнищем с надписью «Совершенно серьезно», выполненной ручной вышивкой золотыми нитями. Идея – ироничное исследование объема пустоты, заключенной в ящике. Зрителю неизвестно, содержит ли ящик обыденные картофель, морковь или свеклу. Надпись готическим шрифтом «совершенно серьезно» явно указывает на прошлое, когда наличие такого предмета в доме было обязательным. В нынешних благополучных странах Европы данный утилитарный предмет стал архаикой, достойной изучения. В Минске В. Паче предполагал выставить вновь созданный коллективным трудом ящик, однако еще до его приезда был найден ящик подходящего размера, который получил одобрение художника и, накрытый полотнищем с надписью, занял свое место в экспозиции. Однако В. Паче не отказался от идеи создания коллективного произведения, поскольку он «художник, который любит работать с другими художниками» (из переписки с куратором проекта). Одним из важных направлений сотрудничества для него является «реконтекстуализация работы с помощью коллективной синергии» [5]. Коллективное произведение «Здесь и там» (2017) было выполнено в течение двух дней совместно с молодыми художниками Павлом Гребенниковым, Романом Саковичем, Евгением Маглышем и Юрием Сергейчиком. Работа представляла собой картонную, раскрашенную под дерево, модель двери с оригинальной ручкой, подвешенную горизонтально, и возникла как результат первоначальной разработки идеи нового проекта по изучению локального контекста участка конкретной местности, находящегося во дворе БГАИ.

Юлионас Урбонас, представитель современного международного поколения литовских художников, подготовил проект «Euthanasia Coaster» (2010) – гипотетическую

машину смерти, спроектированную в виде популярного аттракциона «Американские горки» [6]. Выполненный автором в рамках PhD-диссертации «Гравитационная эстетика» в Королевском колледже искусств (Лондон, Великобритания) работа является исследованием взаимосвязей гравитации, эстетики и технологий и базируется на точных научных расчетах. В качестве медицинского консультанта был привлечен доктор Майкл Грести, специалист Лаборатории пространственной дезориентации Лондонского Императорского колледжа. В статье «Designing Death: G-design, Fatal Aesthetics, and Social Science Fiction» Ю. Уробонас пишет: «“Euthanasia Coaster” – это не что иное, как падающая траектория, изогнутая и запутанная таким образом, что никого не оставит равнодушным – ни пассажира, ни зрителя. Где она приземлится, зависит от общественности. Это реквизит для несуществующего фильма ужасов, настоящая фантастика, сценография с черным юмором, социальный научно-фантастический дизайн, самая экстремальная езда в мире, траурная скульптура, памятник конца эволюции карусели, гравитационное оружие, самая последняя поездка» [7]. В полном объеме проект включает саму модель «Euthanasia Coaster» в размере 1:500, поясняющую схему с чертежом фронтальной проекции модели в масштабе 1:1000 и инженерными расчетами, краткий текст и видео, демонстрирующее эффект гипоксии при перегрузке, когда поступление кислорода в мозг затруднено. С учетом особенностей экспонирования в Минске Ю. Уробонас предложил кураторам самостоятельно принять решение об экспонировании проекта в полном размере или сокращения его до модели и схемы. При формировании экспозиции в выставочном зале «KODEX» кураторами было принято решение не включать в экспозицию текст и видео, что, в конечном итоге, позволило сместить аспект проекта Ю. Уробонаса в сторону творчества. Сам автор считает, что, «будь то инженерное предложение, скульптура или история, проект демонстрирует полиморфную силу художественного дизайна в нескольких областях – как профессиональном, так и неэкспертном – и одновременно с несколькими целями, но также функционирует как творческая зона исключительной свободы, где даже самые радикальные и амбициозные идеи могут быть проверены их авторами...» [7].

Молодежная протестность. Это явление свойственно каждому поколению. Художник и дизайнер Матвей Кугач исследует социокультурный феномен ценностей и норм молодого человека, вырывающегося из окружения

традиционных смыслов в неведомые дали («НЕТ», цифровая фотография, 2017).

Скульптура «Микрорайон» (2017, дерево, тонировка) Павла Гребенникова символизировала сомкнутые стены скученного стандартизированного малогабаритного жилья. Здесь стук металлической входной двери и гул лифта отсекают от уличного шума, но закрытая дверь квартиры не избавляет от ощущения круглосуточного звукового присутствия посторонних. Здесь всегда есть хотя бы одно окно, где перед рассветом горит свет. Мертвенный голубоватый свет луны едва достигает верхних этажей, лучи утреннего солнца не доходят до дворов, плотно заставленных автомобилями. Микрорайон – это каркас, поддерживающий жизнь множества незнакомых между собой людей.

Инсталляция Лидии Малашенко «На дорожку» (2016) – рассказ об одиночестве человека: о бесконечном ожидании, о надеждах на лучшее, о поисках нового. Этот человек – трудовой мигрант, или переселенец, или просто путешественник из точки А в точку Б. За его спиной анонимность персональной истории, спрятанной от посторонних глаз в прозрачной пустоте чемодана; перед ним – анонимность пути, возможно, ведущего в пустоту густонаселенного мегаполиса.

Рельеф скульптора Евгения Маглыша «Слухи (Белая ворона)» (2017, дерево, смешанная техника) – прямое отражение феномена избирательности. Инсталляция «Трансформация» (2017) Сергея Рубашко, выполненная специально для проекта, визуализирует сложный алгоритм восприятия музыкальной композиции.

Федор Шурмелёв рассматривает проблему индивидуальной ответственности художника, несущего на своих плечах груз просвещения, передающего знания, формирующего культурное поле (скульптура «Познание», дуб, эпоксидин, 2015).

Художественное исследование повседневности. Елена Русакевич представила результаты художественного исследования повседневности. Серия ее коллажей «Истории» – неторопливое, насыщенное иронией повествование о долгих летних днях в маленьком городке, где каждое неважное мелкое событие приобретает планетарный статус. Медленный рост кабачков и недовольство соседки, у которой муж пропил зарплату, покраска (почти по Тому Сойеру) забора и сбор урожая – явления одного масштаба, требующие всестороннего обсуждения. Коллажи выполнены из подручных средств в материалах, которые можно было найти

в продаже в местном магазине маленького белорусского городка. Возникшее в результате сочетание сероватой неплотной бумаги из блокнота, фольги от шоколада, вырезок из рекламных листовок, неровных линий, выполненных фломастером, создают особую атмосферу причастности для каждого зрителя.

Сергей Ашуха и Екатерина Шиманович в своей инсталляции «Первый снег» (авторская техника, 2017) обращаются к простым и понятным явлениям. Первый снег, яркий свет после долгой темной осени, кружение снежинок на солнце – знакомые каждому ощущения, создающие атмосферу радости и легкости бытия.

Два произведения Игоря Савченко, «Белый автомобиль» (2017) и «Я тоже» (2017), – отражение своеобразного существования автора в параллельном прошлом. Каждая из работ является текстом с включенным небольшим рисунком-схемой и обязательным подзаголовком – цитированием названия некой научной статьи, опубликованной в «Трудах о теории вычислительных систем Швейцарской высшей технической школы Цюриха» в 1954 и в 1968 годах соответственно. В первом случае, тексте «Белый автомобиль», это «О существовании вероятностных связей» Макса Флеге [8], во втором случае, тексте «Я тоже», это «К вопросу о принципиальной возможности управляемых сдвигов во времени» Штефана Хоникена [9]. Разумеется, зритель / читатель не может знать, реальны ли упомянутые персоналии, являются ли они авторами данных статей, существуют ли вообще эти научные труды. Здесь важен не фактор реальности, а цитата как точка отсчета, запустившая механизм создания произведения автора и запускающая механизм соучастия зрителя / читателя.

Австрийский художник Дитер Йозеф считает себя космополитом, документирующим и творчески перерабатывающим особенности разных культур. В свои многочисленные поездки он всегда берет фотоаппарат и подробно документирует пеструю жизнь разнообразных культур. Его литографии, полные поэтических смыслов, подчеркивают интернациональный характер экспозиции.

Серии объектов из фарфора «Послания» и «Вибрации» Розалины Бусел демонстрировали широкую сферу интересов и проектное мышление молодого автора.

Международный тематический выставочный проект «Новые тексты» сопровождался рядом дополнительных мероприятий, среди которых были кураторские экскурсии по экспозициям, специализированные экскурсии

для разных целевых групп посетителей, творческие встречи с художниками-участниками [5], презентация каталога «Между Европой и Европой». Современные художники Беларуси, подготовленного кураторами Е. Я. Кенигсберг (Беларусь) и Энрико Машеллони (Италия) в рамках проекта Фонда Беннеттон «Imago Mundi» (Италия) [10] и др.

Заключение. Приурочив «Новые тексты» к 20-летию первого в истории современного изобразительного искусства Беларуси международного тематического выставочного проекта «Тексты», кураторы не стремились создать ретроспективное высказывание либо продолжить предыдущий проект. Новое время ставит новые задачи, новому поколению художников свойственные иные высказывания. Универсальный язык проекта стал проводником между настоящим и будущим, посредником между локальным и интернациональным, связующим звеном между художниками и зрителями.

Кураторская проектная деятельность сформировала творческие и экспозиционные, философские и понятийные взаимоотношения. Исследование, осуществленное кураторами в форме единого художественно-проектного высказывания, создало платформу для коммуникации, обсуждений и дискуссий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е. Я. Выставочный проект в современном изобразительном искусстве Беларуси (на примере белорусско-немецких выставочных проектов 1990-х–2010 г.) / Е. Я. Кенигсберг. – Минск: БГАИ, 2013. – 160 с.
2. Международная Ширяевская биеннале [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://shiryaevobiennale.ru>. – Дата доступа: 24.12.2017.
3. Международная программа «Улица как музей – музей как улица» в Самаре [Электронный ресурс] // Государственный центр современного искусства. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/programs.text?filial=9&id=99>. – Дата доступа: 09.12.2017.
4. Про Паблик Арт. Современное искусство в публичных пространствах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.propublicart.ru/project?id=77>. – Дата доступа: 08.12.2013.
5. Белорусская государственная академия искусств [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bdam.by/by/news/8989.html>. – Дата доступа: 11.12.2017.
6. Euthanasia Coaster [Electronic resource] // Julijonas Urbonas. – Mode of access: <http://julijonasurbonas.lt/euthanasia-coaster/>. – Date of access: 10.06.2017.
7. Urbonas, J. Designing Death: G-design, Fatal Aesthetics, and Social Science Fiction / J. Urbonas // The Edge of Our Thinking: Selected Papers from the Research Student Conference in Art and Design, London: Royal College of Art, 2012. – Pp. 32–46.
8. Белый автомобиль [Электронный ресурс] // Игорь Савченко: персональный сайт. – Режим доступа: http://igor-savchenko.com/other_projects/Bely_avtomobil/Bely_avtomobil.htm. – Дата доступа: 11.02.2017.
9. Я тоже [Электронный ресурс] // Игорь Савченко: персональный сайт. – Режим доступа: <http://igor-savchenko.com/frame.htm>. – Дата доступа: 11.06.2017.
10. Belarus: between Europe and Europe / Ekaterina Kenigsberg // Between Europe and Europe. Contemporary Artists from Belarus. Imago mundi. Luciano Benetton Collection. – Antiga Edizioni, 2017. – P. 414.

Поступила в редакцию 29.01.2019 г.

Неоархаика в парковой скульптуре Игоря Зосимовича

Артимович И. А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье исследуется творчество белорусского скульптора Игоря Зосимовича. Особое внимание уделяется парковым объектам художника, созданным в рамках скульптурных симпозиумов и пленэров в Беларуси, Польше, Литве и других странах. Среди них обращают на себя внимание такие работы, как «Похищение Европы», «Сотворение мира», «Небо и Земля», а также пространственные лэнд-арт композиции «Змея» и «Цмок», в которых автор стремится включить в образное поле произведения как можно большее пространство и количество скульптурных объектов. На примерах этих и других парковых скульптурных произведений автора прослеживаются определенные пластические, стилистические и пространственные принципы, которые опираются на наследие первобытного искусства, на поиск в современной пластике архетипов и символов, единых для различных народов.

Ключевые слова: скульптура, белорусская парковая скульптура, скульптурный пленэр, симпозиум, каменная скульптура, белорусская школа скульптуры.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 18–23)

Neoarchaics in Igor Zosimovich's Park Sculpture

Artimovich I. A.

Educational Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

The creative activity of Belarusian sculptor Igor Zosimovich is considered in the article. Special attention is paid to the artist's park objects which were made within sculpture symposia and plain air in Belarus, Poland, Lithuania and other countries. Among them, such works as "Stealing Europe", "World Creation", "Sky and Earth" are worth attention, as well as space land-art compositions "Snake" and "Tsmok" in which the author tries to include as much as possible of space and the number of sculpture objects into the image field of the work of art. On the example of these and other park sculpture works of art by the author certain plastic, stylistic and space principles are traced which rely on the heritage of the prehistoric art, on the search in the contemporary plastics of archetypes and symbols which are common for different nations.

Key words: sculpture, Belarusian park sculpture, sculptural plain air, symposium, stone sculpture, Belarusian school of sculpture.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 18–23)

Современная белорусская парковая скульптура представлена рядом авторов, произведения которых чаще других появляются в городской и парковой среде белорусских, а также зарубежных городов (Китая, Израиля, Турции, России, Польши, Литвы и многих других стран). Эти произведения обращают на себя внимание как объекты-носители авторской идеи, уникального художественного высказывания конкретного мастера, что принципиально отличает их от привычной монументальной пластики. Работы В. Слободчикова, В. Копача, И. Зосимовича, А. Сорокина, М. Петруля, В. Тимашова и П. Пироговой являются отражением современных тенденций

в изобразительном искусстве и представляют собой авангард белорусской скульптуры. При этом парковые произведения белорусских мастеров часто (и обычно незаслуженно) выпадают из поля зрения общественности и профессиональной критики, уступая место станковым и монументальным произведениям.

Целью данной статьи является поиск отличительных черт и особенностей пластики известного белорусского скульптора Игоря Зосимовича через подробный анализ его творчества, а в особенности парковых произведений мастера, которые реализованы в рамках скульптурных пленэров и установлены в Беларуси, Литве, Польше.

Адрес для корреспонденции: e-mail: ivan_artimovich@mail.ru – И. А. Артимович

Поиск альтернативных подходов. Еще во время учебы в Белорусской государственной академии искусств скульптор отличался своеобразным взглядом на формообразование в скульптуре. Формирование молодого художника проходило на волне интереса к литовской и латышской скульптуре, где творческий эксперимент со скульптурной формой являлся основой метода большинства художников, в особенности работающих в природных скульптурных материалах. Их произведения, представленные в монографиях и каталогах или экспонированные в рамках художественных выставок, вызывали интерес, в первую очередь, в среде самих художников, которые видели в этом новаторском подходе к пластике альтернативу устойчивой советской соцреалистической традиции. «Можно сказать, что я перенимал, впитывал свободу, которую они демонстрировали своим творчеством. Они задавались такими вопросами, как, к примеру, передать в камне воду, или нематериальные ощущения, такие как дыхание, или абстрактные явления, такие как космос. Это был для меня абсолютно новый подход к скульптуре, – говорит скульптор. – Очень многое, в творческом плане, дали поездки в Вильнюс в начале 1990-х годов» [Из интервью со скульптором И. Зосимовичем, 30.11.2014].

Работа над многими реализованными впоследствии парковыми скульптурными проектами И. Зосимовича была начата еще в годы учебы в академии искусств, где скульптором был создан ряд эскизов формального характера. Среди этих эскизов – композиция «Похищение Европы», серия кинетических скульптурных объектов «Русалки». По сути, это были одни из первых студенческих пластических экспериментов (1992–1994 гг.), которые выходили за рамки привычной для академии реалистической традиции.

В 1996 г. состоялся скульптурный пленэр «Разговор с камнями», на базе детского сада № 205 в г. Минске. Кураторами пленэра стали скульпторы Андрей Воробьев и Игорь Зосимович. Этот пленэр был первым, в котором участвовал скульптор, а также первым опытом кураторской работы [1].

Можно сказать, что организация и участие в пленэре «Разговор с камнями» в определенном смысле стало поворотным в судьбе скульптора. С 1996 г. И. Зосимович – постоянный участник международных зарубежных скульптурных симпозиумов, а с начала 2000-х и симпозиумов по камню, проводимых в Беларуси. По словам самого художника, более всего в профессиональном плане ему были интересны ежегодные скульптурные

пленэры Integrart в Польше, проводимые под кураторством известного художника А. Струмило.

В своих работах скульптор часто обращается к чистым, лаконичным, «первозданным» формам, таким, как шар, яйцо, полумесяц. Они имеют особую значимость в представлении скульптора и часто становятся центром его парковых скульптурных композиций, несут основную идейную нагрузку в его произведениях. Будучи воплощенными в таком материале, как гранит (а наиболее часто скульптор использует для своих работ валуны – которые в изобилии находятся на территории современной Беларуси, Литвы, Польши), который придает произведениям скульптора ощущение вечности и незыблемости, скульптуры И. Зосимовича часто ассоциируются с палеолитическими артефактами, идолами и объектами, несущими сакральный смысл. Скульптор традиционно идет от материала, чаще всего использует привычный для себя принцип – максимально сохраняет первозданную форму природного камня, так «вписав» в него задуманный образ, чтобы насколько это возможно сохранить ощущение монолитности, цельности и весомости, а главное – природной, неповторимой красоты первоначальной формы.

Символизм в парковых композициях – «Похищение Европы», «Сотворение мира», «Небо и Земля». Одной из знаковых работ скульптора стала композиция «Похищение Европы». Как мы упоминали выше, первые разработки данной идеи принадлежат периоду учебы скульптора в Академии искусств. В дальнейшем композиция была реализована в нескольких вариантах, в том числе была выполнена на международном скульптурном пленэре Integrart в 1999 г. Рассмотрим наиболее выразительную и удачную, на наш взгляд, авторскую реплику этого произведения, созданную скульптором для парка каменных скульптур «Вильнюс» (akmens skulptūrų parkas “Vilnoja”) в Судерве (Литва, Вильнюсский район, гранит, 2002 г.) [2]. Скульптура имеет выразительный симметричный силуэт, в основе композиционного построения – голова быка с массивными рогами, образующими некое подобие чаши или полумесяца. Между рогов, в основании чаши, покоится камень, выполненный в форме яйца. Присмотревшись, зритель различит в нем черты, присущие «Палеолитической Венере» – суженная верху (голова) и книзу (ноги) форма, широкая в средней части (живот и бедра). Изящно и ненавязчиво подчеркнуты анатомические особенности женского тела. Прочие детали

в фигуре «Европы» отсутствуют – автор сознательно стремится к чистоте формы, благодаря чему лучше читается ее основа. Символ яйца, как зарождения жизни и развития, более всего соответствует женскому началу, и очевидно использован автором не случайно. Рога же представляют собой, в первую очередь, символ защиты, безопасный «сосуд» для прообраза женской фигуры, которую бык несет на своей голове. Детализирована только бычья голова – здесь скульптор выразительно очертил глаза животного, его массивные ноздри и губы, придал скульптурной поверхности фактуру в виде насечек, напоминающую шерсть. В носу зверя – тяжелое золотистое металлическое кольцо – единственный «не каменный» элемент композиции, который, вначале, кажется чужеродным, но, повторяя округлость форм женской фигуры, рогов, все же является необходимой деталью, придающей большой форме завершенность.

С технологической точки зрения работа достаточно сложна – здесь присутствуют комбинации материалов, и речь не только в использовании металлического элемента. К примеру, рога быка выполнены из черного камня, в то время как голова – из красного, и в то же время зритель не увидит здесь грубых стыков формы, каких-либо щелей или перепадов. Форма представляет собой единую изогнутую полированную до блеска поверхность, где одна часть отличается от другой только цветом материала – настолько мастерски выполнена сборка и подгонка элементов конструкции.

Композиция «Похищение Европы» задумывалась скульптором как кинетическая. Суть движения, по замыслу автора, должна была заключаться в легком покачивании головы быка из стороны в сторону на постаменте при касании и достаточно небольшом усилии. Работа была выполнена с таким расчетом, чтобы центр тяжести находился на оси симметрии композиции, и в спокойном состоянии скульптура стояла вертикально. Однако реализовать замысел так и не удалось – организаторы симпозиума и руководство парка пришли к мнению, что не смогут обезопасить от возможных травм посетителей, тем более что композиция имеет значительный вес – около 2 тонн. Было решено зафиксировать скульптуру на постаменте.

Среди реализованных кинетических объектов И. Зосимовича – скульптура «Зорка» (гранит, 2007 г.), установленная на территории частной усадьбы «Магия камня» под Минском. Скульптура представляет собой сложную форму, напоминающую по очертаниям звезду, в центре которой прорублено

круглое отверстие-окно. Работа выполнена из относительно небольшого (в сравнении с другими парковыми скульптурными объектами художника) камня черного цвета, и установлена вертикально. Благодаря системе подшипников, закрепленных на центральной опоре, скульптура при небольшом толчке может вращаться вокруг своей оси. При этом все металлические конструктивные элементы скрыты от глаз зрителя – кажется, что движение происходит само по себе, за счет точно найденного центра тяжести. Это делает композицию, по сути, первым кинетическим парковым объектом, реализованным в Беларуси.

Форма яйца приобретает совершенно другое звучание в парковой композиции «Сотворение мира» (Приднестровье, ракушечник, 2012 г.). Формально композиция очень проста – скульптор прорубает сквозное отверстие, по силуэту напоминающее яйцо, в блоке камня. Снова перед зрителем предстает задача разгадать послание автора. По словам самого художника, на создание данной работы его вдохновили легенды о «Мировом яйце» – это универсальный мифологический, поэтический символ. В преданиях многих народов существуют упоминания о вселенском яйце, из которого рождается мир. В большинстве мифов яйцо, в котором скрыто начало всего живого, плавает в водах Мирового океана, который символизирует Хаос. Именно этот образ послужил поводом для создания композиции «Сотворение мира». В работе И. Зосимовича хаос – это камень, в котором скульптор создает порядок – внешняя изломанная, свободная форма «одухотворена» формой изначальной – образом порядка и гармонии. И в то же время яйцо – эфемерно. Оно состоит из воздуха и обволакивающего глыбу камня пространства. В этом и заключается парадоксальная философия хаоса и порядка, которая легла в основу произведения И. Зосимовича.

Еще одна композиция, которая называется «Небо и Земля», существует в творчестве скульптора в различных интерпретациях. Обращает на себя внимание то, что найденный однажды образ по-настоящему увлекает художника – он снова и снова возвращается к данной теме, открывая в каждой работе все новые и новые ее грани. Как и многие произведения Игоря Зосимовича, с формальной точки зрения композиция очень выразительна и проста: она представляет собой два противопоставленных друг другу объема (камня), расположенных один над другим по вертикали. Для нижнего объема (земля) скульптор обычно выбирает материал плотного, темного

цвета, иногда с фактурной, грубой, колотой поверхностью, или выразительным «рисунком» — различными цветными вкраплениями, жилами и т. п. Для верхней части (небо), напротив подбирается камень белого цвета или же просто светлый по тону. Для достижения максимального контраста с нижним объемом, верхняя часть шлифуется и, в некоторых случаях, полируется. Скульптор намеренно закругляет и вышлифовывает поверхность верхнего камня, чтобы создать иллюзию мягкости, плавности и текучести облаков. Камни соединены между собой посредством металлических опор (штырей), таким образом, что два объема, символизирующие противоположные стихии, не соприкасаются друг с другом — между ними сохраняется небольшое пространство, которое и является композиционным центром. В этой точке объемы максимально близко подходят друг к другу, и скульптор самое пристальное внимание уделяет именно этой части — форма здесь доведена до совершенства, линии силуэтов особенно пластичны, в них продуман каждый изгиб.

Среди парковых скульптур композиция «Небо и Земля» существует в двух вариантах — первый в Паланге (Литва, гранит, 2008 г.) и второй в Сморгони (Беларусь, гранит, 2013 г.). В композиции, выполненной в Сморгони, скульптор воспроизвел свою станковую работу, где «небо» и «земля» соединены с помощью только двух металлических штырей. Это принципиально отличает ее от той, что установлена в Паланге — здесь автор использовал три точки опоры вместо двух, что обеспечило устойчивость и монолитность всего объема. С технической точки зрения работа в Сморгони уникальна тем, что скульптору для достижения устойчивости верхней глыбы камня (а ее вес более 2 тонн!) необходимо было с филигранной точностью рассчитать центр тяжести и угол, под которым будет смонтирован верхний камень по отношению к нижнему. Эта работа была выполнена мастерски — создается ощущение, что колоссальный кусок гранита парит в воздухе.

В каталоге, изданном по результатам скульптурного пленэра в Сморгони, содержится следующая аннотация к данному произведению: «Модель вселенной, созданная Игорем Зосимовичем, находится в устойчивом равновесии. Двухтонный монолит, который стоит всего лишь на двух точках опоры кажется легким и парящим, мягкие и округлые его формы напоминают кучевое облако. Нижний камень — земля, хотя и меньше по размеру, наоборот, будто сливается с фундаментом — он твердый, фактурный, тяжелый и устойчивый.

Ювелирная точность и расчет, отходят на второй план, уступая место образности скульптурных объемов. Автор демонстрирует умение свободно обращаться с камнем — в его руках гранитные глыбы, кажется, теряют вес, становятся легкими, пластичными, раскрывают богатство своих фактур, объемов, внутренней структуры. Композиция хотя и является самой высокой по размеру среди других скульптур пленэра, но не выглядит громоздкой или тяжелой, она органично вписывается в рисунок городского ландшафта, наполняя его интересным содержанием» [3, с. 8]. Дополним данное описание еще одним образным акцентом — «Небо и Земля», два объема по своей форме напоминают также силуэт песочных часов, автор воплощает идею постоянного перетекания, круговорота материи, времени.

Пространственные лэнд-арт инсталляции.

Еще одной характерной гранью творчества И. Зосимовича является стремление во многих парковых работах задействовать большое пространство, не ограничиваться отдельно стоящим скульптурным объемом. По словам самого автора, ему интересно, чтобы идея произведения не прочитывалась сразу — зритель, попадая в пространство, созданное несколькими скульптурными элементами, сталкивается с задачей разгадать их смысл. «Это своего рода игра со зрителем: человек видит один, потом другой элемент композиции, потом третий, пытается их сопоставить и в результате приходит к решению головоломки. Цельная картина обычно бывает видна только на большом расстоянии, но моя задача “пригласить” зрителя в созданное мной пространство. Конечно, для этого масштаб произведения должен быть очень большим» [Из интервью со скульптором И. Зосимовичем, 30.11.2014].

Как отмечает сам автор, в его масштабных ландшафтных проектах прослеживается определенная аналогия с японским садом камней — беспорядочность элементов его только кажущаяся, однако в отличие от японского сада, законы создания которого исходят из мировоззренческих концепций дзэн-буддизма, композиция элементов в пространственных объектах Игоря Зосимовича подчиняются только авторской идее — заложенному художником образу.

За время своей профессиональной деятельности художнику удалось реализовать два подобных масштабных проекта — композиции «Змея» (Минск, гранит, 2006 г.) и «Цмок» (Желудок, гранит, 2010 г.). «Змея» состоит из 21 камня высотой по 1,5 м каждый. Общая длина пространственной композиции составляет около 40 метров. Камни

расположены цепочкой друг за другом на расстоянии в 1,5–2 м, со сдвигом каждого последующего элемента в волнообразном порядке. Такая расстановка создает выразительный, сложный ритм каменных блоков, в нем угадывается извилистое движение, присущее змее. Самый большой блок завершает это движение, он имеет отличную от других элементов форму – это голова гигантского пресмыкающегося [4; 5]. Автор избегает какой-либо конкретики, колотые каменные глыбы обработаны только местами – из узнаваемых элементов в композиции, пожалуй, только глаза огромного чудовища, которые выполнены достаточно подробно, имеют вертикальный зрачок, что также создает конкретные ассоциации.

Композиция проектировалась для конкретного места в парке микрорайона Уручье в Минске, где изначально предполагалось создать экспозицию парковых скульптур, выполненных на минском скульптурном симпозиуме в 2006 г. Особенностью ландшафта данного парка является более низкий рельеф центральной его части, по отношению к входу в парк и круговой прогулочной аллее. Это, по мнению автора скульптуры, должно было обеспечить обзор композиции с верхних точек, и с большого расстояния. Выбранное место помогало также беспрепятственному контакту со зрителем. В каталоге скульптурного симпозиума 2006 г. можно видеть графический эскиз привязки композиции «Змея» к местности, здесь также изображена основная точка обзора композиции.

Однако, как мы уже упоминали выше, композиция не была установлена сообразно первоначальному замыслу – работы, выполненные в рамках симпозиума, были переданы различным районам города и их установкой и благоустройством занимались коммунальные службы. Как это часто случается в подобных ситуациях, профессиональное мнение авторов не учитывалось. «Змея» была установлена по ул. Брилевской, в районе аэропорта «Минск-1» в центре автомобильной развязки. К ней не обеспечен доступ пешеходов, рельеф участка позволяет увидеть композицию только со стороны и только из окна проезжающего автомобиля – зрителю просто невозможно разобраться в авторском замысле. Можно только недоуменно пожать плечами, глядя на шеренгу выстроившихся в отдалении каменных глыб.

Данный пример далеко не единичен, он обнажает острую проблему, которая пока не находит в современном белорусском обществе своего решения – проблему профессиональных взаимоотношений, взаимопонимания

между художником, который создает произведение, архитектором, который проектирует комфортную для людей и для произведения среду, и чиновником, который несет определяющую в данном случае функцию, принимает ответственное решение.

Композиция «Цмок» И. Зосимовича установлена в городском поселке Желудок. Она состоит из 15 камней разной величины и формы, общая длина композиции составляет около 20 метров. Композиционный центр – голова гигантского фантастического змея, сразу привлекает к себе внимание [6]. Автору удалось подобрать для воплощения своей идеи камень, изначально напоминающий голову дракона. Это позволило сохранить природную красоту этого объекта, дополнив его скульптурной пластикой. Ряд внушительных клыков, полированный до черноты глаз чудовища, ноздри, складки чешуйчатой кожи, роговые наросты по бокам, мощный рог венчающий голову, все эти детали художник мастерски вплетает в поверхность камня, сочетая их с природными фактурами и естественным рисунком материала. Это создает ощущение нерукотворности образа, делает его «настоящим» в глазах зрителя. Как вспоминает сам художник: «Край камня, начало зубов, глаз – все это глядело на меня из болота – я понял, что нашел, наконец, нужный для работы материал. Фактически в самом камне был заложен этот образ будущего Цмока» [Из интервью со скульптором И. Зосимовичем, 30.11.2014].

Остальные фрагменты композиции подобраны и «разбросаны» в окружении таким образом, чтобы создавалось впечатление гигантского остова, который местами выглядывает из-под земли, вызывает чувство трепета перед колоссальными размерами и мощью чудовища.

Композиция «Цмок» наиболее органично задействует природное окружение, говорит о стремлении автора к созданию впечатления неразрывности с природным пространством. Это во многом связывает данное направление в творчестве И. Зосимовича с таким явлением, как ленд-арт. Во многих работах скульптора чувствуется внутренний отказ, протест против привычной искусственности, «пластмассовой эстетики».

Многие станковые произведения художника, такие как «Окно», «Адам», «Лестница в небо» наполнены поиском формы-символа, в то время как некоторые парковые его скульптуры – поиском «формулы пространства». Именно так – «Формула пространства» – называется

композиция, которая у Игоря Зосимовича существует в двух вариантах – одна в Польше (гранит, 2002 г.), другая в Гродно (гранит, 2013 г.). Скульптура представляет собой фрагмент спирали, состоящий из трех камней различных по цвету, но подогнанных друг к другу по такому же принципу, как и в композиции «Похищение Европы» – переходы не сказываются на плавности и «чистоте» большой формы. Данная композиция также задумана как кинетическая.

Многие свои работы художник «опробует» сначала в станковом размере. Это относится также к станковой композиции «Марс» (ракушечник, 2014), которая послужила прообразом для парковой скульптуры «Шлем», выполненной в 2013 г. в Гродно.

Одна из самых трудных задач скульптора, который работает с природным материалом и природной формой, – так использовать их возможности, чтобы заложенная идея стала сутью этого материала, органично сплелась с естественной его структурой. И в данной работе скульптор справляется с этой задачей – его «Шлем», будто бы исторгнутый на поверхность самой земли, выглядит помятым и ржавым (здесь мы видим использованные автором возможности фактуры и цвета материала), но от этого не кажется менее грозным и величественным. Этот «топфхельм» когда-то венчал голову могучего воина, пришедшего с мечом на белорусскую землю. Теперь, ржавея и теряя свой парадный блеск и полировку, он лежит на этой земле, как жертва и немой свидетель событий, давность которых перевалила за шесть веков.

Для полноты картины творческого портрета Игоря Зосимовича, следует обратиться к еще одной области, в которой успешно проявляет себя художник – он является автором нескольких скульптур-фонтанов, два из них установлены в Польше. Фонтан как традиционная форма монументально-декоративной скульптуры в исполнении Игоря Зосимовича приобретает современное звучание – здесь автор остается верен себе, формальному подходу в своем творчестве. Даже тогда, когда фонтан не функционирует, скульптура остается самодостаточным объектом. В отличие от парковых скульптурных композиций, в скульптурах для фонтанов автор использует несколько иной подход к пластике. Элементы его композиций геометричны, они имеют больше общего с архитектурой, чем с природной пластикой,

что создает впечатление ансамблевости с городской средой, ее архитектурой. В то же время скульптор использует и развивает содержание уже знакомых нам по его творчеству форм-архетипов – доминантой для композиций двух его фонтанов («Универсум» (Польша, Козьмин-Великопольский, гранит, металл, 2003 г.); «Закат» (Польша, Кротошин, гранит, 2008 г.)), служит форма шара.

Заключение. Скульптуры Игоря Зосимовича наполнены множеством символов, их понимание во многом зависит от эстетической подготовленности, культурного и духовного развития зрителя. Многие формы и образы практически полностью лишены конкретики, они могут только подтолкнуть зрителя к размышлениям о явном и подсознательном, о понимании добра и зла, о глобальных природных процессах и явлениях. Это своего рода система координат, заданная автором, по которой человек словно пытается изучить, понять и объяснить природу явлений и замысел художника.

Творчество Игоря Зосимовича является яркой страницей в современном белорусском изобразительном искусстве. Его творческий метод и практический опыт работы с камнем служит примером для многих молодых белорусских скульпторов. Пластика его произведений опирается на наследие первобытного искусства, на поиск в современной пластике архетипов и символов, единых для различных народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вераб'ёў, А. Як мы размаўлялі з камянямі / А. Вераб'ёў // Мастацтва Беларусі. – 1997. – № 3. – С. 9.
2. Vilnoja 2001–2005, Vidmanto Martikonio Akmens Skulptūrų Parkas – Vidmantas Martikonis' Stone Sculpture Park: catalogue / redaktorė: I. Turkevičienė. – Vilnius: Daigai. – 80 s.
3. Скульптурны пленэр у Сморгоні 2013: каталог / аўт. тэксту І. Арцімовіч. – Мінск, 2013. – 42 с.
4. Городской пленэр по парковой скульптуре. 24 июля – 9 сентября 2006 г.: каталог / вступ. ст. Н. Шарангович. – Минск, 2006. – 50 с.
5. Шаранговіч, Н. В. Гарадская і паркавая скульптура. Пленэры // Мятліцкая, І. М. Сучасная беларуская скульптура: альбом-каталог твораў рэспубліканскай выстаўкі “Беларуская скульптура 1984–2004 гадоў” / І. М. Мятліцкая, Л. Г. Лапцэвіч, Н. В. Шаранговіч; рэд. Н. В. Шаранговіч. – Мінск: Культура і мастацтва, 2007. – 190 с.
6. Жалудок здзяйсняе мары. 25 жніўня – 16 верасня 2010 г.: каталог скульптурнага пленэра / праект ЕС/ПРААН “Устойлівае развіццё на мясцовым узроўні”. – 2010. – 12 с.

Поступила в редакцию 11.02.2019 г.

Иллюстрации В. Ефименко к повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков»: сотворчество художника и писателя

Спасскова Е. П.

Государственное учреждение «Южноукраинский национальный педагогический университет имени К. Д. Ушинского», Одесса

В статье впервые представлены иллюстрации одесского художника-педагога В. Г. Ефименко к повести М. М. Коцюбинского «Тени забытых предков», выполненные в 1966 году. Показан синтез литературы и графики. Выявлено, что концептуальное осмысление повести писателя вывело иллюстратора на понимание ее глубинного смысла, к созданию образов трагических героев и одухотворённой природы. Иллюстрации рассмотрены в контексте неоромантической поэтики. Проанализировано графическое воплощение основных тем повести: любовь главных героев, гармония человека и природы, взаимосвязь жизни и смерти; дан композиционный анализ графических портретов персонажей. Выяснено, что Ефименко глубоко проникает в духовный мир литературных героев. Созданию психологически убедительных графических образов повести способствовало вживание художника в природу Карпат, изучение культуры, декоративного искусства горцев, использование в качестве натуры близких людей. Показано, что одесский график демонстрирует высокое мастерство использования техники линогравюры, с помощью ей контрастом черного и белого, что помогает передать драматургию повести.

Анализ линогравюр в контексте личного переосмысления графиком повести украинского писателя позволил сделать вывод, что Ефименко не останавливается на решении стилизованных проблем изображения, а делает акцент на идейно-содержательной стороне иллюстрации.

Ключевые слова: книжная графика, иллюстрации, художник-педагог В. Г. Ефименко, творчество М. М. Коцюбинского, неоромантизм, линогравюра.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 24–28)

Illustrations by V. G. Efimenko to the Story of M. Kotsyubinsky “Shadows of Forgotten Ancestors”: the Co-creation of the Artist and Writer

Spasskova E. P.

State Institution “South Ukrainian National Pedagogical K. D. Ushinsky University”, Odessa

The article for the first time considers the illustrations of the Odessa artist-teacher V. G. Efimenko to the story “The Shadows of Forgotten Ancestors” by M. M. Kotsyubinsky, made in 1966. The synthesis of literature and graphics is shown. It is revealed that the conceptual understanding of the writer’s story led the illustrator to an understanding of its deep meaning, to creation of images of tragic heroes and spiritualized nature. The illustrations are considered in the context of neo-Romantic poetics. The graphic embodiment of the main themes of the story is analyzed: the love of the main characters, the harmony of man and nature, the interrelationship of life and death; a compositional analysis of graphic portraits of characters was studied. It was found out that Efimenko looks deep into the spiritual world of literary heroes. The artist’s introduction into the nature of the Carpathians, the study of the culture, the decorative art of the highlanders, and the use of close people as their nature contributed to the creation of psychologically convincing graphic images of the story. It is shown that the Odessa graphic artist demonstrates the high skill of using linocut technique, with its inherent contrast of black and white, which helps to convey the drama of the story.

An analysis of linocuts in the context of personal rethinking of the schedule of the story of the Ukrainian writer, led to the conclusion that Efimenko does not stop at solving style problems of the image, but focuses on the ideological and content side of the illustration.

Key words: book graphics, illustrations, artist-teacher V. G. Efimenko, works of M. M. Kotsyubinsky, neo-Romanticism, linocut.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 24–28)

Адрес для корреспонденции: e-mail: spasskova.elena1990@gmail.com – Е. П. Спасскова

Повесть классика украинской литературы М. М. Коцюбинского «Тени забытых предков» (1911) оставила глубокий след в душе одесского графика Виктора Георгиевича Ефименко (1933–1994). Будучи студентом Львовского полиграфического института им. Ивана Федорова, молодой художник работал над созданием макета и иллюстраций к повести, которые стали его дипломной работой (1966). Макет книги был подготовлен к печати в киевском издательстве, но не реализован. Возможной причиной, по словам сестры художника Татьяны Георгиевны Ефименко, был перфекционизм Виктора Георгиевича [1].

В обращении Ефименко к повести Коцюбинского сказалась ее экранизация в фильме «Тени забытых предков» (1964). Благодаря соединению талантов режиссера С. Параджанова, оператора Ю. Ильенко, художников Ф. Манайло, Г. Якутовича картина стала шедевром. Фильм дал мощный импульс к пониманию ценности украинской национальной культуры, ее этической и эстетической основе. Параджанов говорил о «живописном» решении каждого кадра, который он рассматривал как самостоятельную картину [2, с. 49]. Первая иллюстрация Ефименко «Ворожба Палагны» в технике монотипии датированная годом выхода фильма Параджанова.

Повесть М. Коцюбинского иллюстрировалась украинскими художниками С. Адамовичем, В. Дозорцем, М. Жуком, Е. Иоффе и Л. Карташовым, О. Кульчицкой, Р. Палецким, Л. Приймою, М. Стороженком, И. Филоновым, Г. Якутовичем и другими. О. Лагутенко отмечает: «Показательно, что все выдающиеся мастера украинской графики вошли в историю искусства благодаря их работе над книгой – над иллюстрациями к литературе национальной, к произведениям классическим и современным» [3, с. 51]. Графические произведения В. Ефименко до настоящего времени не были изучены.

Целью нашего исследования является художественно-стилистический анализ иллюстраций В. Ефименко к повести М. Коцюбинского «Тени забытых предков».

Творческое взаимодействие В. Ефименка и М. Коцюбинского. Повесть Михаила Коцюбинского «Тени забытых предков» написана в 1911 году под впечатлением от пребывания писателя на Гуцульщине. Приехав по приглашению этнографа Владимира Гнатюка на отдых в село Криворовню, Коцюбинский был восхищен величественной природой Карпат, заинтересован самобытной жизнью гуцулов. Стремясь перенести в повесть их мировоззрение, поверья, легенды и быт, писатель обратился к неоромантической поэтике,

весьма популярной в то время. В таком ключе были написаны шедевры украинской литературы: «Украденное счастье» И. Франко, «В воскресенье рано зелье копала» О. Кобылянской, «Лесная песня» Леси Украинки. Стилевая тенденция неоромантизма, возникшая на рубеже XIX – XX вв., генетически связана с классическим романтизмом, опытом таких писателей, как Вальтер Скотт, Джордж Байрон, Николай Гоголь и другими. Как и их предшественники, неоромантики отрицали прозу «мещанской» жизни, повседневность. Им близка возвышенная красота эпоса, мифа, сказки. Неоромантический герой – это незаурядная сильная личность (нередко наделенная чертами «сверхчеловека»), изгнанник, противостоящий общественному большинству, искатель приключений. В нем воплощается мечта о сильном и прекрасном человеке, которому присуща личная скорбь о мелочности жизни. Именно таким сложным человеком является герой повести Коцюбинского – Иван Палийчук, для которого любовь – самое главное в жизни. Сын горной природы, он навечно очарован ее чудесами и фантастическими образами. В Иване органично сочетается любовь к женщине и любовь к природе. Этот образ навсегда вошел в украинскую литературу.

Для Ефименко, как и для Коцюбинского, основополагающим был импульс, который давала природа Карпат и связанная с ней жизнь людей. «Я в свое время с головой нырнул в Гуцульщину, которая меня захватила, – вспоминал писатель. – Какой оригинальный край, какой необычный, сказочный народ. Но книга книгой, надо иметь живые впечатления, чтобы что-то сделать» [4, с. 195]. Вслед за писателем Ефименко опирался на чувственные впечатления. Художник оценил магическую атмосферу и быт жителей Карпат, полюбил природу, отразившуюся в декоративно-прикладном искусстве горцев, которое он внимательно изучал. Его интересовала также декоративность и ориентацией на народное искусство европейской графики и живописи начала XX века. Работая преподавателем на художественно-графическом факультете Одесского государственного педагогического института им. К. Д. Ушинского (1966–1994), одесский график неоднократно ездил со студентами на пленэр в Карпаты. Сестра художника Т. Г. Ефименко вспоминала: «Он сам всегда просил, чтобы его отправляли на пленэры со студентами в Западную Украину. Он был влюблен в Карпаты. Ему хотелось общаться с людьми, рисовать пейзажи» [1].

Метод творчества Ефименка родственен Коцюбинскому в том, что художник

весьма внимательно относился к сбору подготовительного материала по теме. Об этом свидетельствуют многочисленные рисунки и эскизы, опубликованные в четырех каталогах – дипломах магистров ХГФ (2014–2018), написанных под руководством доцента А. Тарасенко. О стремлении Коцюбинского к достоверности вспоминал этнограф, гуцульский общественно-политический деятель П. Шекерик-Доников: «Я у него спрашивал, чего он так подробно все расспрашивает. Он ответил: “Я очень люблю правду. Хочу писать рассказы с гуцульской жизнью и боюсь написать там неправду. Мне было бы очень обидно, чтобы люди говорили, что я соврал”» [5, с. 185]. По воспоминаниям сестры, работая над иллюстрациями к «Теням забытых предков» Ефименко никогда не довольствовался каким-то одним вариантом: «Любую тему, которая его серьезно увлекала, он потом долго не мог оставить. Ему хотелось что-то улучшить, усовершенствовать» [1].

Художественное оформление книги М. Коцюбинского «Тени забытых предков». При изучении макета книги «Тени забытых предков» (1964–1966) мы руководствуемся положением выдающегося графика и теоретика искусства В. Фаворского, который рассматривал книгу не просто как предмет полиграфической промышленности, а как художественное произведение, одновременно целостное и сложное. С одной стороны, это предмет, который существует в пространстве, а с другой – книга имеет внутреннее содержание, весь разнообразный мир. «Когда мы держим раскрытую книгу в руках, нас не покидает ощущение книги как вещи, мы рукой чувствуем ее переплет, а глазами смотрим внутрь книги и видим сложность ее художественного оформления, обусловленного самим литературным произведением, – титульные листы и страницы, и заставки», – пишет В. Фаворский [6, с. 94].

Свои первые иллюстрации художник создает в популярной в то время технике линогравюры. «Художники обратились к технике линогравюры с ее усиленной условностью и силой контрастов сопоставления черного и белого – царило стремление расставить “все точки над и”, откровенно и сильно без полутон», – отмечает О. Лагутенко [3, с. 51]. Ефименко использует возможности гравюры по линолеуму, применяя как разнообразные штриховки, так и пятна черного и белого цветов.

Главные темы иллюстраций Ефименко: любовь главных героев и красота природы. Художник раскрывает основу сюжета

повести Коцюбинского – историю любви Ивана и Марички, влияние на судьбы героев природы Карпат, традиционного быта. На форзаце у символического древа жизни изображены Иван и Маричка (рис. 1). Ключевую роль форзаца подчеркивает В. Фаворский: «А если он изобразительный, то изображает основу всей книги, грунт, основное абстрактное общее состояние, общий характер всей повести» [7, с. 44]. В форзаце Ефименко представлены основные проблемы повести: вечная сила любви, гармония человека и природы, взаимосвязь жизни и смерти. График изображает влюбленную пару: Иван играет на свирели, а Маричка его слушает. Этот мотив находит отражение в иллюстрациях многих художников, например: О. Кульчицкой (1929), И. Филонова (1957) и Г. Якутовича (1967). Главных героев дублирует пара оленей. Центром композиции является цветок подсолнуха как символ любви и продолжения рода. Использование в композиции симметрии помогает передать гармонию изображенной сцены.

Влюбленные изображены на фоне старого дерева, образ которого воспринимается как архетип мирового древа и помогает раскрыть тему жизни и смерти. Засохшее дерево с обрезанными ветвями несет информацию о драматических коллизиях повести. Изображение дерева является также напоминанием о населенном мифическими существами мистическом мире Карпат. Геометрический орнамент в левой части форзаца состоит из ромбов с крючками – символизирующих плодovitость; шевронов – символизирующих мужское и женское начало; треугольников – означающих единство трех миров (земного, подземного и небесного).

Далее, на левой стороне макета размещается фронтиспис, а на правой – титульный лист с элементом украинской орнамента, именем автора и названием произведения. Фаворский дал точное определение фронтисписа как иллюстрации, которая относится ко всей книге: «Это как бы герб всей книги, который символически передает ее содержание; это может быть портрет героя или героини или изображение самого важного момента в книге» [7, с. 45]. Графический образ на фронтисписе дает ключ к прочтению художником поэтической повести (рис. 2). Фигура Ивана выступает темным силуэтом на белой бумаге, а мифический леший («щезнык» – гуцульское наименование лесного духа) как бы растворен в солнечных лучах среди карпатских гор, словно свидетельствуя о том, что не всем дано его увидеть и услышать волшебную мелодию. Только главный Иван, который еще не погряз в быту и

был открыт для чудесного, сумел увидеть образы одухотворенной природы. Двуетидным парным изображением лесного духа и пастуха художник раскрывает сюжетную линию взаимосвязи человека и природы. Таким образом, Ефименко изображает не просто главного героя, но и момент, который в его восприятии был важнейшим для повести: знакомство Ивана с мифическим миром Карпат через музыку мифического «щезныка»: «И вот вдруг в сей звенящей тишине услышал он тихую музыку, которая так долго и неуловимо вилась вокруг его уха, даже производила муку!<...> Так люди не играли, он, по крайней мере, никогда не слышал. Но кто играл? <...> Иван оглянулся назад, к скале, – и окаменел. На камне, верхом сидел “тот”, леший, скривил острую бородку, нагнул рожки и, закрыв глаза, дул в флюяру» [8, с. 416]. Песня «щезныка» проходит через всю повесть, обозначая мистическую линию карпатских гор.

Первое изображение «щезныка» было создано М. Жук в 1913 году, когда Коцюбинский лично заказал у него обложку для своей книги. Стоит отметить, что М. Жук и В. Ефименко создали совершенно разные образы: у Ефименко леший больше напоминает древнегреческого бога природы Пана; Жук создает образ с мягким выражением лица и крыльями, украшенными народным орнаментом. Художников объединяет метод создания иллюстраций: им необходимы собственные впечатления, личное присутствие в изображаемом мире. Л. Соколюк пишет: «Жук близко воспринимал и разделял влюбленность в украинскую природу, народные мифы, поверья своего литературного наставника М. Коцюбинского <...> Он, как и Коцюбинский, сам посетил Криворовню в 1909 году» [9, с. 93].

Тема Ивана и «щезныка» продолжается в последующих иллюстрациях. В вертикалях графического диптиха Ефименко изображает детство Ивана (рис. 3). На одной половине показан пастушок и «щезнык», который сидит на горе и играет на флюяре, призывая песней скот, а на другой – козы и лесной дух в ином ракурсе. Необычность Ивана, его невероятное родство с природой и мистическим миром Карпат, трагическая судьба, которая была ему предназначена, раскрывается в следующей цитате: «...когда Ивану исполнилось семь лет, он уже смотрел на мир иначе. Он знал уже много <...> Всевозможные злые духи заполняют скалы, леса, пропасти, дома и загоны и подстерегают христианина или скот, чтобы сделать им вред <...> Весь мир был как сказка, полная чудес, таинственная, интересная и страшная» [8, с. 414]. Таким образом, мы

узнаем, что Иван всегда был как будто «не от мира сего», и даже собственная мать считала, что он был подброшен ей злыми духами. Именно это родство главного героя с мистическим миром гор и передал художник.

Тема гармонии населенной духами природы продолжена в линогравюре «Мелодия гор» (1972) (рис. 4). В изображении мечтательно смотрящего на этот мир маленького Ивана можно заметить портретные черты сына художника Владимира. За фигурой отрока изображен наблюдающий за ним леший. Композиционное пространство условно разделено по центру изображением темного ствола дерева, образует два различных пространственных и временных измерения. Слева представлен традиционный карпатский горный пейзаж: копны сена, темные ели, вершины гор ритмически созвучны между собой и силуэтом «щезныка», восседающего на окруженной облаками горе. Вертикаль флюяры (разновидность флейты) лесного духа указывает направление в небесную высь.

Художник создал психологические портреты главных героев: Ивана, Марички, Палагны, Химки, Юры, погрудные изображения которых представлены на всю страницу книги (в формате А 5). Для творчества Ефименко характерно соединение воображаемого литературного образа с конкретными моделями, что придает убедительность создаваемым им персонажам. Так, например, образ Марички создавался на основе портретных зарисовок жены художника Светланы. Главные герои представлены в счастливую пору юношества. В психологической характеристике персонажей использованы различные ракурсы. Так, взгляд Ивана направлен вниз, что свидетельствует о погружении в свой внутренний мир (рис. 5). Он как бы слушает музыку природы. Представляя смотрящую прямо на зрителя улыбающуюся Маричку, художник передает ее открытый характер, доброту (рис. 6). В отличие от Ивана она открыта миру. В портрете Палагны, держащей характерный атрибут гуцулок – трубку, сделан акцент на статусе портретируемой: показана энергичная, состоятельная женщина, о чем свидетельствует ее богатое ожерелье (рис. 7). В портрете ведьмы Химки создан выразительный образ пожилой женщины, чьи черные, глубокие глаза смотрят прямо на читателя. Ефименко заостряет внимание на этнографической точности символического орнамента одежды: на сорочке Химки симметрично изображены тотемные животные – волки (рис. 8). В портретах героев Ефименко использует нейтральный (черный) фон, как это было принято в картинах эпохи романтизма.

В портрете любовника Палагны Юры (рис. 9) Ефименко меняет композиционное решение. Мощная полуфигура мага-мольфара изображена на фоне неба и низкого горизонта гор – в композиции, свойственной парадному портрету. В одной руке хозяина карпатских гор зажат грозный топор, а другую он держит на поясе. Персонажу словно не хватает пространства, его голова и локти упираются в края листа. Накинутый на плечи кожух похож на черные крылья ворона. В отличие от предыдущих портретов, где герои были изображены на черном фоне, темная фигура Юры представлена на светлом пространстве. На плече мольфара угадывается вписанный в серп месяца вещей ворон, что подчеркивает неразрывную связь с природой и демоническими силами.

Заключение. Таким образом, художественный анализ иллюстраций В. Ефименко в контексте рецепции повести М. Коцюбинского свидетельствует о глубоком проникновении одесского графика в духовный мир литературных персонажей и создания им выразительных образов. Можно сделать вывод:

- иллюстрациям Ефименко, как и литературе Коцюбинского, свойственна стилевая тенденция неоромантизма;
- концептуальное осмысление произведения писателя вывело иллюстратора на понимание глубинных архетипов повести, поэтичности образов и сцен;
- в индивидуальных портретах персонажей проявлен психологизм, передана украинская ментальность. Большое внимание

уделено национальному колориту, передать который помогает декор одежды гуцулов;

- творческий метод Ефименко основан на личностном восприятии книги украинского классика, вживании в природу Карпат, изучении культуры горцев;
- использование техники линогравюры, с присущей ей контрастом черного и белого, помогло мастеру выразить драматургию повести;
- гравюрам художника присущ синтез литературы и графики.

В дальнейшем исследовании мы планируем обратиться к ранее не изученной графике Ефименко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Спасскова, Е. П. Интервью с сестрой художника Т. Ефименко. Октябрь 2015 г. Аудиозапись // Личный архив Е. П. Спассковой.
2. Брюховецька, О. В. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років / О. В. Брюховецька // *Magisterium. Культурологія*. – 2013. – Вип. 52. – С. 48–54.
3. Лагутенко, О. А. Українська графіка ХХ століття / О. А. Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2011. – 184 с.
4. Куцевол, О. М. Вивчення життя і творчості Михайла Коцюбинського через рецепцію літературних та літературно-документальних джерел: посібник / О. М. Куцевол. – В.: ТОВ «Консоль», 2015. – 440 с.
5. Спогади про М. Коцюбинського / упоряд., післямова та приміт. М. Потупейка. – 2-ге вид. – К.: Дніпро, 1989. – 278 с.
6. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, в гравюре / В. А. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 238 с.
7. Фаворский, В. А. Рассказы художника-гравера / В. А. Фаворский. – М.: Детская литература, 1976. – 104 с.
8. Коцюбинський, М. Вибрані твори / М. Коцюбинський. – К.: «Дніпро», 1974. – 510 с.
9. Соколюк, Л. Д. Михайло Жук: шляхом модернізму (Перший чернігівський період. 1905–1916 рр.) / Л. Д. Соколюк // *Вісник ХДАДМ*. – 2015. – № 9–10. – С. 79–95.

Поступила в редакцію 22.11.2018 г.

Особенности изображения мифологического героя фавна в творчестве польского художника-символиста Яцека Мальчевского

Станичников О. О.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

В статье очерчен круг проблем, связанных со спецификой создания художественного образа мифологического героя фавна и его места в произведениях Я. Мальчевского. Яцек Мальчевский – польский художник-символист эпохи модерна. Сюжеты своих полотен творец создавал на литературно-символической основе творчества немецких художников конца XIX – начала XX века. Франс Фон Штук, Макс Клингер, Арнольд Бёклин – вот не полный список немецких символистов, черты которых узнаются в картинах польского художника. С 1896 года одним из главных героев полотен Я. Мальчевского становится фавн. Анализ особенностей композиционных схем позволяет выявить колористические решения, изобразительные средства, разнообразные приемы и материалы для передачи волнительного образа фавна зрителю.

Ключевые слова: композиция, мифологический герой, символы, модерн, польские художники, мифология, фавн, анализ композиции, колористическое решение, портрет, тайное содержание.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 29–32)

Features of the Mythological Hero Image of the Faun in the Polish Symbolist Artist Jacek Malchevski's Works

Stanychnov O. O.

Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkov

The article shows a range of problems that are related to the specific character of the artistic image of the mythological hero of the faun and finds out its place in the works of Malchevski. Jacek Malchevski was the Polish symbolist artist of the Modern era. The artist created plots of his paintings on the literary basis of the German artists' works of the late 19th and early 20th centuries. Franz von Stuck, Max Klinger, Arnold Böcklin are not a complete list of German symbolists, the features of which are recognized in the pictures of the Polish artist. Since 1896, one of the main heroes of the J. Malchevski's paintings was the Faun. Analysis of the features of composite schemes makes it possible to identify color solutions, visual tools, various techniques and the materials for the transmission of the exciting image of the Faun to the viewer.

Key words: composition, mythological hero, symbols, Modern, Polish artists, mythology, Faun, composition analysis, color decision, portrait, secret content.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 29–32)

Рассмотрение творческих работ художников эпохи модерна позволяет определить основные сюжеты и героев в композициях того времени, что дает возможность раскрыть ощущение, мышление, восприятие, вдохновение создателей этих полотен. Одним из главных сюжетов сецессионных работ являлся мифологизм, который раскрывался с совершенно новой стороны под влиянием индустриализации конца XIX – начала XX века. Полотна были наполнены

античными героями с символическим подтекстом. Химеры, фавны, сатиры, нимфы, амуры и танатосы несли зрителю новые эмоции и новый смысл жизни. Одним из ведущих художников эпохи сецессии в Польше был Я. Мальчевский, а его любимым героем – фавн.

Цель статьи – проанализировать специфику возникновения и изображения образа мифологического героя фавна как одного из главных героев полотен Я. Мальчевского.

Адрес для корреспонденции: e-mail: artstan3@gmail.com – О. О. Станичников

Истоки создания образа фавна в творчестве Я. Мальчевского. Художники эпохи модерн использовали античную мифологию для передачи своих творческих замыслов. Д. Сарабьянов, искусствовед и автор книги «Модерн», писал: «Неомифологизм был характерен для того исторического отрезка, в рамках которого развивался модерн. В европейской культуре после Ренессанса сохранились “обломки” мифологизма. Они будто вплетались в новую систему культуры, но приобретали все более ослабленный и стертый характер. Эти обломки дожили до XIX века» [1, с. 267] Подтверждение этих слов очевидно просматривается в творчестве польского художника Я. Мальчевского.

С 1896 года героем-фаворитом полотен Яцека Мальчевского становится фавн. Этот мифологический персонаж стоит в одном ряду с такими героями, как пан, химера, сатир, нимфа, амур. Все они есть символами природы, передают одну из главных ее черт – плодородие. Как правило, эти персонажи представляли нечто среднее между Богом и человеком, имели признаки диких животных: лохматые, козлоногие, рогатые. Эти сущности наводили ужас на людей при встрече в лесу, в горах и пастбищах. Если обратиться к мифологическим исследованиям, то «пан» означает «господин» для пастухов, воплощает в себе всеобъемлющую природу. Считался старейшим Богом природы и уважаемым до самого возникновения христианства, в котором не было оракулов и исчезли идола.

Латинское имя пана – фавн. Пан – сын нимфы Дриопы и бога Гермеса. Само имя Дриопа означает разновидность дуба. По преданию, фавн родился в Аркадии, части Древней Греции, жители которой, в основном, пастухи и охотники, отличались простыми нравами и обычаями. Отсюда, в переносном смысле Аркадия – место, в котором царят простота и чистота мыслей. Основная функция фавна – изобилие, его образ перекликается с образом бога Дионисия, ведь он также имеет пристрастие к вину и веселью [2, с. 109].

Если вспомнить творчества таких художников, как П. Рубенса «Вакханалия» (рис. 1), С. Ричи «Венера и сатир» (рис. 2), К. Лота «Фавн играет на флейте» (рис. 3), В. Бугро «Сатир и нимфа» (рис. 4), С. Богуш-Сестренцевич «Маленький фавн» (рис. 5) Н. Пусена «Сатир и сирига» (рис. 6), А. Беклина «Фавн, повторяющий свист дрозда» (рис. 7) и, конечно же, М. Врубеля с его выдающейся работой «Пан» (рис. 8), то можно сделать вывод, что сюжет с богом плодородия всегда волновал воображение художников, но в конце XIX – начала

XX века образ фавна, сатира трансформировался. Интересно проследить, как воплощал этот образ польский художник-символист Я. Мальчевский в своих работах.

Анализ основных работ Яцека Мальчевского с главным героем фавном. Заметной работой на эту тематику в творчестве Я. Мальчевского является триптих «Автопортрет с фавнами» (1906) (рис. 9). Композиция центральной части довольно необычная, но характерна для работ Я. Мальчевского. Эта часть триптиха имеет три плана: первый – автопортрет самого мастера; второй план – масштабная жанровая композиция; третий – лесной пейзаж с тропинкой, ведущей взгляд зрителя вглубь леса.

Автопортрет выполнен в реалистической манере письма с символистическими элементами: оковы на голове художника и скрипка в руках, придающая работе меланхолическое настроение. Вся эта символика усиливается сюжетом второго плана: две фигуры – молодой человек, который укрощает крылатого коня, и женщина в белом платье, развивающаяся на ветру. Дорога на втором плане плавно переводит взгляд зрителя на темный пейзаж леса. Колористическое решение придает полотну ноту трагизма: осенние желтые листья, как искры огня, на фоне зеленой земли; рваные стальные тучи, бегущие по красному небу, закрученные в спираль, летящие в воздухе, как темные угли потухшего огня.

Четко просматривается тайное желание автора уйти от действительности на Пегасе с любимой женщиной (можно предположить, что художник изобразил свою любовь и музу – Марию Баль). По мифологии образ крылатого коня символизирует вдохновение. Пегас позволяет человеку достигать высокого уровня духовности в творческом порыве. Как для истинного художника, для Мальчевского главными факторами в его жизни были творчество и его муза [1, с. 229].

Левая часть триптиха несет изображение молодого фавна с обнаженным торсом и с привычным атрибутом для этого героя – дудочкой в руках. По мифологии свирель была любимым инструментом фавнов, который изготавливался всегда из камыша. Если вспомнить перевод, нимфа Серинга убегает от страха и преследования господина, превращается в тростник, из этого же тростника и была сделана свирель. Иногда этот музыкальный инструмент идентифицирует с тревогой и резкими проявлениями эмоций. В разных культурах свирель-инструмент имеет разные значения: у китайцев – эмблема Хан Зиянгу, одного из восьми гениев, символизирует гармонию; в греко-латинской традиции – эмблема Эвтерпа

и атрибут сирен, как средство обольщения и возбуждения эмоций; в индуизме – это голос вечности, зовет жителей в путешествие во времени; у фригийцев – атрибут Кибеле. Но самое распространенное значение – фаллический символ, особенно таким он воспринимается, когда на нем играет человек. Этот элемент использовали художники XVII–XVIII вв. при изображении влюбленных пар [3].

Третья часть триптиха – портрет старого фавна с детской свистулькой в виде петуха, которую он держит в руке. Молодой фавн превратился в старика, следы времени четко отразились на его лице, которое изрядно измученно, а свирель трансформировалась в свисток. Лицо фавна печальное и задумчивое, наполнено трагическими мыслями и сожалением.

Рожки на голове старого пана выглядят как маленькие завитки волос и вихрей. Глубокая осень озарила огненно-оранжевыми листьями лес, выжженная желтая трава на переднем плане переходит в серебряную бороду героя, связывает все воедино. Легкие облака бледно-голубого неба наполняют холст спокойствием. Буря прошла, и все страсти остыли: только детский пищик привносит резкий звук, как воспоминания молодости и страстей. Все три работы вызывают чувство меланхолии у зрителя.

В Варшавском художественном музее хранится одна из ранних работ мастера с изображением фавна, которая называется «Искусство в глуши» (1896) (рис. 10). Сама композиция небольшая, но наполнена глубоким смыслом. На полотне изображен простой сельский пейзаж: длинный сарай, деревья, кусты, забор, на котором сохнут кухонные принадлежности, что очень точно передает состояние тихой сельской жизни ранней весной. Главные действующие персонажи – девочка-пастушка, фавн-подросток и индюки, которых девочка ведет с пастбища. Композиционным центром является девочка и фавн. Образ девочки не является привлекательным: растрепанные волосы, загорелое лицо, босые грязные ноги, но удивление, с которым она смотрит на фавна и слушает его игру на свирели, превращает ее внешний вид в завораживающий для зрителя. Она сосредоточена, не выпускает свою хворостинку, чтобы не растерять индюков. Ряд птиц воспринимается черной пунктирной линией, разделяющей формат работы на две части по диагонали. Весной вся природа возрождается, вот почему появляется фавн как символ плодородия.

Весь колорит картины зеленовато-оливковый с охристо-коричневыми оттенками. Красное пятно одежды пастушки выгодно

воспринимается зрителем и выделяет фигуру фавна, которая является светлым пятном по тональности, привлекает внимание к главному мифологическому герою. Один из польских критиков того времени К. Гурский прокомментировал это явление: «Фавн невесть откуда взялся в сельском углу, пришел вместе с весной» [4]. Скрытая символика этой картины передает взаимодействие реальности с фантазией мастера, реальные человеческие фигуры сочетаются с вымышленными, что так характерно для картин Я. Мальчевского.

В 1902 году Мальчевский создает картину «Незнакомая нота» (1902) (рис. 11), на которой изображен малоизвестный польский художник Станислав Бринярский. Творчество этого художника связана с живописью интерьеров исторических зданий, а в пожилом возрасте мастер занимался реставрацией. Он был увековечен не своими работами, а благодаря портрету, который выполнил Я. Мальчевский.

Композиция этой работы неординарная: смешаны два портрета – вымышленный и реальный, портрет Бринярского и фавна. Мощная голова фавна изображена в профиль, слегка доминирует над портретом Станислава. Лицо пожилого художника завораживает зрителя своей выразительностью и необычной небрежностью прически.

Два лица – вымышленное и реальное, но композиционным центром является портрет мастера, его Мальчевский размещает в левой верхней части полотна, по линии золотого сечения. Глаза Станислава опущены вниз, не смотрят на зрителя. Герой в состоянии глубокой задумчивости, наедине со своим внутренним миром. Выразительные морщины, которые прорезали лицо, седые волосы, развевающиеся на ветру – все подводит к световой доминанте – лицу главного героя, в котором четко просматривается композиционный центр самой работы. Состояние вдохновения, творчества передается музыкой фавна. Мелодия, которую исполняет фавн художнику, вдохновляет его на творчество. Можно предположить, что нереальный герой исполняет мистические звуки, как сам фавн.

Фон для этой работы – сказочный пейзаж с цветущим фруктовым садом. Цветущие деревья создают ритм ярких белых пятен, которые перекликаются с седыми волосами Бринярского и с эстетически белыми ногтями фавна. По цвету картина выдержана в оливково-коричневой гамме.

Мальчевский, как патриот своей Родины, в 1903 году создает неповторимый триптих «Право. Родина. Искусство» (рис. 12). Это визуальная поэма о Родине, о миссии художника и влиянии

искусства на жизнь человека. Каждая часть триптиха — это сложный композиционный замысел и в первой части, которая называется «Право», не обошлось без мистического героя фавна.

Сам автор показал себя в окружении мифологических персонажей, его фигура стоит между фавном и смертью, в профиль, как на чеканных монетах Римской империи. Фавн изображен с привычным атрибутом — флейтой и с лавровым венком на голове. Лавровый венок со времен Древней Греции был эмблемой победы, а вечнозеленый лавр придавал силу бессмертия по древним верованиям. Поэтому на триумфальных парадах римляне украшали свои головы лавровыми венками, которые символизировали награду и небесное благословение. Символика этого растения сохранилась и дошла до наших дней. Мальчевский наделил фавна лавровым венком, и мифологический герой становится победителем над смертью [5, с. 145]. Композиция триптиха пронизана духом сецессии, имеет особенные характеристики цветовых пятен на трех картинных плоскостях и развитие силовых линий, которые соединяют все три картины между собой [6].

Заключение. Итак, образ фавна в искусстве Яцека Мальчевского наполнен глубоким смыслом, имеет почти литературную многозначность и тяготеет к меланхолическому настроению с характерным мироощущением и нотками импрессионизма. Композиции художника теряют связь с реальностью, жанровые мотивы меняются на молчаливое взаимодействие между фигурами, а фоном, как правило, становится пейзаж. Мифология Мальчевского сложная и чрезвычайно многообразная, имеющая характерные личностные элементы, наполняет образ фавна тайным содержанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сарабьянов, Д. В. Модерн История стиля / Д. В. Сарабьянов. — М.: Галарт, 2001. — 343 с.
2. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. / В. Г. Власов. — СПб.: Азбука-классика, 2004–2010. — Т. 7 : П. — 2007. — 912 с.
3. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Кельдыш: в 6 т. — М.: Советская энциклопедия, 1973. — Т. 1 : А — Гонг. — 1072 с.
4. Тананаева, Л. И. Три лика польского модерна / Л. И. Тананаева. — СПб.: Алетейя, 2006. — 132 с.
5. Гибсон, К. Символы, знаки, эмблемы, мифы в материальной и духовной культуре / К. Гибсон; [пер. А. Озерова]. — М.: Эксмо, 2007. — 159 с.
6. Голубева, О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. — М.: Изобразительное искусство, 2001. — 120 с.

Поступила в редакцию 11.02.2019 г.

УДК 791.228:004.928(510)

Воплощение стилистики гошуа в современных китайских видеоклипах

Чжао Акань

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

Традиционной китайской живописи гошуа присущи специфические черты, приближающие ее к протяженному во времени повествованию изображениями (форма вытянутого свитка, рассеянная перспектива). Активное освоение экранной культурой стилистики гошуа началась в китайском анимационном кино в 1960-х гг. Мультфильмы этого рода обладают спецификой, связанной с особенностями китайской национальной живописи (сложная рассеянная перспектива, нейтральный фон, задний и передний планы разграничиваются с помощью густоты линий, силы нажима кисти, более интенсивное наложение красок позволяет показать масштаб предмета, его положение в пространстве и др.).

Адрес для корреспонденции: e-mail: svetlanasmulskaya@yandex.by — Чжао Акань

Видеоклипы, выполненные в стилистике гохуа, создавались при помощи цифровых технологий, предоставивших новые возможности и трансформировавших художественный язык гохуа. В аналоговой анимации в стиле гохуа в основном использовалась техника «густая тушь». Современная цифровая анимация может имитировать несколько традиционных живописных техник: живопись с точной прорисовкой и насыщенными красками, традиционная живопись тушью, контурный рисунок и др. В современных видеоклипах художественный язык традиционной живописи синтезируется с объемной моделировкой, новыми возможностями построения отношений «пространство / время» (возможность одновременного показа объекта в разное время, с разных ракурсов, в разных пространствах и в разных положениях).

Ключевые слова: гохуа, видеоклип, анимационное кино, телевидение, цифровые технологии.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 32–36)

Implementation of Gohua Stylistics in Contemporary Chinese Video Clips

Zhao Akan

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

Traditional Chinese painting of gohua is characterized by specific features that bring it closer to the long narrative images (the form of an elongated scroll, scattered perspective). The active development of the screen culture of gohua stylistics began in the Chinese animation cinema of the 1960s. Cartoons of this kind have the specifics associated with the peculiarities of Chinese national painting (complex scattered perspective, neutral background, background and foreground are distinguished by the density of lines, the force of the brush pressure, more intense paint application allows to show the scale of the object, its position in space, etc.).

Video clips made in the style of gohua were created with the help of digital technologies, which provided new opportunities and transformed the artistic language of gohua. The technique of “thick ink” is mainly used in analog animation in the style of gohua. Contemporary digital animation can simulate several traditional painting techniques: painting with accurate drawing and rich colors, traditional ink painting, contour drawing, etc. In contemporary video clips, the artistic language of traditional painting is synthesized with three-dimensional modeling, new possibilities of building relations “space-time” (the possibility of simultaneous display of the object in different times, from different angles, in different spaces and in different positions).

Key words: cohua, video, animated film, television, digital technologies.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 32–36)

На современном китайском телевидении постоянно появляются видеоклипы, отмеченные печатью национальной культуры, в которых воссоздан образный мир гохуа, цзяньжи (искусство вырезания из бумаги), гравюры, резьбы по дереву, вышивки, театра теней. Гохуа занимает особое положение в культуре Китая, считается, что именно традиционная живопись наиболее полно и глубоко отражает специфику национальной культуры. Эти видеоклипы привлекли внимание широкой аудитории. Новизна нашей статьи связана с тем, что в настоящее время существует ряд работ, посвященных собственно анимации в стиле гохуа, разные аспекты этого явления рассматривали Сун Эйян [1], У Чжэнго [2], Сну Линь [3], но видеоклипы этого рода пока не стали предметом серьезных исследований.

Цель статьи – показать специфику воплощения стилистики гохуа в современных китайских видеоклипах.

Стилистика гохуа в китайском анимационном кино 1960–1980-х гг. Традиционной китайской живописи присуща особая

синтетичность: в ее произведениях не просто соединяются графические и живописные художественные приемы, частью композиции становится и каллиграфическая поэтическая надпись. Несмотря на то, что в XX столетии появились новые подходы к гохуа, большинство художников и сегодня работает с приемами, созданными в глубокой древности. В сравнении с европейской живописью, гохуа присущи специфические черты, приближающие ее к протяженному во времени повествованию изображениями.

Первая из них – реальное движение при рассматривании свитка, который зритель физически разворачивает, открывая для себя новые части композиции. Здесь считаем возможным провести параллель с ранними опытами европейских авангардистов. И В. Эггелинг, и О. Фишингер до того, как заняться анимацией, экспериментировали именно со свитками, позволявшими показывать динамическое развитие абстрактных форм.

Вторая – это рассеянная перспектива, которая не навязывает зрителю одну-единственную

точку зрения, а предлагает рассмотреть части композиции с разных ракурсов. В этом контексте также возникают ассоциации с экспериментами европейских авангардистов, в первую очередь кубистов, предложивших зрителю рассматривать предметы на своих картинах одновременно с разных ракурсов. Это позволило привнести в станковую живопись иное понимание времени, особую динамику, дать возможность зрителю виртуально «обойти» объект изображения.

Совершенно закономерно, что в XX столетии образный мир гохуа привлек внимание китайских аниматоров, стремившихся создавать подлинно национальные фильмы. Первым опытом воплощения стилистики гохуа в анимации стала короткометражная экспериментальная лента Шанхайской киностудии изобразительных искусств «Анимация тушью» (1960 г.). В том же году появился и первый художественный мультфильм в стилистике гохуа «Где мама?» (реж. Тэ Вэй), предложивший необычное для того времени визуальное решение, напоминающее работы мастеров традиционной национальной живописи: и персонажи, и элементы пейзажа прячут на нейтральном белом фоне, они не имеют четких контуров, характерных для художественного языка мультипликации 1960-х гг. Отметим, что в анимационном кино контур – элемент не только стилистический, но функциональный, он упрощает восприятие движущегося объекта. То, что этот нюанс почувствовал сам Тэ Вэй, очевидно в другой его ленте, тоже стилизованной под гохуа – «Пастушья свирель» (1963 г.). В этой картине фигура главного героя обведена четким контуром, равномерно залита цветом, как следствие, она выглядит уплощенной на фоне остальных элементов визуального ряда, в традиционной для гохуа стилистике, лишает мультфильм цельности. Еще один элемент визуального ряда, отличавший ленту «Где мама?» от множества ей современных – характерное для гохуа использование нейтрального фона, расширяющего зрительные границы. В данном фильме присутствует привычное для анимации того времени внутрикадровое движение. Более характерное для живописи гохуа движение камеры, напоминающие перемещения взгляда человека, рассматривающего свиток (вверх-вниз, слева-направо, наезд и удаление камеры) появятся в анимации тушью позже. В частности, именно оно отличает один из шедевров анимации «Впечатления от гор и вод» Тэ Вэя (1988 г.). Для нас значим еще один аспект названной картины – в ней традиционная музыка становится звуковым эквивалентом изображения.

Несмотря на то, что аналоговая анимация в стиле гохуа трудоемка, требует многослойного

окрашивания бумаги, она нередко привлекала режиссеров, создавших такие работы, как «Иволга, богомол и цикада» (1988 г., реж. Ху Тао Цзинь), «Колокольчик для олененка» (1982 г., реж. Тан Чэн, Ву Цян), «Поединок бекаса и устрицы» (1983 г., реж. Джинкинг Ху, Лу Рухяо). Анимация в стиле гохуа обладает своей спецификой, связанной с освоением особенностей китайской национальной живописи: в ней используется сложная рассеянная перспектива, нейтральный фон, задний и передний планы разграничиваются с помощью густоты линий, силы нажима кисти, более интенсивное наложение красок позволяет показать масштаб предмета, его положение в пространстве. В целом визуальный ряд аналоговых анимационных фильмов этого рода решался в стилистике, присущей традиционной живописи гохуа. Ее трансформация была связана с использованием новых технологий и поиском ответа на новые задачи.

Особенности цифрового воплощения стилистики гохуа в малых телевизионных формах. На рубеже XX–XXI вв. стилистика гохуа привлекла внимание клипмейкеров, которые с самого начала были настроены на то, чтобы не просто использовать традиционный художественный язык, но активно экспериментировать с новыми средствами. Это было обусловлено не только распространением цифровых технологий, но и с ожиданиями аудитории: миллионы поклонников чаще хотят видеть своих кумиров не нарисованными, а «живыми». Перед клипмейкерами встала совершенно новая задача: было необходимо соединить стилистику гохуа с объемным изображением исполнителя. Как следствие, объекты, выполненные в стилистике гохуа, в видеоклипах часто моделируются объемно, становятся элементами коллажного видеоряда, включающего в себя и смоделированные анимированные элементы, и обработанный отснятый материал.

Одним из первых успешных опытов синтеза традиций гохуа и цифровых технологий стал видеоклип 1999 года режиссера Ли Гэна «Отдавать себя на благо Родины» для исполнителя Ту Хунгуана. Пейзажи и фигуры людей кажутся нарисованными тушью, фигура исполнителя на первом плане объемна. В клипе не использовано ни единого рисунка, его визуальный ряд создан на основе отснятого материала, который приобрел стилизованный после цифровой обработки. Весь клип состоит из монтажных 60 кадров для того, чтобы они достигли изящества, присущего китайской национальной живописи, потребовалось более двух месяцев работы [4].

Довольно скоро анимация в стиле гохуа стала широко применяться и в иных малых телевизионных формах – рекламных роликах и телевизионных заставках. В 2004 году компания «Beijing Century Media» для театрального канала Центрального телевидения сняла «Чувства на бамбуковой дощечке» – первый ролик этого рода. Под музыку традиционных китайских драм «Легенда о белой змейке», «Западный флигель», «Небесная дева осыпает цветами» на белом фоне сменяют друг друга актеры разных амплуа, образы традиционной китайской живописи. В ролике использованы разноуровневые реальные кадры, анимация, 3D съемка. Одним из ярких примеров рецепции стилистики гохуа стал ролик отдела рекламы Центрального телевидения Китая «Верить в силу бренда» (2009 г.), на протяжении которого струйки туши трансформируются во все новые образы: величественные пейзажи Великой китайской стены, безмятежно плавающая рыба, летящие поезда, стадион «Птичье гнездо», здание Центрального телевидения.

В аналоговой пленочной анимации в стиле гохуа в основном использовалась техника «нун мо» (кит. 浓墨, густая тушь), но современная цифровая анимация уже не ограничивается ее выразительными возможностями, она способна имитировать самые разные традиционные техники: живопись с точной прорисовкой и насыщенными красками, традиционная живопись тушью, контурный рисунок и др. Анимационная компания Сучжоу Цзиньдикуатун (кит. «苏州金地卡通») в 2008 году создала 3D ролик «Великолепная картина древнего Сучжоу», который в полной мере раскрыл красоту трехмерной цифровой анимации в стиле гохуа, имитирующей технику точной прорисовки и насыщенных красок. Для воссоздания облика Сучжоу времен маньчжурской династии съемочная группа задействовала огромное количество людей, снималось несколько десятков мостов и несколько тысяч построек. Если бы использовались средства выразительности, присущие технике густой туши, зрелище было бы не таким эффектным.

Рецепция стилистика гохуа в современных китайских видеоклипах. В живописи гохуа создано множество изображений цветов и птиц, гор и рек, миниатюр с фигурами людей. Эти образы часто становятся основой визуального ряда видеоклипов. Примером тому является первый китайский 3D видеоклип «Лето» (2003 г., реж. Сю И, исполнители Ван Хон, Ян Дандань). Ввиду технических ограничений традиционная анимация в стиле гохуа может использовать только статичные кадры или съемку в движении для передачи глубины пространства и

сложности композиции. Цифровая анимация отличается от аналоговой новыми техническими возможностями, которые были сполна продемонстрированы в клипе «Лето»: кадры могут не просто свободно сменять друг друга, но также симультанно показывать один и тот же объект в разное время, с разных ракурсов, в разных пространствах и в разных положениях. В начале видеоклипа «Лето» появляется традиционное изображение лотоса, кадр статичен, медленно прилетает стрекоза и легко садится на лотос, который является своего рода осью, вокруг нее вращается внутрикадровая композиция. Стрекоза скользит по воде, камера следует за безмятежным косяком рыбы, привлекая внимание зрителя к окруженному стихами портрету женщины. Пройдя мимо него, камера обращается к деревьям и скалам за ее спиной, затем постепенно вся картина исчезает. Особое значение этого видеоклипа заключается в том, что он открыл новый этап развития цифровой анимации в видеоклипах. Как отметил исследователь Ту Чуаньпэн, «цифровые технологии дали анимационным видеоклипам в стиле гохуа крылья, позволив воображению освободиться от технических ограничений, возможности анимации значительно расширилась, увеличилась сила ее художественного воздействия, цифровые технологии также стали стимулом к распространению и изучению анимации этого рода» [5, с. 25].

Среди видеоклипов популярных исполнителей есть немало интересных примеров работы со стилистикой гохуа. Один из них – клип режиссера Би Эрцзя в 2010 году на песню Ван Ли Хома «Бо Я рвет струны» (2010 г.). Песня рассказывает историю Юй Бо Я и его близкого друга Чжун Цзыци. Первый умел прекрасно играть на гуцине, второй – слушать. После смерти Чжун Цзыци музыкант больше никогда не играл, поскольку не смог найти другого человека, так же тонко понимающего его искусство. В аранжировке песни активно используются звуки гуциня. Певец и девушка, играющая на инструменте, находятся в пространстве, заполненном двухмерными образами, решенными в стилистике гохуа (цветы, птицы, элементы пейзажа, иероглифы). Начало клипа разворачивается на нейтральном фоне, по мере приближения к кульминации предметы обретают объем, пространство становится трехмерным.

В 2006 году Ван Ли Хом выступил в качестве режиссера клипа на свою песню «У дикой сливы». В этой песне гармонично сочетаются элементы Пекинской оперы, R&B и рэпа, что характерно для стиля исполнителя, получившего название chinked-out. Ван Ли Хом исполняет песню дуэтом с артистом пекинской оперы, фоном для объемных фигур исполнителей

становятся изображения, выполненные в стилистике гохуа.

Для традиции гохуа большое значение имеет использование стихотворений в картинах и поэтичность изображения. Именно поэтому гохуа — живопись, которую в соответствии с китайскими языковыми нормами не «смотрят», а «читают». Красоту художественной идеи воплощает сочетание каллиграфии и живописи, а соединение их с современными технологиями раскрывают новые горизонты для воплощения многовековой традиции. Одним из знаковых примеров синтеза каллиграфии и изображения в клипе стало видео на песню Джей Чоу «Предисловие к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”» (реж. Джей Чоу, 2008 г.). В начале и в конце ролика появляется образ девушки, пишущей «Предисловие к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”» — произведению, созданному в 353 г. каллиграфом династии Восточная Цзинь Ван Сичжи. Каллиграфия «Предисловия» на протяжении веков считалась эталоном, в клипе она становится фоном, на котором разворачивается грустная любовная история. Свободным стилем каллиграфии передается чистая любовь парня и девушки, ожидающей в одиночестве дома своего скитающегося по миру возлюбленного, ей остается лишь взять кисть и записать свои воспоминания. Для клипа неслучайно выбрано такое визуальное решение, песня написана в пентатонике, основным инструментом является эрху, сочетающийся со звуками пипы, гучжэна и западных струнных инструментов. Эрху впервые появляется в прелюдии, а также в интерлюдии, где его звуки соотносятся с фрагментом с характерным подражанием ритмической схеме пекинской оперы, а Джей Чоу исполняет припев в манере вокальных упражнений актеров амплуа молодой женщины хуа-дань пекинской оперы. Автор слов песни Винсент Фан вдохновился произведением «Предисловие к “Стихотворениям, сочиненным в Павильоне орхидей”» и с помощью популярных приемов пояснил древний текст, прочно связав изящную письменность с любовной историей, действие которой разворачивается в XX в. В видеоклипе появляется и характерный для гохуа нейтральный фон: часть действия клипа разворачивается на фоне памятника каллиграфии, часть сцен решена с белым фоном, минимальным набором предметов. В этом случае мы видим уже не воссоздание образов, характерных для многовековой традиции национальной китайской живописи, а новый видеоряд, который в сочетании с памятником каллиграфии вызывает у китайского зрителя ассоциации с гохуа. Исследователь У Чжэнго писал о возможностях использования художественных средств живописи в анимации:

«Будь то древняя живопись или современная, когда у нас складывается определенное понимание традиционной китайской живописи, некоторые эстетические особенности этого искусства непременно включаются в процесс нашего восприятия стилизованной анимации» [2, с. 108].

Заключение. Активное освоение экранной культурой стилистики гохуа началась в китайском анимационном кино в 1960-х гг. Мультифильмы этого рода обладают спецификой, связанной с особенностями китайской национальной живописи (сложная рассеянная перспектива, нейтральный фон, задний и передний планы разграничиваются с помощью густоты линий, силы нажима кисти, более интенсивное наложение красок позволяет показать масштаб предмета, его положение в пространстве).

Видеоклипы, выполненные в стилистике гохуа, создавались при помощи цифровых технологий, предоставивших новые возможности. В аналоговой анимации в стиле гохуа в основном использовалась техника «густая тушь». Современная цифровая анимация может имитировать несколько традиционных живописных техник: живопись с точной прорисовкой и насыщенными красками, традиционная живопись тушью, контурный рисунок и др. В современных видеоклипах художественный язык традиционной живописи синтезируется объемной моделировкой, новыми возможностями построения отношений «пространство / время».

ЛИТЕРАТУРА

1. 孙海洋. 我国动画民族化进程中的水墨语言定位: 学院硕士学位论文论文 / 海洋, 孙. — 重庆 重庆大学艺术学院硕士, 2008. — 57页. = 孙, Эйян. Репрезентация художественного языка живописи тушью в национальной анимации: дис. ... магистра изобразительного искусства: 130401 / Эйян, Сун. — Чунцин: Чунцинский ун-т, 2008. — 57 с.
2. 吴振国. 《论水墨动画的视听语言及对现代动画的借鉴作用 / 振国, 吴 // 郑州 美与时代, 2009. — 8期 第. — 106–108页. = У / Чжэнго. Использование художественного языка живописи тушью в современной анимации / Чжэнго, У // Красота и время — 2009. — № 8. — С. 106–108.
3. 松林. 愈有民族性愈有国际性 — 美术电影民族风格的形成和发展 / 林, 松 // 当代电影, 1985年第. — 2期 第. — 99–103. = Сун, Линь. Чем более этническое, тем более международное — формирование и развитие национального стиля кино / Линь, Сун. — Пекин: Современный фильм, 1985. — № 2. — С. 99–103.
4. 屠洪刚推出水墨MV // 新浪影音娱乐. — 访问模式: URL: http://ent.sina.com.cn/c_film/1999-12-17/2194.html. — 访问日期: 08.01.2019. = Ту Хунган выпустил монохромное MV [Электронный ресурс] // Синьлан видео развлечения. — Режим доступа: URL: http://ent.sina.com.cn/c_film/1999-12-17/2194.html. — Дата доступа: 08.01.2019.
5. 涂传鹏. 计算机生成剪纸风格流水动画: 学硕士论文杭 / 传鹏, 涂. — 州 浙江大2008. — 63页. = Ту, Чуаньпэн. Цифровая анимация в стиле цзяньжи: дис. ... магистра компьютерного программного обеспечения и теории: 081202 / Чуаньпэн, Ту. — Ханчжоу: Чжэцзянский ун-т, 2008. — 63 с.

Поступила в редакцию 16.01.2019 г.

Искусство и художественное образование в Витебске в послереволюционные годы (1918–1923)

Исаков Г. П.

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

Послереволюционные годы (1918–1923) стали одними из самых ярких и богатых на события страниц в хронике художественной и культурной жизни Витебска двадцатого века. Активными участниками художественной жизни города этого периода были два учебных заведения – Витебское народное художественное училище и Витебская народная консерватория (они неоднократно реформировались и меняли названия в рассматриваемый период). В педагогический состав входили как авторитетные и известные мастера и артисты, так и художники, музыканты, ученые, чьи имена станут широко известны во всем мире в будущем. В 1918–1923 гг. в художественном училище преподавали художники М. Добужинский, М. Шагал, К. Малевич, Л. Лисицкий, В. Ермолаева, Ю. Пэн. Среди преподавателей консерватории были балетмейстер В. Пресняков, дирижер Н. Малько, пианист Н. Дубасов, литературовед и музыковед М. Бахтин. В 1918–1923 гг. в художественной жизни Витебска отразились характерные для начала послереволюционной эпохи особенности бытования искусства, становления и развития художественного образования в провинции. В данной статье рассматриваются и анализируются некоторые из них.

Ключевые слова: Витебск, художественные учебные заведения, Витебский художественно-практический институт, Уновис, супрематизм, Витебский музыкальный техникум, формы обучения.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 37–41)

Art and Art Education in Vitebsk in the Post-Revolution Years (1918–1923)

Isakov G. P.

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

The post-Revolution years (1918–1923) became one of the brightest and event-richest pages in the chronicle of the artistic and cultural life of the 20th century Vitebsk. Two educational establishments, Vitebsk Public Art School and Vitebsk Public Conservatoire (they were reformed several times and thus renamed) were active participants of the City artistic life of that period. Among the teachers were both outstanding and well-known artists and painters, musicians, scholars whose names would be widely known in the world in the future. In 1918–1923, such artists as M. Dobuzhinski, M. Shagal, K. Malevich, L. Lisitski, V. Yermolayeva, Yu. Pen taught in the Art School. Among the Conservatoire teachers were ballet teacher V. Presniakov, conductor N. Malko, pianist N. Dubasov, and literature and music critic M. Bakhtin. In 1918–1923 features of art, maturation and development of art education in province typical for the beginning of the post-Revolution epoch were reflected in the art life of Vitebsk. Some of them are considered and analyzed in the article.

Key words: Vitebsk, art educational establishment, Vitebsk Art and Practical Institute, Unovis, Suprematism, Vitebsk Music School, forms of teaching.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 37–41)

Первые послереволюционные годы (1918–1923) стали одними из самых ярких страниц в хронике художественной и культурной жизни Витебска двадцатого века. Активными участниками художественных событий этого периода были два учебных заведения – Витебское народное художественное училище /ВНХУ/

и Витебская народная консерватория (в 1918–1923 гг. они неоднократно реформировались и меняли названия). В педагогическом составе учебных заведений были как авторитетные и известные мастера и артисты, так и художники, музыканты, ученые, чьи имена станут широко известны во всем мире в будущем.

В 1918–1923 гг. в художественном училище преподавали художники М. Добужинский, М. Шагал, К. Малевич, Л. Лисицкий, В. Ермолаева, Ю. Пэн. Среди преподавателей музыкального учебного заведения были «артист бывших императорских театров» балетмейстер В. Пресняков, дирижер Н. Малько, пианист Н. Дубасов (лауреат 1-го Международного конкурса пианистов и композиторов им. А. Рубинштейна), литературовед и музыковед М. Бахтин.

Целью данной статьи является анализ некоторых особенностей бытования искусства, становления и развития художественного образования в Витебске, характерных для начала послереволюционной эпохи.

«Витебск супрематический». В начале 1920-х гг. в стране победившего пролетариата ситуация в искусстве коренным образом менялась. Прежде всего, претерпело серьезные коррективы отношение самой власти к левому революционному авангардному искусству. Если поначалу революция и левое искусство шли рука об руку, вместе ломая старые, устоявшиеся столетиями порядки и стереотипы, то с ходом времени отношение власти к художественным новациям коренным образом изменилось. Пришло время созидать фундаментальное, незыблемое, вечное, а стремление низвергать и преобразовывать уже не согласовывалось с желанием власть предержащих, больше не нужны были эксперименты и потрясения, в том числе и «художественные». 1 декабря 1920 г. в газете «Правда» была опубликована резолюция ЦК РКП/б/ о Пролеткультах, где последние обвинялись в том, что «вели свою работу в идейном отношении независимо от органов Советского государства, в результате чего в деятельности Пролеткультов все более проявлялось влияние буржуазной идеологии, сказывалась оторванность от насущных проблем просвещения всего рабочего и крестьянского населения». В результате предпринятых властями мер Пролеткульты вскоре были упразднены, однако негативное отношение властей к приверженцам и сторонникам «нового искусства» сохранилось. В стране советов на всех уровнях была развернута борьба с формальными течениями в искусстве, имеющая целью выправить ситуацию.

Следует подчеркнуть, что Витебск в первые послереволюционные годы ассоциировался именно с формальными направлениями в искусстве и прежде всего с разновидностью абстракционизма – супрематизмом и его идеологом К. Малевичем, который вместе со своими соратниками мечтал на основе супрематических идей преобразовать мир.

Витебские власти приложили немалые усилия, чтобы выправить положение дел. На заседании «3-го Губернского Съезда Витебского Отдела Всероссийского Профессионального союза Работников Искусств» 29 августа – 4 сентября 1920 г. П. Н. Медведев отмечал: «/.../ Очень серьезен вопрос связи с Народным Художественным Училищем. Оно автономно и подчинено Центру. Мы с ним в контакте. Мы полагаем, что оно должно быть свободными художественными мастерскими, но некоторые пытались из него сделать школу выучки футуристов и супрематистов. Теперь вопрос стоит не так остро» [1, л. 35]. В мае 1921 г. в докладе 4-му губернскому съезду СОРАБИС о деятельности подотдела искусств тот же П. Н. Медведев утверждал, что «/.../ секцией было достигнуто выпрямление линии Высшего народн/ого/ худ/ожественно-го/ училища, оказавшегося во власти крайне левого направления, супрематизма, возглавляемого Малевичем и в котором теперь благодаря выпрямлению линии стало возможно свободное развитие каждого» [1, л. 46]. В постановлении художественного подотдела от 26 октября 1921 г. также говорилось о необходимости «строного проведения принципа свободных мастерских и усиления реалистического течения» [2]. В ряду предпринятых мер можно упомянуть и о том факте, что в 1921 г. К. Малевич был арестован и провел некоторое время в подвалах витебской ЧК. От тяжелых последствий художника уберегло найденное у него при обыске письмо наркома просвещения А. В. Луначарского [3]. После инцидента К. Малевич счел за лучшее поскорее покинуть город над Двиной. Вслед за ним из Витебска чередой потянулись и другие члены объединения Уновис (Утвердители нового искусства). Следует заметить, что за музыкальным учебным заведением подобных чуждых по содержанию и форме авангардных художественных экзерсисов отмечено не было.

О роли местной власти. В начале 1920-х гг. на фоне экономического кризиса, падения производства, упадка сельского хозяйства Центр был больше не в состоянии оказывать материальную и финансовую поддержку многочисленным художественным учреждениям; бремя по их содержанию было решено в значительной степени переложить на региональные бюджеты. В этой ситуации местные администрации становились вершителями судеб учебных заведений; в целом ряде случаев вопросы о закрытии вузов, их реформировании переводились с государственного уровня на региональный. В Витебской губернии к осени 1923 г. был закрыт механико-строительный

институт, «завершена работа по перестройке» сельскохозяйственного и педагогического институтов.

Немаловажное значение в создавшейся ситуации приобретали отношения руководителей учебных заведений с местной администрацией. В связи с этим следует подчеркнуть, что, начиная с директора Витебского народного художественного училища М. Шагала, заведующие учебным заведением проявляли «излишнюю» самостоятельность и независимость, и часто для решения различных вопросов и проблем обращались прямо в Центр, через головы местных начальников. В качестве подтверждения приведем выдержку из доклада на одном из заседаний «3-го Губернского Съезда Витебского Отдела Всероссийского Профессионального союза Работников Искусств» П. Н. Медведева (29 августа – 4 сентября 1920 г.): «/.../ У нас в строительстве есть еще местничество. Уполномоченные от центра вне местных органов. Это было тогда, когда Шагаль делал то что ему угодно без местных органов. И за мероприятия его мы не отвечаем /.../» [1, л. 35].

Следует также отметить, что на момент конфликта Витебским художественно-практическим институтом /ВХПИ/ руководил выпускник учебного заведения 1922 года И. Т. Гаврис. Во время учебы художник проявил себя активным членом Уновиса, что в заслуги, по мнению местных властей, также занесено быть не могло. Кроме того, И.Т. Гаврис считал себя «временно исполняющим обязанности» до назначения «настоящего» ректора, что не добавляло ему как руководителю авторитета.

Гораздо большим уважением и благосклонностью у местной администрации пользовался «Директор Витебской Государственной Консерватории и “Школы сценического искусства”» В. И. Пресняков, окончивший «бывшее императорское театральное училище». В одном из архивных документов 1922 г. «бывший артист императорских театров» «аттестуется» заведующим Витгубпрофобром как «лицо, представляющее собою известного и единственного у нас специалиста в деле художественно-сценического образования» [4].

Для учреждений Витебского края в этот период очень важным было оперативно и, главное, «правильно» реагировать на предъявляемые администрацией региона требования. В условиях тотальной экономии средств и ресурсов более благосклонного отношения к себе удаивались те учебные заведения, которые в соответствии с велением времени быстро реагировали и понижали свой уровень и статус, что позитивно сказывалось на

местном бюджете. В этом плане музыкальное учреждение вело себя «правильно», оперативно и неоднократно понижая свой статус: Витебская народная консерватория /1918–1919 гг./, 1-я Витебская государственная специальная музыкальная школа.../1919–1922 гг./, Витебский повышенный музыкальный техникум.../1922 г./, Витебский музыкальный техникум.../1922–1927 гг./).

Руководство художественного училища напротив, конфликтуя с местной администрацией, предпринимало все возможные усилия к повышению уровня и статуса учебного заведения и сохранения за последним статуса высшей школы: Витебское народное художественное училище /1918–1919 гг./, Витебское высшее народное художественное училище /1919–1920 гг./, Витебские государственные свободные художественные мастерские /1920–1921 гг./, Витебский художественно-практический институт /1921–1923 гг./.

Более благосклонного отношения к себе местной администрации музыкальное учреждение заслужило и по той причине, что среди всех учебных заведений региона консерватория / техникум была в числе тех немногих, которые могли в значительной степени обеспечивать свои материальные потребности за счет введения платной формы обучения. Так из архивных документов следует, что только два учебных заведения «/.../ Промышленно-Экономический Техникум и Консерватория могут посредством платности удовлетворять свои потребности только на оплату личного состава и то только на 60–75 %...» [5].

Витебский художественно-практический институт наоборот принадлежал к учебным заведениям города, где преобладал «элемент неплатежеспособный» и «платность введена не может быть и введение ее было бы совершенно бесцельным» [5].

В свете всего вышеизложенного, местной администрацией был разработан план действий, результатом которых стало лишение ВХПИ статуса высшей школы, выселение учебного заведения из занимаемого здания и передача последнего музыкальному техникуму.

В начале сентября 1922 г., используя бедственное положение Витебского художественно-практического института, Губпрофобр предложил уступить часть помещений учебного заведения музыкальному техникуму, за что обязался отремонтировать все здание, взять на себя расходы по отоплению и освещению, а также отпускать «потребные средства дополнительно к средствам института, получаемым из Центра» [6, л. 33]. «Институт вынужден был пойти на такие уступки. Сократили мастерские

/малярную, скульптурную, «Уновиса»/, свернули музей /3 комнаты/ и уступили первый этаж техникуму. Губпрофобр отремонтировал первый этаж для музтехникума и по вселении последнего уклонился от ремонта второго этажа /для института/ и других обязательств по отношению к институту» /Из письма ректора института И. Гавриса в Охобрглавпрофобра/ [6, л. 31].

В апреле 1923 г. местной администрацией было инициировано ревизионное обследование ВХПИ «Инспектором Витебского губернского отделения рабоче-крестьянской Инспекции» К. Ю. Макке. Выводы по итогам ревизии были самыми негативными. «Положительных сторон деятельности обреченного учреждения в смысле выполнения им возложенных на него основных функций не имеется: /.../ Витебский Художественно-практический институт за время своего существования /.../ имеет за собой исключительно отрицательные стороны, заключающиеся в причинении ущерба Республике своим существованием...». Рассматривая перспективы учебного заведения, старший инспектор РКИ отмечает, что «об улучшении постановки дела в институте говорить не приходится /.../ Следовательно, институт необходимо реорганизовать в Художественную Школу I ступени» [7, л. 100, 101 об.].

Диаметрально противоположными были итоги ревизионной проверки Витебского музыкального техникума, проведенной сразу же за обследованием ВХПИ. Тем же инспектором К. Ю. Макке была отмечена «образцовая постановка дела как в хозяйственном, так и в учебном отношении. Отрицательной стороной является в данном учебном заведении исключительно недостаточность площади, отчего 21 инструмент (рояли, пианино и фисгармонии) находятся на хранении и временном пользовании у разных лиц и учреждений» [6, л. 89].

Логическим следствием ревизионного обследования стало увольнению ректора ВХПИ И. Т. Гавриса в августе 1923 г. и реформирование учебного заведения в Витебский художественный техникум. В начале августа 1923 г. Витгубпрофобр предложил «занять должность Заведующего Витебским художественным Техникумом» [6, л. 85] преподавателю Велижской художественно-гончарной школы скульптору, твердому приверженцу реалистического искусства М. А. Керзину. В сентябре 1923 г. М. А. Керзин вступил в должность, а через несколько дней учебное заведение уже было перемещено в здание бывшей синагоги по улице Володарского, 15. Примечательно, что за несколько недель до этого 28 июня 1923 г. авторитетная комиссия, в состав

которой входили художники И. Гаврис, Ю. Пэн, С. Юдовин, М. Эндэ, представитель Губрофобра Т. Бейнарович, осмотрев здание, пришла к выводу, что «помещение б. синагоги совершенно не отвечает условиям художественной работы мастерских института» из-за недостатка площадей и плохой освещенности; констатировалось, «что переселение института в вышеуказанное помещение равносильно ликвидации художественной школы...» [6, л. 71].

В середине сентября 1923 г., ссылаясь на акт ревизии РКИ, М. Керзин приказал «подвергнуть поверочным испытаниям» всех бывших студентов художественно-практического института; в результате значительная часть учащихся в знак протеста покинула учебное заведение. Вскоре с коллективным заявлением об уходе выступили преподаватели Ю. Пэн, Е. Минин, С. Юдовин.

Через несколько лет в январе 1926 г. выступая на собрании художественной секции Витебского окружного общества краеведения Ю. Пэн обвинял М. Керзина в предательстве, в том, что он «согласился перенести институт в непригодное для работы здание, лишь бы остаться директором» [8, л. 333–334]. На этом же собрании другой участник событий Е. Минин высказал мнение, что перенос учебного заведения в здание бывшей синагоги «остановил» работу последнего на два года (Необходимо напомнить, что в течение первых двух лет существования художественный техникум дважды менял место дислокации, переехав сначала из особняка на ул. Бухаринской в здание бывшей синагоги на Володарской улице (сентябрь 1923 г.), а затем в комплекс зданий на углу улиц Володарского и Биржевой (сентябрь 1925 г.). Следовавшие один за другим переезды не способствовали налаживанию учебного процесса. – Г. И.)

Упомянутые выше события легли в основу фельетона «Сказочка», опубликованного в «Витебских известиях» № 172 от 1-го августа 1923 года, где ВХПИ трактовался, не без сарказма, как «черненький, а Музыкальный Техникум беленький» [6, л. 99].

Об отношении местных властей к учебному заведению говорит и тот факт, что в конце 1923 г. уже преобразованное в Витебский художественный техникум учебное заведение «по разверстке кредитов, отпущенных Наркомпросом» получало самые скудные средства из всех учебных заведений города и без малого вдвое меньшие, чем музыкальный техникум [9].

Заключение. В художественной жизни Витебска 1918–1923 гг. отразились характерные для первых послереволюционных лет особенности бытования искусства, становления и

развития художественного образования в провинции. Последствия конфликта двух художественных заведений города были исключительно негативными для белорусского искусства.

Несмотря на то, что социально-политическая ситуация коренным образом менялась и речь шла уже не об одном из высших художественных учебных заведений РСФСР, а о единственном на территории Беларуси, местные руководители все же претворили в действительность свой план по превращению Витебского художественно-практического института в менее обременительный для губернского бюджета техникум, выселили последний из занимаемого по праву здания в непригодное для работы помещение бывшей синагоги, чем нанесли значительный урон учебному процессу. Примечательно, что в апреле 1926 г. на волне непримиримости в республике политики белоруссизации, М. Керзин направляет в Наркомат просвещения БССР материалы, где предлагает организовать на базе Белорусского государственного художественного техникума (весной 1924 г. Витебский художественный техникум был переименован в БГХТ) национальную Академию художеств.

К сожалению, предложения не нашли понимания и поддержки в высших эшелонах власти; была упущена возможность создать целостную многоуровневую систему художественного образования в Беларуси. (До 1953 г. в республике не существовало художественных учебных заведений высшего уровня.)

Музыкальный техникум недолго торжествовал и «почивал на лаврах». Через короткий промежуток времени по решению тех же местных властей учебное заведение также было вынуждено переехать. В предвоенный период (1927–1941) статус учреждения был понижен до уровня обычной музыкальной школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Витебской области (ГАВО) Ф. 101. Оп. 1. Д. 3.
2. ГАВО Ф. 246. Оп. 1. Д. 3. Л. 11.
3. Лисов, А. Г. Уновис — партия Малевича / А. Г. Лисов // Малевич. Классический авангард. Витебск-4: сб. ст. / под ред. Т. В. Котович. — Витебск, 2000. — С. 14–28.
4. ГАВО Ф. 246. Оп. 1. Д. 260. Л. 227.
5. ГАВО Ф. 246. Оп. 1. Д. 29. (Т. 2. Л. 51.)
6. ГАВО Ф. 246. Оп. 1. Д. 310.
7. ГАВО Ф. 246. Оп. 1. Д. 311. Л. 100.
8. ГАВО Ф. 1947. Оп. 1. Д. 15. Л. 333–334.
9. ГАВО Ф. 246. Оп. 1. Д. 56. Л. 89.

Поступила в редакцию 11.09.2019 г.

УДК 7.04:379.824:339.375:008:316.7(476)

Художественное коллекционирование и антикварное дело Беларуси как социокультурный феномен

Казанина В. Ю.

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

Статья впервые анализирует социокультурно обоснованные закономерности художественного коллекционирования и антикварного дела Беларуси. Исходя из мирового и отечественного опыта очевидно, что идеи, лежащие в основе мотиваций собирателей искусства, всегда стремятся влиять на их социум и материальную среду. Однако настолько влиятельным искусство становится, только когда действительно решает проблемы, с особой остротой встающие между культурой и её средой (обществом). От решения этих проблем зависит будущее самой среды искусства: этноса, народа, государства. Автор приходит к заключению, что возникновение, развитие и актуальное состояние художественного коллекционирования и антикварного дела Беларуси способны влиять на разрешение проблем, периодически возникающих между культурой и социумом её территорий.

Ключевые слова: художественное коллекционирование, антикварное дело Беларуси, арт-рынок, влияние порождённых искусством поведенческих систем на общество.

(Искусство и культура. — 2019. — № 1(33). — С. 41–48)

Адрес для корреспонденции: e-mail: k-vio@mail.ru — В. Ю. Казанина

Art Collection and Antiquarian Business in Belarus as a Social and Cultural Phenomenon

Kazanina V. Yu.

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

For the first time, the article analyzes socially and culturally grounded patterns of art collecting and antiques business in Belarus. Based on the world and Belarusian experience, it is obvious that the ideas underlying the motivations of art collectors always seek to influence their society and its material environment. However, art becomes so influential only when it really solves problems that especially arise between culture and its environment (society). The future of the medium of art itself depends on the solution of these problems: ethnic group, nation, state. The author comes to the conclusion that the emergence, development and current state of art collecting and antiquarian business of Belarus can influence the resolution of problems periodically arising between the culture and the society of its territories.

Key words: art collecting, antiquarian business in Belarus, art market, influence of behavioral systems generated by art on society.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 41–48)

Авторы статьи «Искусство как социокультурный феномен» российские учёные Полина Волкова и Анна Еремеева констатируют: «Всякий художественный опыт актуализируется на пересечении проблем, которые возникают между культурой и обществом», – а также отмечают, что: «При этом происходит неизбежное взаимовлияние художественной действительности на действительность как таковую» [1, с. 204]. Они признают, что идеи, лежащие в основе мотиваций создателей и собирателей искусства, могут воздействовать на их социум и его материальную среду. Однако настолько влиятельным искусство становится, только когда решает проблемы, с особой остротой встающие между культурой и её средой (обществом), а от решения этих проблем зависит будущее этноса, народа, государства.

Наряду с историей искусств и художественным рынком художественное коллекционирование (сбор предметов искусства определённого типа, имеющих эстетическую ценность) входит в тройку основных «поведенческих систем, порождённых искусством» [2, с. 105], а антикварное дело – модификация коллекционирования, направленная на предметы старины. Про общий характер взаимодействия искусства с обществом и культурой писали: Борис Бернштейн [2], Фернан Бродель [3], Полина Волкова и Анна Еремеева [1], Наташа Дэген [4], Михаил Яо, Юлиана Емантова и Светлана Бородина [5], а на материале Беларуси некоторые аспекты этого процесса анализировали Адам Мальдис [6], Алла Сташкевич [7] и Максим Стефанович [8]. Специфика художественного коллекционирования и антикварного дела нашей страны именно как социокультурный феномен отдельно до сих пор не исследовалась.

Цель данной статьи – на основе анализа отечественного художественного коллекционирования и антикварного дела определить, как именно их возникновение, развитие и актуальное состояние способствовали, а также способствуют разрешению проблем, возникающих между культурой и социумом Беларуси. Полученные при этом выводы о собирании искусства и антиквариата как о социокультурном феномене могут быть интересны для уточнения перспектив связей «коллекционирование искусства–социум–культура» в европейских странах.

Генезис художественного коллекционирования и антикварного дела в общеевропейском контексте. Соотнося реалии Беларуси с общеевропейским контекстом, следует отметить, что первыми на континенте коллекционерами, которые объяснили общественными интересами своё увлечение искусством и предметами старины, были британские антиквары. Введя моду на изучение искусства и историю Англии в XVI–XVII веках [9, с. 89], они во многом изменили её общество. Следуя за Европой, в XVI–XVII веках на территории Беларуси также стало зарождаться художественное коллекционирование. А начало этому процессу положили богатые коллекции фамильных ценностей белорусской элиты, когда Великий канцлер литовский Николай Радзивилл Чёрный (1515–1565) основал в Несвиже «скарбец» (нумизматический кабинет), а его сын, Николай Христофор Радзивилл Сиротка (1549–1616), не только упорядочил собрание монет отца, но ещё и пополнил ставшую весьма представительной коллекцию фамильных портретов [10]. Однако только в середине XIX века посредством общедоступного «Музея древностей» (Вильно, 1865 год [6]) наши собиратели попытались сделать коллекции искусства и антиквариата средством

самоопределения своего народа. В духе идей, созвучных мысли Александра Пушкина: «Уважение к минувшему – вот черта, отличающая образованность от дикости» [11], – они напомнили своему народу его исторические и художественные корни».

Социальная специфика отечественного художественного коллекционирования и антикварного дела. Отметим, что общественный заказ на появление антикварного дела и коллекционирования в британском и белорусском вариантах истории отличался. Антиквары Англии XVI–XVII веков работали при содействии династии Тюдоров, ликвидировавшей зависимость от Ватикана, строящей национальное государство [12] и для этого консолидирующей социум. А создавшие в XVI–XVII веках (прежде всего для обоснования прав на локальные привилегии своего магнатского рода) первые прецеденты «закрытых» фамильных арт-коллекций Радзивиллы (рис. 1), а также заложившие в XIX веке основы ориентированного на доступ публики «открытого», социально направленного коллекционирования Беларуси братья Константин (1806–1868) и Евстафий (1814–1873) Тышкевичи (рис. 2) действовали исключительно по собственной инициативе.



Рис. 1. Н. Радзивилл Чёрный [13] и Н. Х. Радзивилл Сиротка [14]

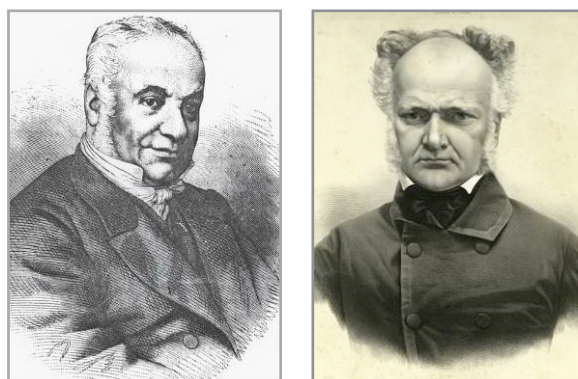


Рис. 2. Интерьер виленского «Музея древностей», а также его основатели братья К. Тышкевич и Е. Тышкевич [15]

Вместе с тем очевидно, что уже начинания Тышкевичей были обусловлены а) программированием перспектив для развития социальной среды местного искусства – надеждой на самоопределение и становление народа, нации, государства в XIX веке на территории бывшего Великого княжества Литовского, а также б) значительной и исключительно местной (поэтому, естественно, социально окрашенной) предысторией. Дело в том, что после неудачной попытки Наполеона возродить Великое княжество Литовское в 1812 году, культура и искусство его земель в середине XIX века были всё ещё европейски ориентированы, что противоречило стремлению царизма русифицировать местное общество. Коллекционеры же, принадлежащие к местной землевладельческой элите, противостояли русификации. К сожалению, их личные связи с активными борцами против самодержавия середины XIX века (носителями идей «литвинизма») не способствовали реализации социокультурного потенциала их деятельности – власти им не доверяли. Негативную роль сыграло и отсутствие массовой поддержки со стороны полиэтнического местного населения, сплотить и увлечь которое за собой элита не смогла. Созданные Тышкевичами и их единомышленниками музеи и собрания, первоначально успешные и поддерживаемые властями, вскоре были упразднены.

Следующее поколение местных патристически настроенных коллекционеров, уяснив, что самоопределение (на основе традиций, искусства и культуры) их народа в ближайшее время нереально, переориентировалось на обустройство своей территории и укрепление в массах стремления к самоидентификации. В условиях смены экономической модели общества и эстетических ориентиров искусства накануне XX столетия – «века диктатуры

масс», местная элита гибко поддержала культурное единство земель бывшего ВКЛ на основе собственной идентификации. «Мы, граждане Литвы и Беларуси не можем быть польскими колонистами. В измерении краёвого гражданства, т. е. в измерении политическом, социальном и экономическом, нашей родной землёй является Литва и Беларусь», — писал учёный и общественно-политический деятель Михаил Ромер (1880–1945). Ему вторила публицист Констанция Скирмунт (1851–1933): «Некоторые укоряют нашу шляхту в том, что переняв столетия назад и полюбив польский язык, она стала частью польской нации, оторвалась от народа, от нашего края и его особых интересов. Это голос истинной сирены. Прежде всего мы неотъемлемая часть исторического сообщества Литвы и Беларуси со смешанными национальными чертами, и ... относительно её имеем определённые обязанности... Пока индивидуализм местных народов не станет более выразительным, мы должны оставаться защитниками культуры и исторической правды, хранителями общих с ними традиций» [8].

Болеслав Яловецкий (1846–1918), бизнесмен, создавший сеть узкоколейных дорог в Беларуси и Литве, писал про социокультурное единство жителей литовских и белорусских губерний империи (территорию которых он называл «Литва») следующее: «Житель из-под Паланги, Ковно, Вилькомира, Свентян или Вильно, Гродно, Новогрудка и даже из-под Минска является литвином, независимо от того, говорит он по-литовски, по-польски или по-беларуски. Весь образ его жизни, обычаи и вся суть существования настолько похожи везде, что кроме языка трудно отметить какой-либо большей разницы. Это и доказывает, что на всём пространстве Литвы живёт один народ, зацементированный в ходе веков общей кровью литовцев, поляков и беларусов... В Литве никогда не было национальных конфликтов, а каждый использовал язык и исповедовал веру согласно собственным предпочтениям... Особенной чертой литовской провинции является всеобщее почитание и неприкосновенность чужой собственности, что следует из совокупности народной этики, которую не могло изменить даже сорокалетнее правление, направленное на разрушение края и деморализацию его населения» [8].

Наиболее известны такие меценаты и собиратели искусства Беларуси рубежа XIX–XX веков, как Эдвард Войнилович (1847–1928), Ядвига Костровицкая (1864–1935), Кароль Ян Александр Гуттен-Чапский

(1880–1945), ряд наследников родов Радзивиллов, Скирмунтов и Пусловских. Вектор мировоззрения того времени называли «Край», а его представителей — «краёвцами», чьё наследие весьма поучительно: «Они стремились объединять общество, а не делить его по разным языкам, этносам, церквям... Идея принятия своей страны такой, какая она есть, очень важна. Культурно-цивилизационную войну легко начать, но трудно закончить. Поэтому краёвцы меняли Беларусь и Литву к лучшему, не пытаясь навязать одну идентичность» [8].

Наличие капиталов у местной аристократии обеспечило инвестиции в искусство и экономику Края (так они называли бывшую территорию ВКЛ) рубежа XIX–XX веков: «Образчиком аристократической индустриализации стали владения Скирмунтов, местечко Поречье на Ясельде сравнивали с Ливерпулем... Другим примером современного местечка было поместье Альбертин, где Пусловские открыли суконный, шёлкокрутильный, спиртовой и другие заводы» [8]. Богатейшая коллекция искусства продолжала собираться в Несвиже родом Радзивиллов (рис. 3).





Рис. 3. Фото интерьеров с коллекцией искусства Радзивиллов в Несвиже [16] и М. М. Радзивилл (1861–1945) [17]

Чрезвычайно успешным было меценатство княгини Марии Магдалены Радзивилл (рис. 3): она финансировала госпитали, приюты, школы, костёлы, публикацию книг Максима Богдановича, Якуба Коласа, Максима Горецкого, а её самоопределение «считаю себя белоруской литвинского происхождения, за польку себя не признаю» стало нарицательной для «краёвцев». Ещё одним примером модернизации и стильной архитектуры стал Минск, который за 11 лет руководства с 1890 года был неплохо обустроен городским головой графом Каролом Яном Александром Гуттен-Чапским, который быстро превратил его в современный восточноевропейский город [8]. Подобные процессы были характерны повсюду в Беларуси того времени. Такие памятники национальной архитектуры рубежа столетий, как неоготический Костёл Святой Троицы в местечке Гervяты, неороманский Костёл Святых Симеона и Елены в Минске (рис. 4) и др., украшающие их скульптура, резьба и живопись, а также богатейшие коллекции искусства местной элиты того времени позволяют говорить о культурном и художественном возрождении земель Беларуси конца XIX – начала XX века.

Поколение местных знатоков и ценителей искусства рубежа XIX–XX веков, разрешая противоречия между культурой и обществом

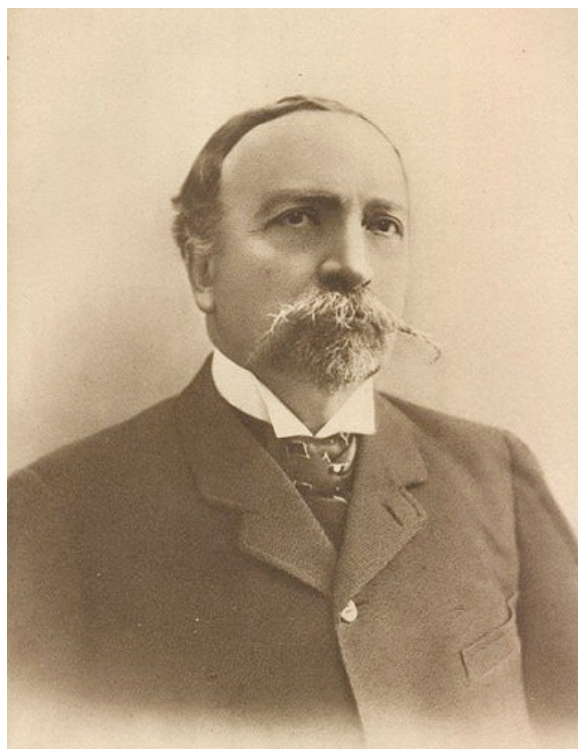


Рис. 4. Костёл Святой Троицы (д. Гervяты, 1903) [18], Костёл Святых Симеона и Елены (Минск, 1910) [19] и его основатель-благодетель Э. Войнилович [20]

современной для них Беларуси, смогло оставить современникам и потомкам (в духе времени, которое стремится к интернациональным социальным инновациям) напоминание о европейских корнях их культуры. Это наследие представляет собой не просто факт меценатства и благотворительности, а скорее историческое арт-завещание «краёвцев» некогда единому обществу Беларуси и Литвы.

В Беларуси первой половины XX века разнонаправленность интересов местных беларусов, литовцев, русских, поляков, евреев, а также увлечение «левого» крыла общества социализмом не позволили реализовать идеалы «краёвцев», хотя такие страны, как Австралия, Бельгия, Бразилия, Канада, США – живые свидетельства возможности мультикультурной конфедерации и синтеза искусств, а также культур различных этносов, объединённых единой территорией и свободой предпринимательства. Конец идеям «Края» подвели Рижский мирный договор, а также хаос и разрушения Первой и Второй мировых войн. В результате этих событий Беларусь лишилась многих местных по происхождению деятелей искусства мирового масштаба, которые творчески реализовались вне её территории (Марк Шагал, Хаим Сутин, Казимир Малевич, Марк Ротко, Эль Лисицкий и др.). Кроме того, ряд местных собраний художественных ценностей был вывезен с её территории, причём вывоз часто были вынуждены организовать сами «краёвцы» (например, тридцать вагонов с фамильной коллекцией искусства и антиквариата, отправленных в Англию Пусловскими перед Второй мировой войной [21]).

В эпоху строительства советского общества в Беларуси трёх последних четвертей XX века выдающиеся памятники искусства прошлого и антиквариат выборочно экспонировали исключительно в государственных музеях и выставочных залах. Естественно, это существенно ограничивало знания широких масс населения про своё искусство, т. к. выставочное пространство музеев было весьма не безразмерно. Архитектурные и ландшафтные памятники Беларуси находились либо в состоянии руин (замки в Новогрудке, Лиде, Любче, дворец в Ружанах и др.), либо существовали как наспех приспособленные под чуждые им функционально и эстетически помещения (Несвижский дворец – санаторий и т. д.). Это, к сожалению, не способствовало преемственности искусства, культуры, духовности, а также консолидации общества, занятого в основном экзистенциальными проблемами выживания и самовоспроизведения.

В XXI веке после многих лет коллекционирования искусства исключительно в музеях,

наиболее известные элементы историко-культурного наследия Беларуси: замки и дворцы магнатов, слущкие пояса, гобелены, ветковские иконы, неглюбский традиционный текстиль, картины художников Парижской школы-выходцев из Беларуси, городецкая керамика, расписные льняные ковры Язепа Дроздовича, мотольские полушубки – снова стали объектами отечественного арт-рынка, а также экспонатами частных и негосударственных коллекций, галерей и музеев. «Что дало обществу их появление на рынке вновь?» – поиск ответа на этот вопрос помогает нам уточнить параметры коллекционирования как социокультурного феномена в XXI веке.

В силу ряда таких обстоятельств, как а) складывание частично рыночно ориентированной постсоветской экономики; б) формирование «среднего класса»; в) появление интернет-технологий и вхождение современной Беларуси в эпоху информационного общества, XXI век принёс оживление в художественное коллекционирование. Художественных ценностей местного происхождения неожиданно оказалось достаточно много, а социуму появилось чем гордиться и с чем себя идентифицировать. Художественные ценности Беларуси, а также информация касательно их наличия стали оказывать влияние на общественное сознание, и, следовательно, на материальную инфраструктуру общества. По мнению ведущих арт-галеристов, на сегодняшний день: «...люди, у которых есть ресурсы для инвестирования в различного рода бизнес-проекты... обратились к культуре и искусству» [22]. Коллекционеров искусства уже не смущает инвестирование в антиквариат – они покупают картины своих соотечественников-представителей Парижской школы живописи на зарубежных аукционах, что в реалиях Беларуси XX века было бы просто невозможным.

Сегодня коллекционеры формируют материальную среду жизнедеятельности состоятельной части общества, которая постепенно растёт. Как отмечала в 2015 году арт-директор широко известной минской галереи «Ў» Анна Чистосердова: «Если десять лет назад большая часть работ, приобретаемых в галерее, вывозилась за рубеж, то сейчас большинство из них остаётся в стране. Наши коллекционеры становятся более активными» [22]. Уточним, что они становятся более платёжеспособными и информированными, ведь им в настоящее время помогает открытие частных галерей, аукционных домов, а также, что особенно актуально для эры информационного общества, онлайн-магазины искусства и антиквариата, а также интернет-аукционы (рис. 5).

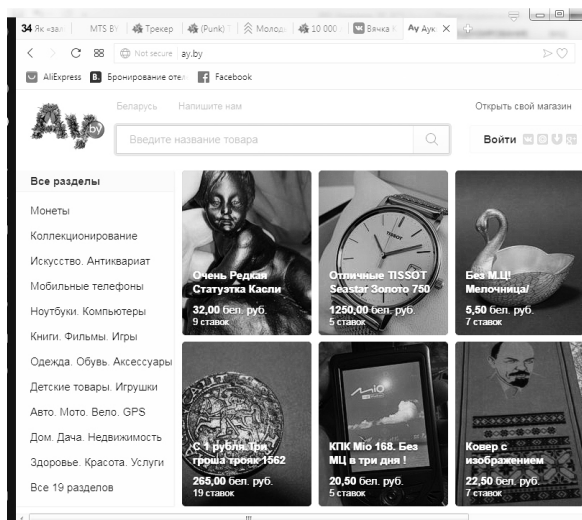


Рис. 5. Новые субъекты арт-рынка Беларуси XXI века: галерея «У» (2015) [23]; интерфейс онлайн-магазина антиквариата «Ay.by» (2018) [24]; гостиница «Минск» – место расположения аукционного дома «Paragis» (2017) [25]

Если аукционные дома и аукционисты были в Минске и ранее (ещё до 1920-х годов), то онлайн-аукционы, как более коммерчески выгодные и массовые формы разновидностей арт-рынка, сегодня стабильно привлекают особое внимание коллекционеров и приносят значительные дивиденды их владельцам.

Закключение. Отметим, что художественное коллекционирование и антикварное дело Беларуси (начавшие формироваться ещё в XVI веке) с момента общедоступности для народа их результатов (музейных экспозиций, галерей, элементов культовой и ландшафтной архитектуры XIX века) способствовали разрешению проблем, периодически возникающих между местной культурой и обществом в аспекте сохранения консолидации, а также самоопределения белорусов. Как социокультурный феномен во все периоды местного культурного дискурса XIX–XXI веков (от времён «литвинизма», «краёвцев», коммунистического и социалистического строительства до вхождения современных белорусов в информационное общество) художественное коллекционирование и антикварное дело Беларуси содействовали развитию искусства нашей страны, а также духовному единению её общества вокруг собственной истории, художественной культуры и идентификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова, П. Искусство как социокультурный феномен: опыт актуализации / П. Волкова, А. Еремеева // Теория и практика общественного развития. – 2012. – № 2. – С. 204–212.
2. Бернштейн, Б. Пигмалион наизнанку: к истории становления мира искусства / Б. Бернштейн. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 256 с.
3. Бродель, Ф. Материальная цивилизация, экономика, капитализм / Ф. Бродель / пер. с фр. Л. Куббель, ред. Ю. Афанасьев. – М.: Прогресс, 1988. – Т. 2. Игры обмена. – 610 с.
4. Degen, N. Introduction. Value-Added Art / N. Degen // The Market. Documents of Contemporary Art / edited by Natasha Degen. – London: Whitechapel Gallery, 2013. – P. 5–12.
5. Яо, М. Коллекционирование: Вопросы аккумуляции, актуализации и идентификации / М. Яо, Ю. Емантова, С. Бородин // Филология и культура. – 2012. – № 3 (29). – С. 202–206.
6. Мальдис, А. Музей древностей. Ворчания деда Адама / А. Мальдис // Советская Белоруссия. – 2007. – № 36. – С. 8.
7. Музеі Беларусі=Museums Belarus: Інфармацыя аб музеях Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь / склад. А. Сташкевіч і інш.; пер. з бел. мовы А. Сташкевіч, В. Мірончык. – Мінск: Беларусь, 2001. – 272 с.
8. Стефанович, М. Последние патриоты ВКЛ. История краёвого движения [Электронный ресурс] / М. Стефанович // 1863x.com – Режим доступа: <http://1863x.com/krajovcy/>. – Дата доступа: 19.12.2018.
9. Казаніна, В. Да пытання вызначэння навукова-тэарэтычнага паняцця «арт-рынак антыкварных твораў мастацтва» / В. Казаніна // Роднае слова. – 2017. – № 11 (359). – С. 89–91.
10. Коллекция Николая Радзивилла Сиротки [Электронный ресурс] // Mir-nesvizh.com – Режим доступа: <http://mir-nesvizh.com/2007/10/06/kollekcija-nikolaja-radzivila-sirotki.html>. – Дата доступа: 19.12.2018.
11. Цитаты известных личностей [Электронный ресурс] // Ru.citaty.net – Режим доступа: <https://ru.citaty.net/tsitaty/613800-aleksandr-sergeevich-pushkin-uvazhenie-k-minuvshemu-vot-cherta-otlichaiushchaja-obraz/>. – Дата доступа: 19.12.2018.
12. Бэкон Френсис // Большой энциклопедический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 2002. – С. 171.
13. Дубровская, А. «Некоронованный король» Николай Радзивилл Чёрный [Электронный ресурс] / А. Дубровская // Lesgazeta.by – Режим доступа: <http://lesgazeta.by/people/stranicy-istorii/%C2%ABnekoronovannyj-korol%C2%BB-nikolaj-radzivil-chernyj>. – Дата доступа: 19.12.2018.
14. Лабаденка, Г. Радзивиллы [Электронный ресурс] / Г. Лабаденка // Niasvizh-kasciol.by – Режим доступа: <http://niasvizh-kasciol.by/ru/istoriya>. – Дата доступа: 19.12.2018.

15. Жигунова, С. Виленский музей древностей [Электронный ресурс] / С. Жигунова // Museum.logoysk.info – Режим доступа: <http://museum.logoysk.info/ru/tyszkiewicz/62-archeology/1072-vilnya-museum-of-antiquities.html>. – Дата доступа: 19.12.2018.

16. Былые и современные богатства Несвижа [Электронный ресурс] // Tourismnews.by – Режим доступа: http://tourismnews.by/post-old_and_modern_wealth_nesvizha/. – Дата доступа: 19.12.2018.

17. Мария Магдалена Радзивилл в молодости [Электронный ресурс] // Ru.wikipedia.org – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Радзивилл,_Мария_Магдалена#/media/File:MagdalenaZavisha.jpg. – Дата доступа: 19.12.2018.

18. Троицкий костёл в деревне Герваты [Электронный ресурс] // Holiday.by – Режим доступа: <https://www.holiday.by/by/skarb/376-troickij-kostel-v-derevne-gervjaty>. – Дата доступа: 19.12.2018.

19. Костёл Святых Симеона и Елены – Красный костёл [Электронный ресурс] // Posmotrim.by – Режим доступа: <http://posmotrim.by/article/kostel-svyatyh-simeona-i-eleny.html>. – Дата доступа: 19.12.2018.

20. Szymon i Helena. Są zdjęcia dzieci fundatora «Czerwonego kościoła» w Mińsku // Kresy24.pl – Wschodnia Gazeta Codzienna

[Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kresy24.pl/szymon-i-helena-sa-zdjecia-dzieci-fundatora-czerwonego-kościoła-w-minsku/>. – Дата доступа: 19.12.2018.

21. Усадьба Пусловских «Альбертин» в Слониме [Электронный ресурс] // Holiday.by – Режим доступа: <https://www.holiday.by/by/skarb/311-usadba-puslovskih-albertin-v-slonime>. – Дата доступа: 19.12.2018.

22. Как устроен бизнес на искусстве – рассказ арт-директора «Галереи «У»» [Электронный ресурс] // Про бизнес – Режим доступа: <https://probusiness.io/experience/1468-kak-ustroen-biznes-na-iskusstve-rasskaz-art-direktora-galerei-u.html>. – Дата доступа: 19.12.2018.

23. Галерея современного искусства «У» [Электронный ресурс] // Kultprosvet.by – Режим доступа: <http://kultprosvet.by/places/galereya-sovremennogo-iskusstva-u/>. – Дата доступа: 19.12.2018.

24. Ау.бу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://au.by>. – Дата доступа: 19.12.2018.

25. Гостиница Минск [Электронный ресурс] // Sauko.by – Режим доступа: http://sauko.by/wp-content/uploads/2017/06/hotel-minsk/common/625-419_1.jpg. – Дата доступа: 19.12.2018.

Поступила в редакцию 05.02.2019 г.

УДК [769.91:004.932]:7.035.93

Визуально-пластический язык плаката: генезис и формирование

Гладун О. Д.

Коммунальное учреждение «Областной художественный музей»
Черкасского областного совета, Черкассы

Актуальность исследования обусловлена тем, что именно плакат является доминантным визуальным сообщением, транслирующим принципы создания изображения на все объекты графического дизайна. Освоение коммуникативного опыта плаката позволит использовать его в разработке точного визуально-смыслового языка виртуальной среды, что является одной из первостепенных задач современного графического дизайна.

В статье представлен анализ возникновения плаката, охарактеризованы закономерности, обусловившие формирование его визуально-пластического языка, который является средством презентации визуальной информации. Его пластическая составляющая образуется во взаимодействии формы, текстуры, цвета, плоскости как элементов, создающих изображение. Сосредоточено внимание на предпосылках, способствующих развитию плаката: массовое производство, необходимость в рекламе и коммуникации, изобретение новых печатных технологий (цветная литография) и наличие качественной художественной среды.

Особое место отводится стилю модерн, повлиявшему на формирование пластического языка плаката Франции, позже Польши и всей Европы. Рассматривается влияние культуры Востока, в частности японского искусства, на выработку специфических особенностей нового стиля (его отношение к композиции, форме, пространству, цвету, линии и пр.).

Автор приходит к выводу, что первые плакаты, развиваясь внутри стиля модерн, впитывали универсальные принципы формообразования стиля. Первый визуально-пластический язык плаката – язык стиля модерн, который сформировался в результате освоения художниками пластики японской гравюры.

Ключевые слова: плакат, графический дизайн, визуальный язык, модерн.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 48–52)

Адрес для корреспонденции: e-mail: gladunol@ukr.net – О. Д. Гладун

Visual and Plastic Language of the Poster: Genesis and Formation

Gladun O. D.

Communal Institution "Regional Art Museum" of Cherkasy Regional Council, Cherkasy

The urgency of the research is due to the fact that the poster is the main visual message which transfers the principles of creating an image onto all objects of graphic design. Creating the communicative experience of the poster will allow it to be used in creating the exact visual-semantic language of the virtual environment. This is one of the primary tasks of contemporary graphic design.

In the article, the stages of the emergence of the poster are analyzed, as well as those patterns that contributed to the formation of the visual-plastic language of the poster are characterized. The visual plastic language is a means of presenting visual information. Its plastic component is formed by the interaction of shape, texture, and color as the elements that create the image. Attention is concentrated on the premises that contributed to the development of the poster, namely: mass production, the need for advertising and communication, the invention of new printing technologies (color lithography) and the availability of high quality artistic environment.

A special place is given to the Modern style that influenced the formation of the plastic language of the poster, first in France, then in Poland and Europe as a whole. The article also discusses the influence of the culture of the East particularly, the influence of Japanese art on the formation of specific features of the new style in the poster (its relation to composition, form, space, color, line, etc.).

The author concludes that the first posters developed inside the style of Modern and absorbed the universal principles of the form of this style. The first visual-plastic language of the poster is the language of Art Nouveau style, which was formed after the artists began to use the plastic language of Japanese engraving.

Key words: poster, graphic design, visual language, modern.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 48–52)

Исследованию визуального языка графического дизайна посвящены работы М. Маклюэна, Е. Черневич, П. Родькина. Данная статья автора есть продолжением в изучении визуально-пластического языка плаката, начатого ранее. Непосредственной методологической опорой нашей работе послужила диссертация Е. Калашниковой «Изобразительный аспект графического дизайна (на материале плаката)».

Информация, закреплённая в графической (знаковой) форме, имеет способность передаваться и сохраняться во времени. И если социальная необходимость в фиксации информации обусловила развитие письменности, то необходимость в сохранении и трансляции огромных объемов эмоционально насыщенных текстов вызвала к жизни феномен визуальности.

С увеличением потока визуальной информации в современном мире (материальном и виртуальном) представляется актуальным исследование возможностей визуально-пластического языка графического дизайна, основные принципы которого уже разработаны в мировом плакате. Поскольку именно плакат является доминантным визуальным сообщением, транслирующим принципы создания изображения на все объекты графического дизайна. Освоение коммуникативного опыта плаката и использование его в разработке

точного визуально-смыслового языка виртуальной среды является одной из первостепенных экологических задач современного общества.

Цель исследования – охарактеризовать генезис и закономерности, обусловившие формирование визуально-пластического языка плаката.

Предпосылки возникновения плаката. Визуально-пластический язык плаката – это средство презентации визуальной информации, пластическая составляющая которой обрывается во взаимодействии основных участников создания изображения, таких как плоскость, форма, текстура, цвет.

Предпосылкой для возникновения плаката стали европейские промышленные революции XVII–XVIII веков, обусловившие возникновение машинного производства, что, в свою очередь, привело к массовому производству вещей, сбыт которых требовал рекламы. Уже в середине XIX века, с появлением тиражного производства и массовым оказанием услуг, в рекламе возникает острая необходимость. Именно реклама обуславливает возникновение плаката, его предтечей можно считать рекламные гравюры, народный лубок, существовавшие в Европе повсеместно, но их количество и патриархальное качество не удовлетворяет запросы растущего рынка.

Качественным скачком в развитии изобразительных средств плаката становится

изобретение цветной литографии (хромолитографии), получившей широкое распространение в Европе в последней трети XIX века. В 1866 году француз Ж. Шере открывает в Париже первую литографскую мастерскую, а в 1869 году печатает первую цветную афишу, соединяя цветную литографию и выпуклую типографскую печать (слово *афиша* происходит от фр. *affiche* – плакат). Возможность тиражирования и цвет сделали хромолитографию самой популярной техникой, ею выполнялись все афиши до начала XX века. Таким образом, благодаря изобретению цветной литографии, в конце XIX века во Франции создаются технические предпосылки для развития плаката. Следует указать, что листовые рекламные коммуникативные формы существовали и в других странах мира с развитыми традициями шрифтовой культуры, но именно во Франции возникает и впоследствии оформляется в самостоятельный вид графики плакат.

«Рождение» плаката происходит благодаря факторам, возникшим последовательно и почти одновременно: массовое производство, обусловившее необходимость в рекламе и коммуникации, изобретение новых печатных технологий и, что очень важно, наличие во Франции качественной художественной среды, ее готовности реагировать на новизну. В научной литературе художественная жизнь Франции XIX века освещена достаточно широко. Мы же сосредоточим свое внимание на стиле модерн, повлиявшем на формирование пластического языка плаката, именно «плакат модерна называют золотым веком плакатной графики» [1].

В 1890–1900 годы французский плакат переживает необычайный расцвет. В это время в плакате работают выдающиеся европейские художники: О. Бердслей, П. Боннар, В. де Вельде, Э. Дега, Г. Доре, А.-М. Кассандр, Ф. Леже, А. Матисс, А. Муха, П. Пикассо, А. Тулуз-Лотрек. Рассматривая творчество А. Тулуз-Лотрека, Д. Сарабьянов пишет, что «последовательного выражения стиль Тулуз-Лотрека, пожалуй, наиболее находит в плакате. ...Тулуз-Лотрек, несмотря на то, что он сделал на своем веку меньше плакатов, оказался в своих плакатах самым совершенным и артистичным» [2].

«В 1890-е годы французский плакат проникает в другие страны и оказывает влияние на другие художественные школы. (...) В 1894 году первый свой плакат создает в Париже Альфонс Муха...» [2]. На Международной плакатной выставке в Кракове в 1898 году экспонируется больше 250 плакатов из Франции, Англии, Бельгии, Германии, Америки. Здесь представляют

работы А. Тулуз-Лотрек, А. Муха, Т. Хейне, Ж. Шере. Это событие становится сильным толчком для развития плаката в Польше.

Исторические предпосылки формирования пластического языка плаката. Во второй половине XIX века Европа открывает для себя японскую культуру: в Лондоне и Париже появляются специализированные магазины предметов восточного искусства. Искусство Востока становится модным, вызывает восхищение, пробуждает интерес к творчеству. Изучая взаимовлияния культур Востока и Запада, Н. Николаева в своей работе «Япония–Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века» указывает, что «первые произведения традиционной японской живописи и графики, которые могли бы дать представление о духовных идеалах японского народа, появились в Европе лишь в XIX веке, когда и начался подлинный диалог культур, обоюдное движение навстречу друг другу» [3]. А первое реальное воздействие на европейскую культуру со стороны Японии проявилось в живописи – у мастеров второй половины XIX века. «Европа впервые открыла для себя японское искусство как явление не только равновеликое достижениям мастеров прошлого, но и как источник художественных идей, важных для современного творчества. Это новое знакомство с Востоком стимулировало ускоренное решение проблем, к которым европейское искусство подошло в силу собственного развития. И хотя интерес к внеевропейским культурам и освоение их художественного опыта, свойственный Европе рубежа веков, включал разные страны и народы, влияние японского искусства в силу присущих ему качеств оказалось наиважнейшим и самым продуктивным» [3].

«Японское искусство стало катализатором развития новых художественных стилей и живописных систем. Оказав существенное влияние на импрессионизм, пластически обосновав синтетизм и клуазонизм, оно предопределило и дальнейшее развитие европейского искусства, существенно повлияв на эстетику символизма и модерна» [4].

Если импрессионисты «заимствовали у японской гравюры стилистические приемы и пластические решения: локальность и чистоту цвета, плоскостность, подчеркивание контуром, спонтанность ракурсов, изогнутость линий, асимметрию» [4], то в модерне эти стилистические приемы и пластические решения не просто находят свое дальнейшее развитие, а канонизируются в знаковые формы.

«Для модерна особенно важным оказался диалог с Востоком, – указывает Д. Сарабьянов. – Этот диалог был начат романтиками, в живо-

писи он был продолжен импрессионистами, но особенно развернулся в период господства стиля модерн. Художники модерна, как бы включив в свой «состав» восточные элементы, использовали орнаментальные мотивы средневекового Ирана, традиции условной живописи Китая и Японии и многие другие традиции Востока. Среди всех явлений широкой истории и географии культуры, оказавшихся в пределах внимания стиля модерн, искусству Востока принадлежит едва ли не главное место. Таким образом, художественные направления, предшествовавшие и сопутствующие модерну и положившие начало открытию культуры Востока, явились своеобразной исторической предпосылкой нового стиля» [2].

Современный исследователь модерна Г. Фар-Беккер в работе «Искусство модерна» указывает, что «тезис о влиянии японского искусства на стиль модерн в целом не требует доказательства и находит свое подтверждение в бесчисленных фактах. Все возможные приемы, заставляющие вспомнить об истоках искусства рубежа веков, обнаруживают себя в разнообразных преломлениях: в ассиметричных композициях, новых, взятых из окружающей природы мотивах, в почитании Пустоты, заменившей страх перед ней, и, наконец, в красоте линии» [5]. Для нас очень важны размышления Г. Фар-Беккера о том, что «причины воздействия на модерн японского искусства лежали не в причудах или любви к экзотике, а в непосредственности и прямолинейности, которые в Европе были интеллектуально «перекрыты»» [5]. Именно креолизованному тексту плаката, в большей степени, чем другим видам графики, присуща непосредственность и прямолинейность речевых конструкций (изобразительная и вербальная составляющая), здесь наилучшим образом прослеживается глубина пустоты локальной плоскости с ее энергетическим смыслом.

Изучая изобразительный аспект визуального языка графического дизайна Е. Калашникова пишет, что именно «знакомство Европы в 60-х годах XIX века с цветной ксилографией Японии заставило художников коренным образом изменить свое отношение к трактовке формы, пространству и цвету» [6]. Проводя сравнительный анализ двух различных графических систем, Е. Калашникова приходит к выводу, что «принципиальное отличие европейской графики заключалось в отношении к трактовке формы и пространства – до последнего десятилетия XIX века она была объемно-пространственной. Европейская графика имела самое непосредственное отношение

к живописи, отсюда проистекала тональная живописность при создании изображения. В отличие от нее, в японской гравюре композиция имела силуэтное решение. Трактовка формы осуществлялась за счет локального пятна, закрытого по силуэту рисующей линией, она же показывала направление движения условной формы внутри пятна. В цветовом решении имело место сочетание условного цвета с реальным цветом вещей. Пространство решалось условно или плоскостно» [6].

Анализируя европейское искусство XIX века, Е. Калашникова замечает: «Из живописи и графики постепенно исчезли тонко нюансированные свет и тень при создании формы и пространства, сформировался новый подход – сочетание в одной работе условного пространства с объемной и плоскостной трактовкой формы. Возросшая мера условности при создании объема проявилась в отказе от развития тепло-холодности, рисующая линия фиксирует место перелома формы не только на плоскости, но и объеме; в цветовом решении работ имеет место соединение условного и реального цвета вещей» [6]. Так, благодаря влиянию японской гравюры, в плакате вырабатывается специфическое отношение к цвету – это хорошо сгармонизированные цветовые пятна с рисующей по контуру линией: с помощью подчеркивания увеличивается цветность пятна. В отличие от японской гравюры, где в силуэтной пластике элементов композиции наблюдается условность и обобщенность, в плакате силуэт сохраняет пластику натуры. В плакате модерна объемная трактовка формы и плоскостное решение формы и пространства органичны и дополняют друг друга.

О месте плаката в модерне Д. Боровский пишет: «Плакат и модерн одновременно переживали период становления и самосознания. Плакат во многом стал рупором модерна, «визитной карточкой» его стилевых поисков. Плакат и модерн удивительно подходили друг другу. ...Подлинный плакат – это плакат не только рекламирующий, а и просвещающий, эстетически воспитывающий» [1]. И сегодня основной функцией плаката остается рекламная функция, которая, в свою очередь, разделяется на атрактивную (необходимость привлечь внимание), информативную, имиджевую, мотивирующую, воспитывающую, эстетическую и пр.

Останавливаясь на задачах модерна, Ю. Стернин пишет, «пытаясь преобразовать окружающую действительность по законам красоты, он (модерн) тщился соединить несоединимое, апеллируя своим творчеством к будничному» [7]. Именно плакату, с органично

присущей ему коммуникативностью, в наибольшей степени свойственна апелляция к будничному, массовому. Д. Боровский указывает, что проблема массовости в искусстве в модерне ставилась особенно остро. Также им отмечено, что плакат искал свое жизненное пространство как в реальной среде – улица, так и в содружестве с другими искусствами – театр, кино. Поиск синтеза, свойственный модерну, происходит и в плакате, исходя из понимания большого синтеза искусства, Д. Сарабьянов называет его «малым синтезом» [2].

Решающее значение, по мнению Д. Боровского, в формировании языка плаката эпохи модерна имели «коллективные творческие интересы эпохи». Если рассматривать эти «коллективные интересы» в более широком контексте, то они связаны, прежде всего, с пониманием значимости эстетического осмысления среды [1]. А эстетическое осмысление и освоение среды в конце XIX века происходило посредством стиля модерн. Он стал и инструментарием, и результатом получения нового эстетического опыта. Первые плакаты, развиваясь внутри стиля модерн, впитывают универсальные принципы формообразования стиля. Например, быстро и прочно входит в графическую систему плаката знаменитая «линия Орта», или «удар бича», подобна змее, изгибающейся в движении, которую Д. Сарабьянов называет «исходной, формирующей стиль линией». Столь же чутко воспринял плакат устойчивую всесторонне разработанную иконографию модерна. Через заложенное в его природе стремление к идеографическому обозначению понятий. Близкими оказались многие сущностные установки, которые можно истолковать как предпосылки стиля и в то же время как предпосылки развития и распространения плакатной графики» [2].

Размышляя о японской культуре, Н. Николаева указывает: «Наконец, уже в XX столетии по-настоящему был осознан сформировавшийся в лоне японской культуры своеобразный тип мышления, связанный с эстетически окрашенным отношением к действительности и преобладанием интуиции над абстрактно-логическими поисками истины. Благодаря этому, как отмечают специалисты, японцы овладели

иным, чем другие народы, более “экономным” методом извлечения информации из окружающей среды. Как известно, в японском искусстве, будь то поэзия или живопись, преобладало не прямое, иносказательное воспроизведение реальности. Можно сказать, что троп – метафора, сравнение, метонимия – был не просто элементом поэтики, но способом мировоззрения, важнейшим качеством менталитета нации» [3].

Заключение. Плакат как художественное явление возник и оформился во Франции в конце XIX века. Его появление обусловлено экономическими и техническими предпосылками: необходимостью в рекламе и изобретением цветной литографии. Расцвет французского плаката (1890–1900) совпадает с расцветом стиля модерн. Первый визуально-пластический язык плаката – язык стиля модерн, который сформировался в результате освоения французскими художниками пластики японской гравюры. Именно поэтому для плаката стиля модерн характерно сочетание условного пространства с объемной и плоскостной трактовкой формы, наличие силуэтной линии, заимствованные из японской гравюры. Но в отличие от японской гравюры, где в пластике формы существует большая мера условности, в данном виде графики фигуративный силуэт сохраняет пластику эстетизированной натуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боровский, Д. А. Плакат модерна / Д. А. Боровский // Музей 10. Искусство русского модерна. Художественные собрания СССР: сб. ст. / сост. А. С. Логинова. – М.: Совет. художник, 1989. – С. 116–126.
2. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
3. Николаева, Н. С. Япония–Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX века / Н. С. Николаева. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 400 с.
4. Импрессионизм: Иллюстрированная энциклопедия / сост. И. Г. Мосин. – СПб.: ООО «СЗКЭО “Кристалл”», 2004. – 320 с., ил.
5. Фар-Беккер, Г. Искусство модерна / Г. Фар-Беккер. – Köln: Konemann Verl. mbH, 2004. – 426 с.
6. Калашнікова, О. А. Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката) [Текст]: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав.: 17.00.07 / Калашнікова О. А.; Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – 24 с.
7. Стернин, Ю. Г. Вступительная статья / Ю. Г. Стернин // Музей 10. Искусство русского модерна. Художественные собрания СССР: сб. ст. / сост. А. С. Логинова. – М.: Совет. художник, 1989. – С. 7.

Поступила в редакцию 23.10.2018 г.

Феминистская теория искусства: женская субъективность и интерпретация женских образов

Васильева В. В.

Учреждение образования «Полоцкий государственный университет», Новополоцк

Переориентация видения женщины и её образа в культурно-историческом пространстве во многом сориентирована благодаря феминизму в европейской культуре. Выделение данного феномена как отдельного культурного явления во многом вызывает массу противоречий, основанных на противоречиях общей сложившейся системы восприятия интерпретации женщины. Это понятие и этапы становления позволили проследить его культурно-историческое развитие. Основные феминистские теории, рассматривающие проблему женской субъективности, обозначили вектор развития в исследованиях данного типа, что дало возможность раскрыть вопросы стереотипов и восприятия женщины в культуре, по-новому, через анализ истории культуры и искусства, социологии, биологии, антропологии, психологии и многих других наук. Среди известных концепций и трудов можно выделить: концепцию киборг-идентичности Д. Хэрэуэй, структуру истерии как «я»-эксцесс в философской концепции женской субъективности Люси Иригарэ, структуру «она-я» в философской концепции женской субъективности Розы Брайдотти, перформативную гендерную субъективность в философской концепции Джудит Батлер, квир-идентичности Терезы де Лауретис, Элизабет Гросс и Ив Кософски Сэдджвик, теории квир-сексуальности и многие другие. Вопросы феминизма в искусстве (арт-феминизма) раскрывали в своих исследованиях Л. Нохлин, Н. Броуди, А. Усманова и многие другие.

Ключевые слова: феминизм, феминистские теории, феминистская теория искусства, арт-феминизм.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 53–57)

Feminist Theory of Art: Female Subjectivity and the Interpretation of Female Images

Vasilyeva V. V.

Educational Establishment “Polotsk State University”, Novopolotsk

The reorientation of the woman's vision and her image in the cultural and historical space is largely oriented due to feminism in the European culture. Selection of this phenomenon as a separate cultural phenomenon in many ways causes a lot of contradictions, based on the contradictions of the general system of perception of the woman's interpretation. This concept and stages of formation allowed us to trace its cultural and historical development. The main feminist theories, which consider the issue of female subjectivity, identified the vector of the development in studies of this type, which allowed to reveal the issues of stereotypes and perceptions of women in culture, in a new way, by analyzing the history of culture and art, sociology, biology, anthropology, psychology and many other sciences. Among the well-known concepts and works we can distinguish: the concept of cyborg identity by D. Haraway, the structure of hysteria as an “I”-excess in the philosophical concept of female subjectivity by Lucy Eregare, the structure of “she - me” in the philosophical concept of female subjectivity by Rosie Bridotty, performative gender subjectivity in the philosophic concept by Judith Butler, of queer identity by Theresa de Laurentis, Elizabeth Gross and Yves Kosofsky Sedgwick, the theories of queer sexuality and many others. The issues of feminism in art (art feminism) were considered in the studies by: L. Nokhlin, N. Brody, A. Usmanov and many others.

Key words: feminism, feminist theories, feminist theory of art, art feminism.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 53–57)

Феминизм как социокультурное явление берет свое начало в 1960-х годах. Сам феномен, для многих пугающий и отталкивающий, является не чем иным, как механизмом к действию борьбы за права как женщин,

так и мужчин. Нельзя скрыть и то, что в купе смешения множества понятий современного мира мы можем наблюдать явное негативное отношение к такому факту, что проявляется в рядах критических высказываний, сомнений

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

по поводу происхождения феномена и негативных оценок. Феминизм наподобие формализма, в свое время, также осуждаем и попинаям на своем пути развития. Однако нельзя упускать факт взаимодействия различных культур, которые, соприкасаясь между собой, передают эстафету информации, моды, политики и различных явлений друг другу. Феминизм, некогда набравший обороты в Америке и Франции, охватил другие города Европы. Нельзя отрицать того факта, что данное явление имеет ареалы распространения не повсеместно. Однако здесь стоит учитывать ряд факторов, способствующих росту либо убыванию развития феномена феминизма (политика, экономика и т. д.).

За понятием феминизма, как и любого социального явления, скрываются определенного рода структуры и термины, берущие свое начало еще в 1960-х, в Европе, где обозначаются три его стадии развития. Как всякое прогрессирующее явление феминизм, развиваясь, становится более взвешенным и структурированным. Три стадии феминизма получили названия «волн», как определенных этапов переходящих поступательно от одного к другому. На основе устоявшейся «волновой структуры» феминизма формируются различные взгляды и позиции на само явление и его социокультурное развитие. Данный феномен включает в себя разносторонность взглядов в научной сфере, а также их разноплановость. Под им стоит понимать различные группы исследований и теорий в сфере науки и искусства (философских, психологических, биологических, антропологических, исторических, процессы в искусстве и т. д.). К наиболее известным исследованиям о проблематизации женской субъективности в феминистской теории можно отнести: концепцию киборг-идентичности Д. Хэрэуэй, структуру истерии как «я»–эксцесс в философской концепции женской субъективности Люси Иригарэ. Структуру «она–я» в философской концепции женской субъективности Розы Брайдотти, перформативную гендерную субъективность в философской концепции Джудит Батлер, квир-идентичности Терезы де Лауретис, Элизабет Гросс и Ив Кософски Сэдживик, теории квир-сексуальности и многие другие.

Цель статьи – обозначить основные теории и концепции женской субъективности; рассмотреть сформировавшуюся тематику женских образов в феминистской теории искусства.

Феминистская теория: проблема женской субъективности в концепциях Д. Хэрэуэй, Л. Иригарэ, С. Бовуар, Р. Брайдотти,

Дж. Батлер и др. Так, к примеру, Д. Хэрэуэй в рамках исследования женской идентичности, представленной в ее трудах, выделила киборг-идентичность как идентичность как таковую, где рассматривала смешение биологического и технологического, органического и машинного, текстуального и мифического, экономического и политического. Субъект в таком случае понимается как «материально-семиотический актер». Л. Иригарэ предложила концепцию и рассмотрение женского начала как иного, отличного от мужского начала, сквозь призму конструкта истерии и женской сексуальности. С. Бовуар при оценке женской субъективности применяется историко-биологический подход. В авторском взгляде на проблему взаимоотношения полов прослеживается переосмысление женского начала как иного, сквозь призму биологических и исторических предпосылок формирования социальных отношений. Автор выделяет ключевые этапы формирования личности, в которых происходит смена парадигм мышления и приоритетов. Книга «Второй пол» С. Бовуар стала определенным толчком к развитию, появлению и рассмотрению женской идентичности как иного либо другого [1]. Выдвигаемый авторами (С. Бовуар, Д. Хэрэуэй) тезис о том, что женское выступает иным, отличимым от мужского начала в феминистской теории позволил выделить новую философскую конструкцию субъективности в отличие от бесполой классической модели, что является вполне обоснованным, так как выделяется гендерно маркированная субъективность. Обозначает женскую субъективность как не как единственный субъект Р. Брайдотти, а как место пересечения многочленного опыта, в который при этом входят следующие критерии: расы, класса, национальности. В своей концепции предлагает рассматривать женскую субъективность через конструкт «она–другая», тем самым указывая на признание позиции «другого», что, в конечном счете, и формирует процесс становления женщины. Еще одним примером трансформации взглядов на проблему женской субъективности является трактовка Дж. Батлер, в которой отвергается противопоставление двойственности как мужского, так и женского начал. В данном случае речь идет об интерпретации образа как цельного и единого, не разделенного социальными противоречиями. Таким образом, для оценки субъективности как таковой автор использует уже не концепцию «женского как иного», а динамику пола человека как перформативного образования. И так, Дж. Батлер выступает как против концепций либерального феминизма

с их требованием установить гендерную симметрию и гендерное равенство женского субъекта с мужским, так и против радикального феминизма с его настаиванием на особой женской идентичности, принципиально отличающейся от мужской. Следует уделить и внимание предложенным концепциям квир-идентичности К. Сэдживик, Т. Лауретис, Э. Гросс, которые позволяют рассмотреть разрыв в делении на традиционную и нетрадиционную манеру восприятия субъекта, а также дискурсивное бинарное разделение на нормативное, девиативное. Появление такого рода концепций актуально на этапе перехода к пост-феминизму и является своеобразным переходом к более широкому рассмотрению идентичностей человека, не вписывающихся в рамки традиционной гендерной.

Феминистская теория искусства: основная тематика женских образов. Существующий многоликий ряд теорий о женской субъективности разветвляется на два подхода к проблеме женской субъективности: эссенциалистский подход и анти-эссенциалистский. Различия между первым и вторым заключаются в раскрытии женской субъективности. В первом подходе женская субъективность рассматривается как единое целое, а во втором – как плюральная, децентрированная.

На фоне сформировавшегося ряда исследований в области феминизма примечательна феминистская теория искусства. Само понятие не ново, однако мало и до конца не изучено, особенно на территории Беларуси. Так же как и феминизм более обширное и широкое явление культуры, феминистская теория искусства проходит несколько стадий становления, развивающихся параллельно. Данные стадии развития обозначены в тексте эссе Л. Нохлин «Почему не было великих художниц» [2]. Первая стадия – библиографический поиск утраченной информации и восстановление всех пробелов в истории искусства, связанных с женскими именами. Вторая – феминистская критика искусства. Третья – критика дискурсивных границ истории искусства как научной дисциплины.

Несмотря на развитие и теоретическую наполненность данного феномена многочисленными теориями и исследованиями мнение о конкретных дефинициях было сформировано не сразу. К примеру, долго оспаривавшееся понятие «гениальность» и его принадлежности к определенному полу вызывало вопросы у исследователей на начальном структурировании «волновых» этапов феминизма. Однако окончательную точку в этом вопросе поставила Н. Броуди, высказав мнение, что сам спор о

данном явлении уже говорит о том, что понятие гениальности патриархализированно [3, с. 475].

Следует отметить исследования Л. Липпард, которая предлагает иной взгляд на рассмотрение проблемы в этом вопросе, разделяя манеры письма мужчин и женщин художников. В своих трудах она разделяет мужское и женское видение искусства, а также выделяет некоторые черты, присущи женскому изобразительному письму: плотность, однородная текстура, преобладание округлых форм и центральная фокусировка, повсеместно линейные, выпуклые или параболические, самодовлеющие формы, слои и напластования, неуловимая неопределенность исполнения, склонность к розовым, пастельным тонам. Выделенный автором пласт характерных черт некорректен для области изобразительного искусства, если же все-таки его использовать, здесь следует учитывать и психологические, и социальные факторы, а также затрагивать уровень мастерства и профессиональной подготовки. Если таковые не учитываются, то данное исследование возвращает вновь к истокам гендерного противостояния.

В области феминистской теории примечательны труды Г. Поллок и Р. Паркер, которые занимались изучением изображений женской натуры, а также интерпретацией этих изображений. Одним из ключевых вопросов в их исследованиях остается проблема обнаженной женской натуры в западном каноне и представление изображения мужчин и женщин поразному. Следует отметить эссе К. Дункана, в которых он критикует образ мужчины, созданный мужчинами-художниками с прослеживанием четкой доминантной линии и выступающим в образе гения и творца. Исследования в области интерпретации женского образа говорят о значимости и исследуемости данной темы. Привычные мелькающие и навязанные различного образа факторами и средствами образы женщин достаточно плотно укоренились в сознании большинства. Однако между образом и его восприятием, а точнее восприятием его интерпретации сквозь преломленные различные структуры, должна читаться разница, которую, зачастую, упускают из виду. В этом вопросе выстраивание основных доминант происходит по схеме неравенства составляющих: образа и стереотипов.

Преобладающая тематика в феминистском искусствоведении так же важна, как и этапы становления феминизма, ведь именно постепенное раскрытие новых аспектов и вопросов взаимоотношений мужчин и женщин в области искусства позволили глубже прочувствовать основные темы, которые следует изучать

и рассматривать. Одной из основополагающих тем на первоначальном этапе развития феминистской критики являлась тема мужского доминирования в истории искусства. Так, к примеру, в истории западного искусства можно наблюдать «отсутствие» женщины, хотя факт очевидно присутствия в качестве музы, натурщицы и т. д. не остается незамеченным. Однако видимых и значимых произведений и имен, «вышедших из-под женской руки», можно пересчитать по пальцам. Данный вопрос постепенно трансформировался и обрел иную структуру в последующих за ним темах: деление искусства на высокое и низкое, женской чувствительности и сексуальности, а также интерпретации этой тематики.

В феминистской критике выделяется две точки зрения на проблему отсутствия женщины в истории искусства. Первая точка зрения предполагает отсутствие пространства для женского взгляда. Вторая – обретение женского взгляда на поставленный вопрос. Так, к примеру, тема «высокого и низкого» искусства, заключающая в себе, пожалуй, главный вопрос значимости и первостепенности одного вида искусства над другим. Таким образом, негласно, декоративное искусство было списано в ряды низкого искусства, присущего для работы только женщинам. Тематика «высокого / низкого» тесно переплетается с феминистским искусством, так как во многих произведениях художниц-феминисток можно встретить отсылку к данному вопросу в виде различных видов рукоделия (инсталляции Хармони Хаммонд и Джойс Козлофф, работы Джуди Чикаго). Следует выделить и еще одну тему, которая также немаловажна для феминистского искусствоведения, – женской чувствительности и сексуальности и ее отображения в искусстве. Тема раскрывается в различных мифах и домыслах. Примером этому может служить миф о женской пассивности. Женская телесность ассоциируется с эротическим началом, что исключает другие варианты телесности и тем самым ограничивает круг восприятия женского тела, приводя только к вариантам эротизирования. В противовес намеренному эротизму женского тела, феминистское искусство использует анити-эротизированные темы в своем обороте (тема боли и т. п.). Что касается иконографии женских образов, то здесь следует выделить наиболее часто встречающиеся репрезентации женщины в художественной традиции: женщина-мать, образ Евы, блудница, девственница, ведьма, колдунья, муза и т. д. Описанные стереотипные, а порой и извне навязанные образы, очерчивают область видения тех

реалий, которые, как и несколько десятилетий назад, остаются актуальными и сегодня. Подкрепление данных образов, осуществляется рядом различных факторов и действий со стороны социума, политики, экономики и т. д. Здесь следует заметить, что создание нового ряда образов, с которыми придется работать и внедрять в общественную структуру, тоже немаловажна, однако для продвижения вперед в этом пространстве должна произойти смена ориентиров в социальном направлении мышления. Информационное поле и открытость к восприятию информации, а также наличие доступной и понятной теории, играет значительную роль в изменении ориентиров восприятия не только самого понятия «феминизм», но и его различных ответвлений [4].

Таким образом, начавшийся и развивавшийся в культурном пространстве процесс в 1970–1990-х годах становления арт-феминизма актуален и сегодня. Уже определены основные вопросы и темы, среди них ключевыми являются: тема мужского доминирования в истории искусства, негласное деление искусства на высокое и низкое, женская чувствительность и сексуальность, и их отображение в искусстве. Необходимо выделить зарубежных авторов, занимающихся темой феминистских и гендерных противоречий: Б. Фридан, М. Уолстоункрафт, Дж. Ст. Миллем, З. Айзенштейн; Б. Зентген, Л. Малви, Л. Нохлин, Г. Поллок, Р. Паркер, Л. Тикнер, Р. Люксенбург, К. Цеткин, К. Миллетт, С. Файерстоун, А. Дворкин, К. Дельфи, М. Дэйли и др. Широкий круг исследователей подтверждает как важность и значимость вопроса, так и его изученность.

Отправной точкой в научных трудах многие исследователи считают книгу С. Борвуар «Второй Пол», написанную в 1949 году [1]. Следует отметить эссе Л. Нохлин «Почему не было великих художниц», вышедшее в журнале ArtNews в 1971 году, где автор рассматривает социальные предпосылки, которые мешали развитию женщин в сфере искусства [2]. Работа 1977 года «Что не так с изображениями женщин?» Г. Поллок заслуживает внимания. В ней были обозначены многие актуальные проблемы в русле феминистской традиции, а кроме того, продемонстрирована соответствующая методология конкретного анализа проблемы взаимодействия полов [5]. Работа Дж. Бергера «Способы видения» объединяет и подчеркивает важные аспекты феминистской критики в области «использования» женской натуры с различными идеями и целями [6]. Также одним из значимых трудов является исследование А. Усмановой

«Женщины и искусство: политика репрезентации» и многие другие [4].

Заключение. В настоящее время сфера изобразительного искусства в контексте различных проявлений арт-феминизма в значительной степени остается не структурированной. Исследование сложных процессов арт-феминизма в области изобразительного искусства представляет практический и теоретический интерес и позволит определить общие направления и тенденции развития данного явления, основываясь на конкретных произведениях художников. Вопросы, касающиеся арт-феминизма, актуальны в области изобразительного искусства по ряду причин, среди которых основные: «половая размытость» и акцент на тенденцию половых различий. Эти причины выступают ключевой цепочкой и не позволяют продвинуться вперед не только в области изобразительного искусства, но и в других сферах социальной деятельности. Выделенный общий круг вопросов и тем мало

учитывает конкретную сторону изобразительного искусства и образов, преобладающих в нем за счет конкретных произведений современных художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Beauvoir, Simone de. The Second Sex / Beauvoir Simone de. — New York: Alfred A. Knopf, 2009. — 639 с.
2. Nochlin, L. "Why Have There Been No Great Women Artists?" / L. Nochlin. — New York: Harper Collins, ARTnews, 1971. — Pp. 22–39, 67–71.
3. Жеребкина, И. А. Введение в гендерные исследования: учеб. пособие / И. А. Жеребкина. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Але-тейя, 2001. — Ч. I. — 708 с.
4. Усманова, А. Р. Женщины и искусство: политика репрезентации / А. Р. Усманова // Гендерные исследования. — 2001. — № 2. — С. 465–492.
5. Pollock, G. Beholding Art History: Vision, Place and Power / G. Pollock // S. Mellvill, B. Readings (eds.). Vision and Textuality. — Duke University Press, 1995. — P. 40.
6. Berger, J. Ways of Seeing / J. Berger. — London, 1972. — Pp. 45–64.
7. Муслумова, Т. В. Феминизм: истоки, этапы развития и основные направления / Т. В. Муслумова // Вестн. Шадринского гос. пед. ин-та. — 2015. — № 4. — С. 114–120.

Поступила в редакцию 11.02.2019 г.

УДК 75.052:003.324.6(510)

Взаимосвязь содержательных текстов сутр эпохи Северных династий с настенными фресками в пещерах города Дуньхуан

Цзя Вэй

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

В статье предпринята попытка установления происхождения и истории сутр города Дуньхуана и подтверждения того, что его росписи и фрески являются визуализацией буддийских писаний и литературы. Рассматриваются начальный период распространения буддизма на Востоке, процессы образования и развития групп переводчиков и переписчиков буддийских сутр, исследуются доказательные тексты к настенным росписям и фрескам Дуньхуана. Китайские ученые Шан Юньцзи и Тан Юнтун изучали историю, масштаб и работу групп переводчиков. Гэ Чжаогуан и Ван Цин углубили анализ уровня молитвы в ритуале буддийских священных писаний. Тем не менее они не акцентировали внимания на духовном опыте процесса перевода и связи этого опыта с конкретным содержанием фресок города.

Важным при данном анализе является установление этих связей. В результате изучения представленных материалов автором делается заключение о наличии интертекстуальной взаимосвязи фресок и изображений в пещерах Дуньхуана с основополагающими текстами буддистской религии, приводится вывод об их взаимосвязи при формировании диверсифицированной системы распространения буддизма в Китае.

Ключевые слова: Дуньхуан, группы переводчиков сутр, настенные фрески, интертекстуальность, распространение.

(Искусство и культура. — 2019. — № 1(33). — С. 57–64)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 13569015170@126.com — Цзя Вэй

Interrelation of the Substantive Texts of the Northern Dynasties' Sutras with Mural Art in the Caves of the City of Dunhuang

Jia Wei

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

In this article, we attempted to establish the origin and history of Dunhuang and the confirmation that paintings and frescos are visualization of the Buddhist writings and literatures. Also, in this article, we tried to consider the initial period of the distribution of Buddhism in the East, processes of the formation and development of groups of translators and copyists of Buddhist sutras; evidential texts to wall paintings and frescos of Dunhuang are considered. Chinese scientists Shang Yongqi and Tang Yongtong studied the history, scale and work of groups of translators, Ge Zhaoguang and Wang Qing deepened the analysis of the level of the prayer in a ritual of the Buddhist sacred writing. However, they did not consider spiritual experience of the translation process and connection of this experience with the concrete contents of the frescos of Dunhuang.

The main thing in our analysis is to find out these connections. As a result of consideration of the submitted materials, the author concludes that there is an intertextual interrelation of frescoes and images in Dunhuang caves with the basic texts of Buddhist religion. Conclusion is made that they are interrelated in the formation of a diversified system of spreading Buddhism in China.

Key words: Dunhuang, sutra translation groups, sutra copying groups, mural paintings, intertextuality, spread.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 57–64)

На 4 году (243 до н. э.) правления Цинь Шихуанди (始皇帝) – первого императора династии Цинь – из Индии в Китай прибыл буддийский монах Ши Лифан (释利防), привезя с собой буддийские канонические книги. Этот момент принято считать началом процесса распространения буддизма по китайской территории.

В национальной библиотеке Англии хранится документ под номером S. 4359, в нем сказано: «Хотя Шацжоу (Дуньхуан) и является малым местечком, не стоит смотреть свысока на него, так как если говорить о буддизме, то его путь начинался там» [1]. Дуньхуан был важным транзитным пунктом и переводческой базой в процессе распространения буддийского мышления с западных земель к Центральной равнине. В результате город быстро превратился в культурный центр пяти Лян (五凉文化) эпохи Северных династий.

В своих трудах китайские ученые Шан Юньци [2] и Тан Юнтун [3] исследовали историю, масштаб и работу групп переводчиков Дуньхуана, а ученые Гэ Чжаогуан [4] и Ван Шоу [5] углубили анализ уровня молитвы в ритуале буддийских священных писаний. Тем не менее ими не был рассмотрен духовный опыт процесса перевода и связь этого опыта с конкретным содержанием фресок Дуньхуана.

Целью статьи является изучение происхождения и истории сутр города Дуньхуана. Рассматриваются начальный период распространения буддизма на Востоке, процессы образования и развития групп переводчиков и переписчиков буддийских сутр, а также

исследуются доказательные тексты к настенным росписям и фрескам города.

История проникновения буддизма. Первое время господствующие позиции в обществе продолжало занимать конфуцианство с присущими ему правилам. При обеих династиях Хань, династии Вэй, Западная Цзинь и иных правлениях существовал официальный запрет на вступление в буддийскую монашескую общину. В то время буддизм считался пришлой иностранной религией, и его приверженцев среди местного населения было очень мало.

В 3–6 веках нашей эры, которые в китайской исторической традиции именуется периодом «Вэй-Цзинь, Южные и Северные Династии» (220–589 гг.), степные народности Севера постоянно совершали набеги на южные земли. Район Центральной равнины Китая пребывал в нескончаемой военной смуте и хаосе. «Люди изнывали от лишений и страданий, хаос затронул каждый дом» [6]. Система человеческих ценностей, сформированная конфуцианством, потерпела окончательное крушение. Буддизм же предложил идеи милосердия, равенства, перерождения, чистой земли (рая) и иные понятия, которые как нельзя лучше отвечали нуждам народной психологии в то время, когда люди «влачили жалкое существование, пытались выжить, опасались смерти, поджидающей их на каждом шагу, всеми силами избегали смуты и с надеждой мечтали о спокойствии и мире» [3]. Буддизм также соответствовал интересам правителей, желающих успокоить негодующие

настроения подданных и укрепить свою политическую власть. В силу этих двух факторов все враждующие царства, и северные, и южные, проявили небывалое единодушие и согласие в вопросе принятия буддийской веры. В процессе распространения буддизма нельзя оставить без внимания труды и старания переводчиков буддийских канонов и основополагающих текстов. Они не только смогли правильно перевести и передать суть оригинальных текстов и заложенные в их основу понятия, но и активно заимствовали способы формулировки и выражения мыслей из конфуцианства, даосизма, а также у интеллигенции, кроме того, сумели органично вписать буддийское учение в местную культуру Китая, и оно было принято учеными и правящей элитой общества во главе с Хэ Янь (何晏) и Ван Би (王弼). Формирование онтологии учения о сокровенном и проникновение буддизма имеет тесную взаимосвязь. Буддийское мышление быстро распространялось в период Вэй-Цзинь и должным образом отвечало реальным потребностям каждой прослойки китайского общества в то время.

«После управления Чжан Гуй (张轨) – начальника округа Лянчжоу, люди приняли буддийскую веру. Дуньхуан примыкает к западным землям, здесь монахи и миряне имеют стародавнюю дружбу, бесконечной вереницей тянутся деревни и поселки, на каждом шагу встречаются [буддийские] пагоды и храмы» [7]. Было построено бесчисленное множество храмов и монастырей, куда, стуча посохами с оловянными кольцами, прибывали буддийские наставники, чтобы распространять буддийское учение, переводить каноны и читать проповеди. Район Дуньхуана был относительно спокойным и процветающим местом, огромное количество ханьских интеллигентов и ученых, ищущих спасения от военных смут, приезжали сюда, привозя с собой богатую китайскую культуру и традиции.

Буддийское учение достаточно рано начало проникать в районы проживания северных народностей. Когда в Китае утвердилось политическая власть династии северных царств, император государства Поздняя Чжао Ши Ху (石虎, посмертное имя – У-ди, 295–349 гг.) издал высочайший указ о том, чтобы северные племена Ху и ханьцы приняли буддизм: «Центральная равнина, земли Ху и царство Цзинь – все должны уверовать в Будду» [8]. Император династии Лян Сяо Янь (萧衍) в 504 году утвердил буддизм в качестве национальной религии, «буддийские монастыри распространились повсюду, число монахов изумительно возросло» [9]. У китайского

поэта Ду Му (杜牧) есть стихотворение, в котором сказано: «В пелене дождя бесконечная вереница дворцов – то четыреста восемьдесят храмов Южных династий» [10]. Таким образом, мы видим, что буддизм в эпоху Южных и Северных династий получил стремительное развитие.

В силу исторических и географических причин буддизм не мог проникнуть на китайские земли напрямую из Индии, а только в обход через Центральную Азию по северной и южной ветви Великого шелкового пути. Место, где встречались два ответвления, находилось в самом западном населенном пункте коридора Хэси – в небольшом городке Дуньхуан. Многие великие буддийские наставники, в том числе Фо Тучэн (佛图澄), Дао Ань (道安), Кумараджива (鸠摩罗什), Сюань Цзан (玄奘) и другие останавливались здесь, что придавало особенно сильный импульс к развитию и процветанию буддизма в том регионе.

Работы над переводами священных буддийских книг в Дуньхуане стали отправным пунктом для всей дальнейшей переводческой деятельности в коридоре Хэси. На этом этапе город уже превратился в организованный переводческий центр с развитой системой кооперации и взаимодействия. Так как проникавший через Центральную Азию буддизм был на санскрите, который, в свою очередь, уже претерпел перевод с изначального языка яньци (тохарские языки А) и цюцы (тохарские языки В), то и большая часть переводчиков была выходцами из Центрально-азиатского региона. Монашеская община является одним из «Трех сокровищ» (кит. 三宝, «сань бао») буддизма и выступает важнейшим его носителем и распространителем. Буддийские монастыри – культурное хранилище и средство популяризации национальной религии, а также место слияния китайского языка и санскрита.

Живший в Дуньхуане представитель народности юэчжи Чжу Фаху (竺法护, 229–306 гг.), имя на санскрите Дхармаракка (昙摩罗刹, Dharmara-kṣa), был выдающимся представителем буддистского переводческого движения в регионе Хэси. С 266 по 308 годы он перевел более 150 канонов и сутр, за что был прозван потомками «Дуньханским бодхисаттвой». В команде под началом Чжу Фаху, выступающего в роли главного переводчика, насчитывалось более 30 человек-помощников: Не Чэньюань (聂承远), Не Даочжэнь (聂道真), Чжу Фацэн (竺法乘), Чжу Фашоу (竺法首), Бо Фацзюй (帛法炬), Кан Шу (康殊), Сунь Боху (孙伯虎), Чжан Шимин (张仕明), Чжи Фабао (支法宝), Ань Вэньчжун (安文忠) и другие [2]. Среди них были как

выходцы из Центральной Азии, так и ханьцы. Переводы Чжу Фаху смогли обеспечить Китаю правильные воззрения на буддизм и изменили ошибочный взгляд поколений династии Хань, которые считали Будду чужеземным святым. Благодаря толкованию одного из трех его тел – дхармакаи – Чжу Фаху пояснил, что сущность Будды – это закон о взаимозависимом происхождении. Через его материальное тело переводчик описал, что Будда наделен восемнадцатью различающими дхармами, тридцатью двумя основными телесными признаками и восьмьюдесятью малыми признаками. Духовный учитель стал строго отделен от всех живых существ и иных святых, это способствовало переходу китайской философии от неодаосизма династии Западная Цзинь к буддизму в эпоху Южных и Северных династий, династий Суй и Тан. Переводы сутр и канонов, которые выполнил Чжу Фаху, сыграли роль своеобразного связующего звена в историческом развитии китайской философии.

Выходец из государства Цюцы Кумараджива (鸠摩罗什, 344–413 гг.) в 383 году прибыл в Дуньхуан и привез с собой сутры, переведенные его учениками, а именно «Лотосовую сутру», «Амитабха-сутру», «Мадхьямикашастру», «Бай лунь» («Шастра в ста стихах») и другие. Группа буддийских монахов, которой он руководил, вошла в историю под названием «Школа трех трактатов Гуаньхэ» (кит. «Гуань хэ сань лунь сюэпай»), центр ее деятельности располагался в «Саду безмятежности». Объектами изучения этой школы были три трактата и канонические книги учения о праджне. В результате таких исследований и сформировано данное направление.

Буддийский монах из центральной Индии Чжу Фафэн (竺法丰, 385–433/439 гг., имя на санскрите Dharmakṣema) несколько лет проживал в городе Дуньхуан. В трактате «Собрание сведений о переводах Трипитаки» (кит. «Чу сань цзан цзи цзи») есть запись о том, что он перевел более двадцати частей «Сутры о Великой Нирване» («Махапаринирвана-сутра»), изучал теорию и природу Будды, предложенной Махаяной, и теорию покровителя буддизма – Чакраварти, также предлагал концепцию управления государством с опорой на буддийскую идеологию. В 412 году он по приглашению правителя региона Хэси Цзюцю Мэнсюня (沮渠蒙逊) в городе Увэй (Гуцзан) создал большую группу Лянчжоу по переводу священных канонов и сутр [3], в результате чего переводческий центр на землях Хэси сместился. В переводческой группе Лянчжоу 9 человек являлись главными переводчиками. Кроме самого

Чжу Фафэна к ним относились также Дао Гун (道龚), Фа Чжун (法众), Сэн Цзято (僧伽陀), Цзюйцюй Цзиншэн (沮渠京声), Футо Бамо (浮陀跋摩), Чжи Мэн (智猛), Дао Тай (道泰), Фа Шэн (法盛). В качестве помощников было задействовано более ста человек, среди них Дао Ян (道养), Дао Лан (道朗), Хуэй Сун (慧嵩) и другие буддийские монахи как китайские, так и иностранные.

Перевод священных книг – это очень долгий и кропотливый труд, требующий большого количества человеческих сил, а также материальных и финансовых затрат. В предисловии к «Записям о буддийском учении в эпоху правления Кайюань» сказано, что, начиная с 10 года правления под девизом Юнпин (Вечный мир) при династии Восточная Хань (67 год) до 18 года правления под девизом Кайюань в период расцвета династии Тан (730 год) всего было 176 переводчиков, которые трудились над 2278 каноническими буддийскими книгами и биографиями Будд и бодхисатв, переведя в общей сложности 7046 свитков [11]. Хотя в данную цифру не вошли все подсчеты, тем не менее она отражает общую ситуацию с переводами буддийских книг на то время.

Роль города Дуньхуанна. Переводческая группа Дуньхуана перевела большую часть буддийских писаний, молитв и мантр, а также немало просвещающих и доступных для понимания простых людей буддийских книг. Это оказало глубокое влияние на политику, общественную систему, философию, литературу, живопись и музыку Китая. В современном китайском языке есть множество слов, которые восходят к буддийской терминологии, например, 世界 «ши цзе» (мир), 实际 «ши цзи» (реальность), 无常 «у чан» (непостоянство), 因果 «инь го» (причина и следствие), 究竟 «цзю цзин» (исследовать до конца), 转变 «чжуань бян» (изменение), 念想 «нянь сянь» (тосковать), 烦恼 «фань нао» (досада, раздражение) и другие. Важный народный праздник поминания умерших, отмечаемый по лунному календарю 15 числа седьмого месяца «Юйланыпэнь цзе» (盂兰盆节) также связан с буддизмом, так как само слово «юйланыпэнь» 盂兰盆 – сосуд для жертвоприношений предкам – было взято из переведенной монахом Чжу Фаху «Сутры об Юйланыпэнь».

Будда говорил: «Если есть верующие мужчины и женщины, и они чтят праджня-парами-ту, сутры и каноны, чистые отрешенные места, они готовы принести в милостыню лампы, цветы и благовония, хоругвь и украшенные самоцветами пологи, изысканную одежду, то

значит, что учение Будды надолго пришло в этот мир» [12].

Город Дуньхуан в эпохи Вэй, Цзинь, Северных и Южных Династий был не только важнейшим переводческим центром коридора Хэси, но и также крупным центром по переписыванию сутр. В 1900 году обнаружена пещера Цанцзиндун (или «Хранилище сутр»), в которой сохранилось множество буддийских канонов, большинство из них созданы в 4–11 веках. В них люди высказывали свои личные надежды и желания. Во многих рукописях также имеются записи молитв о счастье и благословении неба, исполнении желаний. По таким рукописям можно судить о развитии деятельности по написанию буддийских трактатов в то время.

В 400 году правитель династии Западная Лян Ли Хао (李騫) утвердил город Дуньхуан в качестве столицы. Случилось это при политическом режиме, установленном ханьцами. В Дуньхуане начали активно учреждаться уездные училища, окружные школы и иные учебные заведения, которые массово набирали учеников, распространяли конфуцианскую идеологию, и, в итоге, заложили прочную культурную базу для последующего зарождения и развития движения по написанию буддийских канонов и сутр.

Начиная с 442 года нашей эры, городом управляли выходцы из племени сяньби династии Северная Вэй. После того, как был пережит инцидент гонений на буддизм под названием «Тай у фа тань, 太武法难» («Гонения императора Тай У») [5], в 452 году император династии Северная Вэй Вэнь Чэн-ди издал указ о восстановлении буддизма в правах, вследствие чего буддийская религия в Северной Вэй из низшей точки своего развития начала стремительное движение вверх. Строились храмы, возводились статуи буддийских божеств, переводились каноны, переписывались сутры – наступил период небывалого процветания буддизма. В то время появилось множество выдающихся личностей, среди которых следует отметить Фэнъси (冯熙) из Лояна и Юаньжуна (元荣) из Дуньхуана – они внесли огромный вклад в организацию и развитие работ по переписыванию канонов и сутр.

В 525 году родственник императора Дунъяна династии Северной Вэй по имени Юаньжун занял должность начальника округа Гуачжоу [5]. Юаньжун исповедовал буддизм и под его руководством в Дуньхуане были написаны несколько сотен свитков буддийских текстов. Он также предоставил деньги для строительства крупного каменного грота и инициировал строительство буддийского

пещерного храмового комплекса Могао. Именно Юаньжун профинансировал создание 285 изумительных пещер в пещерном комплексе Могао.

В 1-й год царствования династии Северная Вэй под девизом Цзяньмин (530 год) Юаньжун с одного раза организовал переписывание 300 частей «Сутры праджня-парамиты о спасении страны Гуманным царем» (任王护国般若波罗蜜经), на 2-й год правления под девизом Путай (532 год нашей эры) им было написано 100 частей «Сутры Амитауса» (无量寿经), на 3-й год правления под девизом Юньянь (533 год нашей эры) он переписал более 100 сутр, в том числе «Нирвана сутра» (涅槃), «Сутра дхарма» (法华), «Сутра большого облака» (大云) и другие. Такая широкомасштабная работа по созданию канонов не может быть завершена силами одного человека. В записях, найденных в завещаниях в Дуньхуане, появлялись такие обращения, как «Гуань цзин шэн» (官经生, господин чиновник-переписчик канонов), «Цзин шэн» (经生, переписчик канонов), «Дянь цзин ши» (典经师, наставник классических канонов), «Сяо цзин дао жэн» (校经道人, монах, выверяющий сутры) и т. д. То, что перед обращением «Цзин шэн» (经生, переписчик канонов) добавлен иероглиф «гуань» (官, чиновник), означает, что люди, занимающиеся написанием канонов в Дуньхуане, были организованы правительством. Во многих записях, касающихся темы написания канонов, встречается Линху Чунчжэ (令狐崇哲), который был или монахом, выверяющим сутры, или наставником классических канонов. Линху Чунчжэ хоть и не сдавал экзамен на знание исторических книг, однако принадлежал к большому роду в Дуньхуане. Из этого следует, что данная правительственная группа по написанию канонов имела постоянного управляющего и организатора, знатного происхождения.

В первый год царствования под девизом Кайхуан (581 год нашей эры) основатель династии издал указ для всей страны, разрешавший подданным принимать монашеский обет и уходить в монастырь, а также указал взимать налог на строительство статуи Будды в пещерных гротах. При монастырях и храмах в городах Тайюань, Аньян, Лоян и других создавались правительственные учреждения по написанию сутр. В них переписывалась вся каноническая литература, а копии эзотерических священных книг хранились в специальном хранилище буддийских канонов. Буддийская религия начала получать всеобщее распространение среди народа. Доказательством этого служит то, что буддийских канонов у

простых людей было в сотни раз больше, чем копий шести традиционных конфуцианских канонов доциньской эпохи «Люй цзин» (六经).

Обычно после снятия копии со священного писания в свитке делалось небольшое предисловие, в котором автор объяснял цель написания данного буддийского текста и высказывал свои молитвы и пожелания. Например, иметь крепкое здоровье и долгую жизнь (健康长寿 (S. 6230)), пожелание благополучного родоразрешения 分娩平安 (P. 2900), семейного единения и гармонии 合家团圆 (S.2360), надежды на скорейшее возвращение в родные края 早归故土 (S. 2605), на хорошую погоду, благоприятствующую богатому урожаю 风调雨顺 (P. 0686), на успешное продвижение по службе 官运亨通 (S. 87) и многие другие. Некоторые записи имели особый смысл, как, например, в «Предисловии к Сутре золотого света» (S. 1963). В нем рассказывается о двух женщинах, которые из-за войны потеряли кров и были вынуждены скитаться по чужим краям. Они надеялись на то, что правители смогут прийти к соглашению и прекратить вражду, а оружие и доспехи останутся лежать невостребованными.

В буддийских сутрах, найденных в Дуньхуане, также обнаруживались записи, сделанные кровью. Это называется «Цысюэ сецзин» («писать каноны кровью»). В свитках, хранящихся в библиотеке Англии под номерами S. 5534, S. 5451, описан опыт пожилого человека, который дважды в 82 и 83 года своей кровью переписал «Алмазную сутру» (рис. 1).

Японский ученый Чи Тяньвэнь (池田温) в «Сборнике древних рукописей Китая» собрал и проанализировал предисловия к буддийским сутрам и выделил три группы, по которым можно классифицировать желания и надежды людей, их писавших: 1. Прошения о благословении и счастья для самого себя, своих родителей, предков. Смысл таких прошений состоит в том, что человек в обмен на веру ожидает получить спокойствие и счастье для самого себя, членов своей семьи, родственников. 2. Во второй группе надежды и желания распространяются на всех людей, в том числе не имеющих каких-либо кровных уз с автором. Здесь выражаются чувства милосердия и сострадания по отношению к ним. 3. К третьей группе отнесены желания о взаимодействии политической жизни с религией, проповедующей отказ от мирской суеты. Также эта группа охватывает молитвы о государстве и его благополучии. Такие записи от имени страны обычно делались людьми, занимающими определенный политический статус в

обществе [4]. Переписывание буддийских канонов не только является способом изучения и распространения буддийской религии, но также представляет собой одну из разновидностей социально-культурной деятельности, в основу которой положены концепции буддизма, теория самосовершенствования и ведения религиозного образа жизни. Центрами такой деятельности становились буддийские монастыри и храмы.

В концепции буддизма переписывание сутр представляет собой один из способов самосовершенствования и познания буддийской религии. Человек в процессе переписывания очищает свою душу, просит благословения и отвращает бедствия, получает большое благое воздаяние. В период новой истории учитель Хуни (弘一法師) говорил, что переписывание сутр приносит 10 видов огромной пользы. Сама процедура переписывания представляет собой ритуал, перед которым нужно помыть руки, зажечь благовония, прочесть молитву и выполнить иные церемониальные действия. Цель переписывания сутр не сводится только к распространению буддийской веры, но и является важным элементом церемониальных обрядов верующих буддистов.

Росписи и фрески Дуньхуана. Фрески Дуньхуана можно разделить на 7 подгрупп: изображение божеств, изображение сюжетов из традиционной китайской мифологии, изображения превращений в раю и аду, изображения исторических памятников буддизма, изображения приношения даров, декоративные узоры и орнаменты и т. д.

275 гротов в пещере Могао в Дуньхуане начали сооружаться в период Северная Лян (397–439 гг.). В «Жизнеописании царя лунного света» (рис. 2) развивается мысль о том, что все живое наиболее не в силах расстаться с возвышенными качествами своего характера и природы. Данное предание взято из «Сутры о мудрости и глупости: Рассказ о голове царя лунного света», которую перевел буддийский монах из Лянчжоу по имени Хуэй Цзяо. В пещере Могао насчитывается 16 гротов с сюжетными изображениями из «Сутры мудрости и глупости» 贤愚经.

257 гротов в этой пещере Могао в Дуньхуане создавались в период Северная Вэй (439–534 гг.). Среди настенных росписей в них есть фреска «Жизнеописание царя оленей» (рис. 3), в которой развивается идея о том, что необходимо карать зло и проповедовать добро. Сюжет рассказывает о том, что Будда Шакьямуни в прошлом перерождении был девятицветным царем-оленем. Он спас упавшего в воду и

тонущего человека, а тот вместо благодарности продал его. Данная история взята из переведенной Чжу Фаху сутры «Рассказ Будды о самке оленя» 佛说鹿母经.

445 гротов в пещере Могао в Дуньхуане были проложены в период расцвета династии Тан (713–766 гг.). На северной стене изображена «Фреска Будды Майтрейя» (рис. 4), которая описывает различные прекрасные картины жизни Майтреи на материке Джамбудвипа (Jambudvīpa) после того, как он стал Буддой. В основу фрески положен сюжет, где шесть групп мужчин и женщин, принимающих монашеский обет, выстроились перед Буддой Майтрейей и всем сонмом бодхисатв. На первый план вынесена буддийская церемония покаяния в грехах. Сюжеты взяты из переводов «Восхождение Майтреи на небо Тушита», выполненного Цзюйцзю Цзиншэн, а также «Сутры о рождении Будды Майтреи» 弥勒下生经 (Чжу Фаху), «Сутры о восхождении Майтреи и становлении Буддой» 弥勒下生成佛经 (Кумараджива) и т. д. В пещерах Дуньхуана сохранилось 98 фресок о Майтрее, созданных в период от династии Суй до династии Сун.

23 грота среди пещер Могао в Дуньхуане были построены при расцвете династии Тан (713–766 гг.), их восточные, южные, северные стены и южная часть потолка украшены сюжетами из «Лотосовой сутры», поэтому их называют «лотосовые пещеры». «Лотосовая сутра» 法华经 – это один из важнейших канон буддийского учения Махаяны. Для него было сделано три основные версии перевода: Чжу Фаху «Истинная лотосовая сутра» 正法华经, Кумараджива «Саддхарма-пундарика-сутра» 妙法莲华经 или «Лотосовая сутра», Дуна Цзюэдуо (閼那崛多) и Дамо Чадуо (达摩笈多) «Дополнительные главы к Лотосовой сутре» 添品妙法莲华经. В пещере Могао насчитывается 36 изображений, связанных с Лотосовой сутрой.

Добродетель, или «гундэ» (功德) – это буддийский термин, в котором под иероглифом «гун» (功) подразумевается творение добрых дел; под иероглифом «дэ» (德) имеется в виду нравственность, за которой последует благое воздаяние. В сочинении «О значении Махаяны» сказано, что под названием «гун» подразумевается творение благ и счастья. Творение добрых дел обусловлено наличием доброты и нравственности (дэ) у человека, поэтому термин добродетель на китайском звучит как «гундэ». В буддизме понятие «добродетель» очень широкое, главным образом оно охватывает следующие аспекты: молиться Будде, декламировать канонические

книги, не скупиться на подаяние и проповеди учения, выпускать на волю животных, писать каноны, читать сутры, сооружать гроты, возводить молитвенные залы буддийских храмов и сами храмы, создавать статуи божеств (гравированные изображения, статуэтки), проводить омовение статуи Будды, массовые почитания статуи Будды и театрализованные представления, размещать знамена, строить пагоды, устанавливать зонты, возжигать лампы, подавать милостыню, питаться вегетарианской пищей и множество других разнообразных составляющих. Пещеры в Дуньхуане представляют собой особое место для буддийских молитвенных служб, в которых конечно целью является «добродетель» (功德), а в качестве основы правил поведения выступает «буддийский церемониал». При совершении молитвенных служб звучит буддийская музыка, под которую монахи читают молитвы-песнопения. Это акустическая версия буддийских текстов, а многочисленные стеновые росписи и фрески, статуи в пещерах – это визуализация текстов. Музыка, чтение молитв, воспевания, стеновая роспись, ваяние статуй, орнаменты и священные каноны вместе образуют комплексную интертекстуальную систему.

Заключение. Перевод буддийских священных писаний оказал глубокое влияние на многие аспекты китайского общества, непосредственно повлияв на путь развития философии, литературы, живописи и музыки. Текст в буддийских писаниях является источником содержания фресок Дуньхуана, которые представляют персонажей различных сцен буддийских писаний. Яркий, похожий на жизнь образ является хорошей интерпретацией содержания эзотерического текста, так что большинство людей – людей с низким уровнем образования – могут понять философскую теорию буддизма.

Буддийские настенные росписи и фрески могут выступать в роли изобразительных доказательств существования литературных памятников и канонов. Буддийская музыка, песнопения и молитвы отрывают от реальности молитвенную службу. основополагающие труды буддистской религии, письменные памятники обеспечивают возможность толкования и интерпретации буддийских изображений и звуковых эффектов. Они все опираются на различные пространственно-временные методы, параллельно обеспечивают множественные уровни восприятия и вместе образуют громадную и диверсифицированную систему проповедования китайского буддизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лу, Пань. Преподношение полной книги истории в подорок / Пань Лу // Исследование сино-тибетских письменных памятников Дуньхуана, хранящихся в Англии: в честь столетия со дня обнаружения письменных памятников дуньхуанских пещерных храмов. – Пекин: Общественно-научное изд-во Китая, 2000. – 425 с.
2. Шан, Юньци. Исследование социальных групп северных регионов в контексте распространения буддийской религии в 3–6 веках / Юньци Шан. – Пекин: Научное изд-во, 2008. – 304 с.
3. Тан, Юнтун. История буддизма периода Хань, Вэй, двух Цзинь Южных и Северных царств / Юнтун Тан. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2011. – 637 с.
4. Гэ, Чжаогуан. Религия, идеология и мышление в Китае до 7 века / Чжаогуан Гэ. – Шанхай: Изд-во Фуданьского ун-та, 1998. – 654 с.
5. Вэй, Шоу. История династии Вэй / Шоу Вэй. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1997. – 3065 с.
6. Чжан, Цзючжэн. Всеобщее зеркало, управлению помогающее: свиток первый / Цзючжэн Чжан, Чэнь Шэньси, Сыма Гуан. – Шанхай: Изд-во древней литературы, 1998. – 4262 с.
7. Цуй, Хао. История династии Вэй, свиток 114. Заметка о Будде и Лао-цзы [Электронный ресурс] / Хао Цуй. – Режим доступа: <http://www.dushu369.com/gudianmingzhu/HTML/5317.html>. – Дата доступа: 02.10.2018.
8. Хуэй, Цзяо. Жизнеописания достойных монахов, свиток девятый: Чжүфу Түчэн / Цзяо Хуэй. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 1992. – 568 с.
9. Древняя история Китая / гл. ред. Чжу Шаохоу. – Фучжоу: Народное изд-во провинции Фуцзянь, 1982. – 869 с.
10. Се, Чэнмин. Словарь цитаты из поэзии династии Тан и Сун / Чэнмин Се, Хуа Чжан. – Урумчи: Народное изд-во жителей СУАР, 1999. – 570 с.
11. Ши, Чжишэн. Записи о буддизме в период Кайюань / Чжишэн Ши. – Пекин: Китайское книгоиздательство, 2008. – 2156 с.
12. Трипитака (Молитваписание). Повесть Будды о рождении Великой Майей, свиток четвертый. – Тайбэй: Изд-во Синь Вэньфэн, 1983. – Т. 8. – 3897 с.

Поступила в редакцию 18.12.2019 г.

УДК 004.5.7.05

Парадигма HCI: роль дизайнера в проектировании интерфейсов

Цыбульский В. М.

ОО «Белорусский союз дизайнеров», Витебск

Статья посвящена описанию парадигмы междисциплинарного научного направления человеко-компьютерного взаимодействия. Научно-практическая база HCI дает возможность современным дизайнерам создавать системы, позволяющие решать прикладные задачи пользователей, и при этом быть понятными и легкими в использовании – то есть технически операбельными и эффективными. Представлены исторические этапы становления науки, а также основные направления развития HCI сегодня. Описана научная база HCI и дисциплины, которые внесли вклад в ее развитие. Рассмотрены три основные группы методологических подходов в науке, в том числе фундаментальный метод проектирования – цикл «задача-артефакт». Приведена общая классификация интерфейсов. Основное внимание уделено графическому пользовательскому интерфейсу (GUI).

Показана роль дизайнера в процессе проектировании GUI, проанализированы этапы процесса проектирования, а также различия между дизайнером пользовательского опыта (UX), проектировщиком взаимодействия (IxD) и дизайнером интерфейса (UI).

Ключевые слова: человеко-компьютерное взаимодействие (HCI), история HCI, проектные методы, виды интерфейсов, пользовательский интерфейс (UI), дизайн, этапы проектирования.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 64–74)

Адрес для корреспонденции: e-mail: vladtsm@gmail.com – В. М. Цыбульский

The Paradigm of HCI: the Designer's Role in Interface Design

Tsybulski V.M.

NGO "Belarusian Union of Designers", Vitebsk

The article centers round the description of the paradigm of the interdisciplinary scientific direction of human vs. computer interaction. The scientific and practical base of HCI makes it possible for the contemporary designers to create systems which allow solving applied tasks of users and, at the same time, being understood and easy to use, that is technically operationable and efficient. Historical stages of science maturation as well as basic directions of HCI development today are considered in the article. The scientific base of HCI is described as well as disciplines which contributed to its development. Three main groups of methodological approaches in science are considered, including the fundamental project method – the "task-artifact" cycle. A general classification of interfaces is presented. Main attention is paid to Graphic User Interface (GUI).

The designer's role in projecting GUI is presented; stages of the design process are described as well as differences between the user experience (UX) designer, the interaction designer (IxD) and the interface designer (UI).

Key words: human-computer interaction (HCI), HCI history, design methods, interface types, user interface (UI), design, design stages.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 64–74)

До 1970-х годов единственными пользователями компьютеров были специалисты в области инженерии и информатики, а также небольшое количество любителей-энтузиастов. К концу XX века, с появлением персональных компьютеров, ситуация непредвиденно изменилась. Всеобщая доступность персональных вычислительных средств, дала возможность каждому человеку в мире стать потенциальным пользователем компьютера. Однако сложность управления подобного рода, машинами отталкивала потенциальных пользователей и препятствовала продвижению персональных компьютеров в массы (рис. 1). Появилась необходимость проектирования удобства и логики использования персональных вычислительных машин человеком [1].

Цель статьи – проследить становление и развитие HCI как дизайн-дисциплины, обозначить методологию научного направления,

а также выявить роль дизайнера в проектировании интерфейсов.

Предпосылки возникновения HCI. В 1970-х годах, в американском исследовательском центре компьютерных систем Bell Labs был сформирован большой научно-практический проект – «когнитивная инженерия». Проект включал в себя когнитивную психологию, кибернетику, лингвистику, когнитивную антропологию и философию. Его задачей являлось формулирование научно обоснованных принципов человеческого взаимодействия с машиной (рис. 2) [2]. Таким образом, к тому моменту, когда мир персональных компьютеров сильно нуждался в появлении HCI, когнитивная инженерия уже могла предложить обширную базу исследований и сформулированных концепций для формирования новой междисциплинарной науки. Появлению HCI способствовали аналогичные разработки в

```
SELECT COMMANDS OPTION AS FOLLOWS:

OPTION #1 : GRAPHIC COMMANDS BUT NO
            'LET' OR 'REM' COMMANDS

OPTION #2 : 'LET' & 'REM' COMMANDS BUT
            NO GRAPHICS

WHICH OPTION # DO YOU WANT ?1
COPYRIGHT 1977 BY APPLE COMPUTER INC.

MEMORY SIZE? 25693
14940 BYTES FREE
1
```

Рис. 1. Текстовый интерфейс Applesoft I. <https://apple2history.org/history/ah16/>

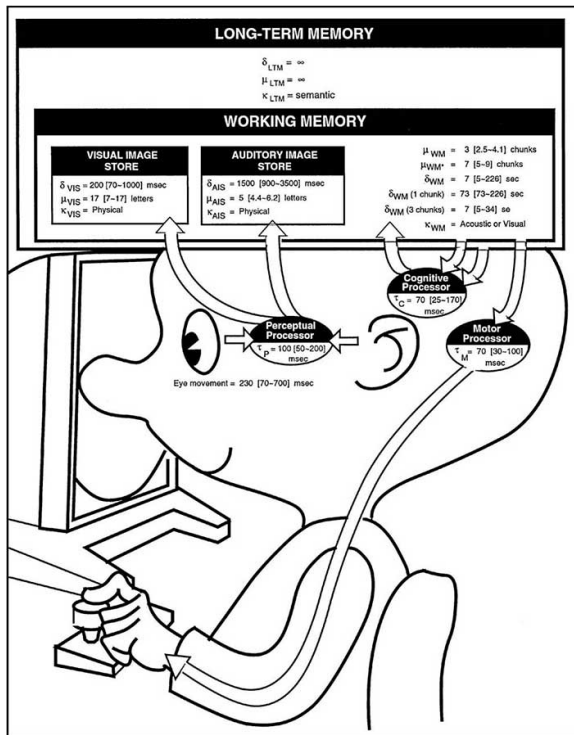


Рис. 2. Модельный человеческий процессор.
Стюарт К. Карп (Stuart K. Card).
Исследовательский центр Херо, Пало-Альто 1983 г.

инженерных и проектных областях, таких как эргономика и разработка документации [3]. Эргономика занималась исследованием эмпирических и целевых аналитических методов для оценки взаимодействия человека и системы в областях авиации и производства, а позднее изучением интерактивных системных контекстов, в которых операторы регулярно использовали компьютеры для решения своих задач. Разработка документации (Documentation development) выходила за рамки своей традиционной роли: активно применялся когнитивный подход, использовались наработки средств массовой информации, проводились эмпирические тестирования пользователей.

Созданию HCI способствовал ряд исторических событий. Разработчики, столкнувшись с чрезмерной сложностью своих продуктов для потребителей в 1970-х годах («программный кризис»), начинали фокусироваться на нефункциональных требованиях, таких как удобство управления и ремонтпригодность программного обеспечения [4]. Применялись экспериментальные подходы разработки, основанные на прототипировании и эмпирических испытаниях. Компьютерная графика и средства поиска информации возникли в 1970-х годах и основным ключевым

направлением их развития стали интерактивные системы [5].

Указанные выше события свидетельствовали о том, что будущее вычислительной техники требует понимания и расширения возможностей пользователей. В 1980 году усилия исследователей в области когнитивистики, инженерии и дизайна объединились, создав новое полидисциплинарное научное направление – человеко-компьютерное взаимодействие.

Фундаментальной основой HCI всегда была концепция удобства использования (Usability) – способность продукта быть понимаемым, изучаемым, используемым и привлекательным для пользователя в заданных условиях. Изначально эта концепция была сформулирована достаточно наивно: «easy to learn, easy to use» [6] – легко учиться, просто пользоваться. Тем не менее такая формулировка позволяла расширить существующее в то время представление о факторах, влияющих на пользователя при работе с программным обеспечением. Внутри самой области HCI концепция удобства использования постоянно пересматривалась, дополнялась и уточнялась, «обнажая» все большее количество проблемных сторон.

Несмотря на современное состояние HCI, ее изначальный объект исследования –

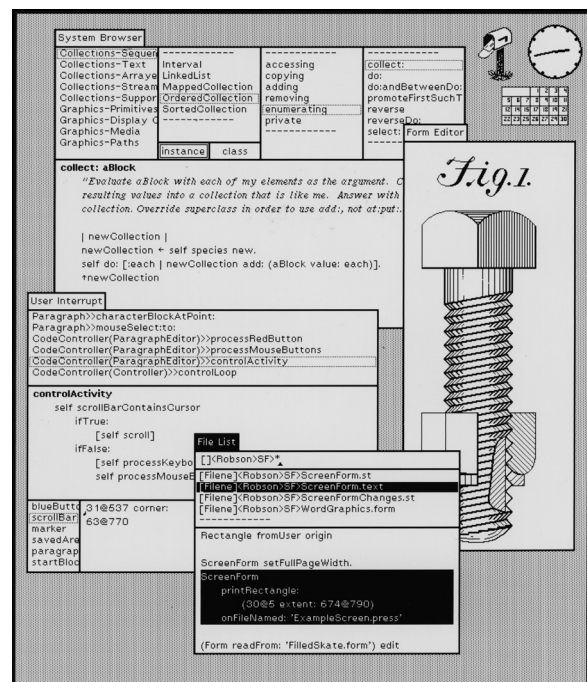


Рис. 3. Интерфейс SmallTalk, интегрированной среды разработки компьютера Херх Алто 1970 г.
© PARC (Palo Alto Research Center, Incorporated)

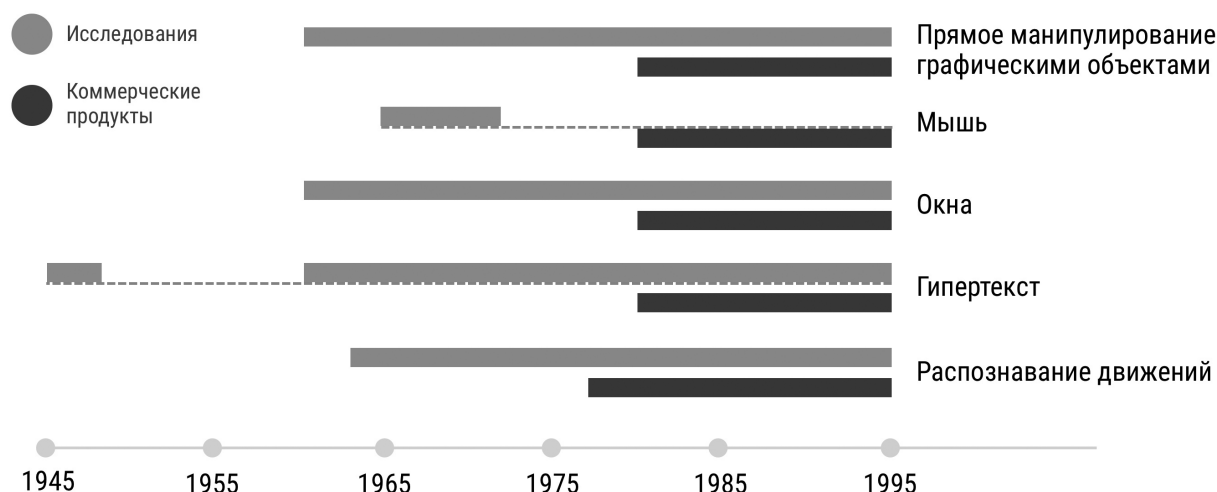


Рис. 4. Эволюция различных форм и элементов интерфейса

взаимодействие человека с виртуальным рабочим пространством. Изучение данного вопроса в начале 1980-х годов привело к одному из наиболее значимых в истории проектирования взаимодействия дизайнерских решений – созданию виртуального «рабочего стола». Метафора «рабочего стола» была разработана в 1970-х годах Аланом Кеем (Alan Kay), американским исследователем в области теории вычислительных систем, в лаборатории Xerox PARC [7] для экспериментального компьютера Alto (рис. 3). Тем не менее данная метафора получила широкое распространение только в 1985 году благодаря Macintosh, операционной системе компьютеров Apple [8]. «Рабочий стол» представлял собой концепцию скевоморфизма (Skeuomorph) [9]. Файлы и папки отображались как значки, которые были «разбросаны» по поверхности дисплея. Такой подход был идеальным для разработки парадигмы графических пользовательских интерфейсов. Возможно данное решение не было таким простым в использовании, как утверждает Дон Гентнер, в статье «The Anti-Mac interface» «...но вскоре люди во всем мире перетаскивали окна и значки по своим дисплеям, “терая” их на своих виртуальных рабочих столах так же, как на их физических аналогах» [10]. Подобный интерфейс, безусловно, представлял собой резкий контраст с предшествующей ему командной строкой телетайпа Unix, в которой все взаимодействия выполнялись путем набора команд.

Этапы развития HCI. Дальнейшее развитие HCI происходило по трем разным направлениям (рис. 4). Во-первых, метафора рабочего

стола оказалась более ограниченной, чем казалось раньше. Представление пары десятков цифровых объектов на «рабочем столе» было вполне удачным решением, но с ростом объема данных стало затруднительно отображать большое количество графических элементов на дисплее пользователя. В середине 1990-х годов профессионалы HCI поняли, что поиск информации – это более фундаментальная парадигма, чем поиск объектов в пользовательском интерфейсе. Несмотря на то, что ранние страницы World Wide Web появились в середине 1990-х годов, они не только отбросили метафору рабочего стола, но и отказались от каких-либо ранних разработок и концепций в графическом пользовательском интерфейсе, используя совершенно новые подходы в проектировании веб-страниц. Веб-интерфейсы по-прежнему составляли большой контраст с текстовыми инструментами Unix (ftp и telnet), и все же их рассматривали как прорыв в юзабилити [11]. Таким образом, дизайн-подход к отображению и непосредственному взаимодействию с объектами данных в виде значков не исчез, но он больше не являлся базовой концепцией дизайна интерфейсов.

Второе направление развития HCI было обусловлено растущим влиянием интернета в обществе. Начиная с середины 1980-х годов, электронная почта стала одним из самых важных приложений в HCI. Как это ни парадоксально, оказалось, что, пользуясь электронной почтой, люди взаимодействовали не с компьютерами – они взаимодействовали с другими людьми через компьютеры. Так, была обозначена эра совместной деятельности (Collaborative activity) в проектировании интерфейсов [12].



Рис. 5. Современные социальные сети, развлекательные сервисы и онлайн-сообщества

Сегодня инструменты и приложения для поддержки совместной деятельности включают обмен мгновенными сообщениями, вики, блоги, онлайн-форумы, социальные сети, медиа пространства, рабочие пространства, а также широкий спектр онлайн-групп и сообществ [13]. Появились новые концепции и механизмы коллективной деятельности, такие как онлайн-аукционы, софтсенсоры (soft sensor) и краудсорсинг (crowdsourcing). Эта область HCI, которую часто называют социальным направлением в информационных

технологиях (social computing), является одной из наиболее быстро развивающихся сегодня (рис. 5) [14].

Третье направление, по которому HCI активно развивалось, было связано с ростом многообразия электронной вычислительной техники. Разработчики программного обеспечения для персональных компьютеров столкнулись с новыми видами устройств, в частности с ноутбуками, которые начали появляться в начале 1980-х годов, и карманными компьютерами (Personal digital assistant, PDA), захватившими рынок в середине 1980-х годов. Наметилась тенденция перемещения рабочего места за пределы физического рабочего стола человека. Таким образом, старые метафоры в проектировании графических интерфейсов стали не актуальными. Эти события привели к развитию в HCI такого направления, как повсеместные вычисления (ubiquitous computing, ubicomp) – повсеместного включения компьютерной техники в среду обитания человека: автомобили, бытовую технику, мебель, одежду и т. д. (рис. 6).

HCI как проектная область. Хотя alma mater дисциплины HCI была информатика, данное научное направление постоянно эволюционировало, расширяя свои рамки. Аппарат HCI базируется на знаниях прикладной информатики, когнитивной психологии, дизайна, массовых коммуникаций, системного управления информацией, а также на разработках промышленной, производственной и системной инженерии. Исследования и практика HCI основываются на всех этих областях и объединяют их [15]. HCI больше не является частью информатики, более того, в результате своей стремительной экспансии, человеко-компьютерное взаимодействие уже превысило масштабы самой компьютерной науки (Computer Science).

Научная база HCI сегодня применяется на практике в проектировании настольных и мобильных прикладных приложений, игр,



Рис. 6. Примеры повсеместных вычислений:
а) Siri, интеллектуальный голосовой помощник Apple;
б) OculusRift, система виртуальной реальности (очки, наушники и манипуляторы); в) GoogleGlass, очки дополненной реальности

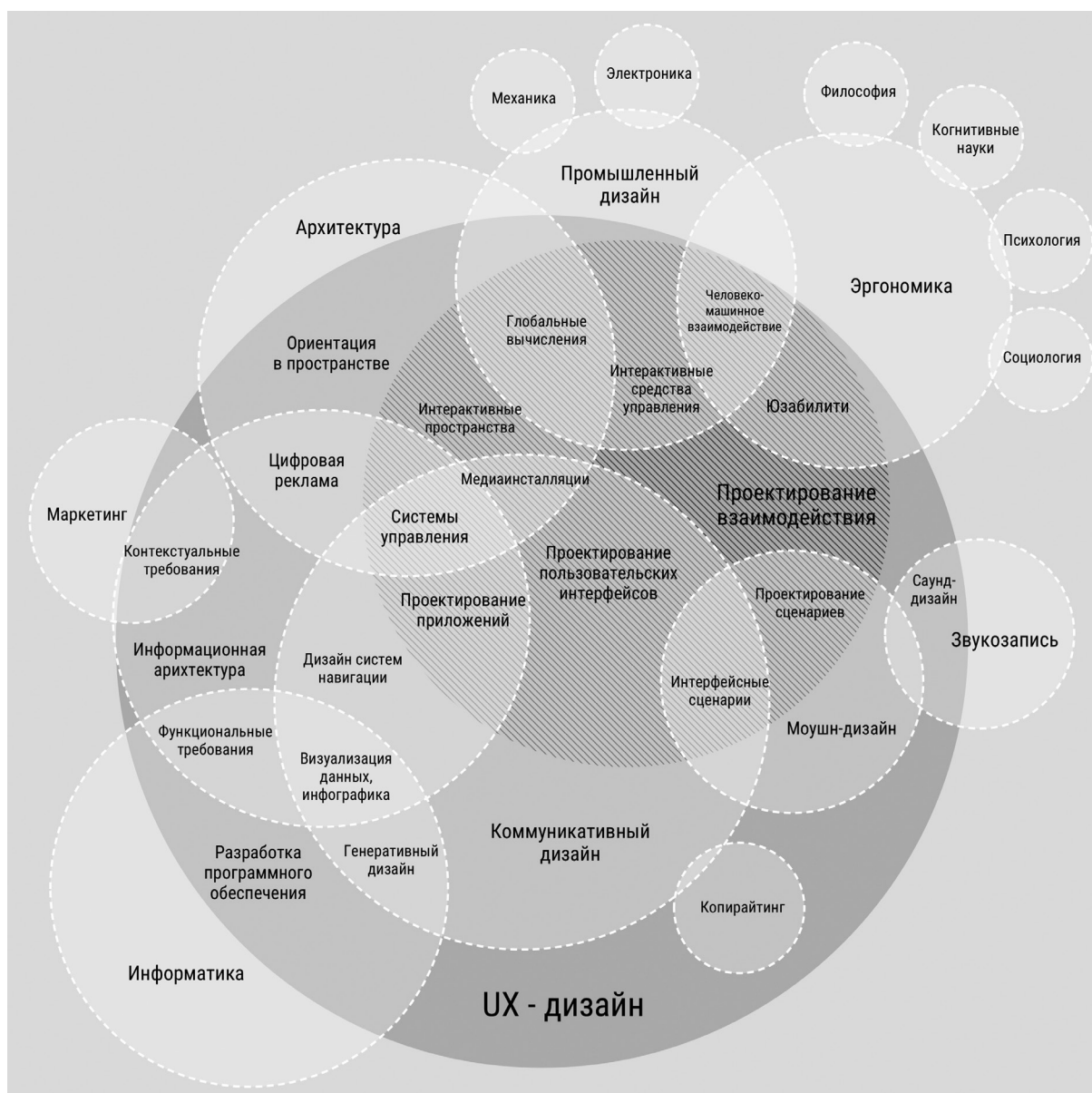


Рис. 7. Разнообразие научных и практических направлений, которые включает и с которыми пересекается HCI

обучающего программного обеспечения, в разработке ПО для коммерции, здравоохранения и медицины, в создании интерактивных средств планирования и реагирования на чрезвычайные ситуации, в разработке инструментов социальной коммуникации. В свою очередь, опыт проектирования ориентирован на индивидуальное и общее поведение пользователей, включая доступность для пожилых, когнитивно- и физически ослабленных людей, а также на максимально широкий спектр человеческого опыта и взаимодействия с компьютером.

Единого точного определения профессионала в области HCI нет. В академических программах HCI изучают представители разных профессий: проектировщики пользовательского опыта (User Experience designers, UX), проектировщики взаимодействия (Interaction designer, IxD), дизайнеры пользовательских интерфейсов (User Interface designer, UI), разработчики пользовательских интерфейсов (Frontend developers), инженеры по юзабилити (Usability engineers) и многие другие (рис. 7).

Поле исследования HCI весьма разнообразно. Например, повсеместные вычисления



Рис. 8. Схема цикла «задача-артефакт»

являются подразделом HCI, но в то же время – надстройкой, объединяющей несколько других подразделов: мобильных вычислений, геопространственных информационных систем, автомобильных систем, информационной среды, карманных компьютерных систем, систем искусственного интеллекта, инструментов и методов программирования, а также архитектуры приложений [16]. Тем не менее единым интегрирующим и объединяющим элементом в сообществах и подразделах HCI по-прежнему является концепция критического анализа юзабилити. Несмотря на современную форму HCI, важно помнить, что ее изначальный объект исследования – взаимодействие человека со своим виртуальным рабочим пространством.

Сегодняшняя задача HCI – не только понять современные человеческие нужды и устремления, но также разобраться в том, как эти нужды и устремления реализуются, понять какие средства или обстоятельства их, возможно, ограничивают. На базе этих представлений строятся определенные требования, которые, впоследствии, воплощаются в новых технологиях, инструментах и системах. Такой способ постоянной переоценки существующих на данный момент вещей получил название цикл «задача-артефакт» [17].

Представление человеко-компьютерного взаимодействия, как циклического круга ко-эволюции, наглядно дает понять, что весь аппарат науки, включая ее концепции, методы и проблемы будут находится в постоянном пересмотре и адаптации к новым реалиям и контекстам (рис. 8). Более того, поскольку цикл формируется на представлениях и опыте большого количества людей, невозможно предположить путь развития науки в будущем.

Еще один аспект цикла «задача-артефакт» заключается в необходимости точной формулировки требований при проектировании прототипов (артефактов). Может показаться,

что продукты, спроектированные сегодня, исчерпывающе понятны и полностью удовлетворяют стоящим перед ними задачам (соответствуют концептуальной модели пользователя). Но ко-эволюционный процесс задачи-артефакта убеждает в том, что работа продукта в реальности может быть намного менее эффективной. Проблема проектирования взаимодействия в выстраивании новой траектории возможного будущего поведения человека, а не просто в открытии новых фактов. Таким образом, результаты уже существующих исследований и практик, проходя цикл «задачи-артефакт», отражаются на будущих решениях в проектировании. «Стоимость» ошибок в данном случае очень велика. Например, большое количество людей каждый день «борется» с операционными системами и прикладным программным обеспечением, при проектировании которых два десятка лет назад были допущены неточности. Сегодня при создании продуктов проектировщики стараются предусмотреть максимальное количество путей развития продукта и вариантов его использования. Для таких целей образуются множество функциональных прототипов, которые тестируются на пользователях ПО. Такой подход позволяет отойти от технологии и более подробно рассмотреть человеко-ориентированные аспекты продукта, выстраивая более точную траекторию поведения в будущем. Это не значит, что HCI строится исключительно на законах психологии человека. Скорее, она управляет развитием инноваций, ориентируясь на человеческие приоритеты и ценности.

Несмотря на то, что HCI использует дизайнерские методы и подходы в практике, наука по-прежнему плотно связана с когнитивистикой и инженерией, заимствуя богатую базу научных исследований и концепций из этих областей знания. Также HCI обогащала

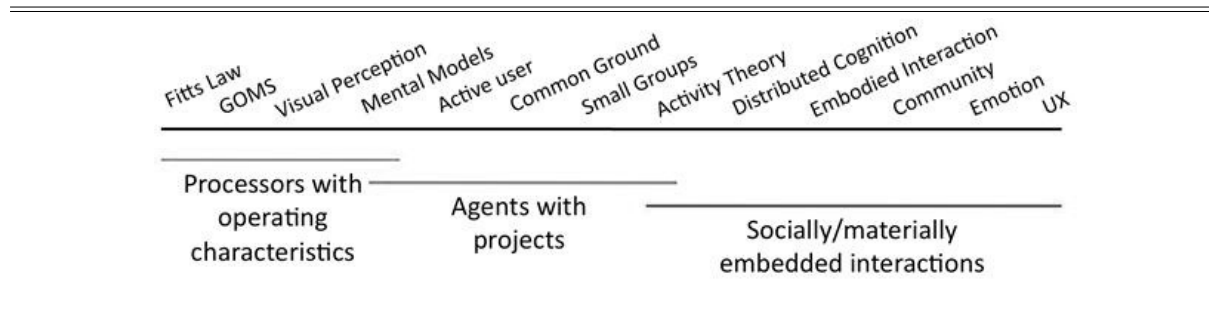


Рис. 9. Теории и концепции человеко-компьютерного взаимодействия в хронологическом порядке их возникновения

и расширяла каждую теоретическую модель, которая приходила в науку из смежных областей. Например, «Модельный человеческий процессор» объединял несколько направлений психологии в одной модели: восприятие, внимание, память, и моторные функции человека. Одна из ранних теорий в HCI – модель GOMS (Goals, Operations, Methods, Selection rules / Цели, Операции, Методы, Правила отбора) была намного шире аналогов в когнитивистике и инженерии. Концепция GOMS, являясь практическим инструментом в HCI, объединяет научные методы и дизайнерский подход к проектированию. Таким образом, несмотря на то, что во время первоначальных разработок GOMS пользователи имели дело с ранними моделями клавиатур, дисплеев и электронных манипуляторов, модель прошла через всю историю развития HCI и благодаря своей эффективности, стала основополагающей в науке. Тем не менее изначальная концепция постоянно дополняется, с появлением большого разнообразия новых способов взаимодействия с компьютером и с усложнением программного обеспечения. Например, когнитивистика стала заниматься вопросами распознавания человеком объектов на дисплее, создания ментальных и концептуальных моделей использования программного обеспечения, алгоритмами обучения и т. д. Эти научные исследования, в первую очередь, призваны помочь на практике в процессе дизайн проектирования.

В настоящий момент можно выделить три основные группы методологических подходов к научному исследованию в HCI (рис. 9): теории, которые рассматривают человеко-компьютерное взаимодействие как процесс передачи информации (Processors with operating characteristics), концепции, в которых человек манипулирует ментальными и концептуальными моделями (Agents with projects) и теории, которые представляют взаимодействие

человека и компьютера как социальные действия в обширной экосистеме (Socially/materially embedded interactions). В какой-то степени каждую группу теорий можно отождествить с этапами развития и требованиями, предъявляемыми к проектированию взаимодействия в HCI на протяжении последних тридцати лет. Последовательность этих теорий и эпох, конечно, достаточно условна. Люди по-прежнему работают над моделями GOMS, все основные модели и теории, которые когда-либо разрабатывались в HCI, все еще используются и в настоящее время, активно развиваясь и дополняясь.

Одним из наиболее значительных достижений HCI является его динамичная модель, объединяющая исследования и практику. Первоначально эта модель представляла собой тесную взаимосвязь между когнитивистикой и инженерией. Позже модель обрела еще более широкую научную основу: социальную психологию, социологию и этнографические подходы к человеческой деятельности. В настоящее время модель включает в себя методы проектирования и исследования широкого спектра, в том числе теорию опыта взаимодействия пользователя и проектирование глобальных экосистем.

Хотя HCI всегда упоминалась как наука о дизайне или как руководство для дизайнеров, изначально проводилась четкая граница между исследованиями HCI и практикой дизайна как двух независимых профессиональных областей. Однако в 1990-х годах HCI ассимилировалась дизайном, породив в нем ряд новых направлений. Дизайнерами были признаны методы и приемы, используемые в науке и инженерии. Это было обусловлено существенным ростом популярности технологий пользовательских интерфейсов, обратив внимание графических дизайнеров на данную область проектирования. HCI была значительно расширена и дополнена новыми

практическими подходами [18]. Став одним из подразделений дизайна, HCI претерпела серьезное преобразование – был создан ряд отдельных уже дизайнерских дисциплин, которые не существовали раньше. Например, проектирование опыта пользователя (UX design) и проектирование пользовательского взаимодействия (IxD), которые впоследствии стали самостоятельными направлениями.

Интерфейс. Объект исследования в HCI представляет собой интерфейс как посредник в человеко-компьютерном взаимодействии. В широком смысле слова интерфейс – это способ передачи информации и взаимодействия между объектами по определенным правилам, параметрам и характеристикам. Различают интерфейс пользователя (Human Machine Interface, HMI – набор методов взаимодействия компьютерной программы и пользователя этой программы), программный интерфейс (Application Programming Interface, API – набор методов, предоставляемых приложением или операционной системой, для использования в других программных продуктах) и аппаратный интерфейс (Hardware interface – физический разъем, предназначенный для подключения и передачи данных между оборудованием определенного типа).

Пользовательский интерфейс описывает среду и совокупность приемов взаимодействия пользователя с компьютером, которые включают и язык общения. Существуют следующие виды пользовательского интерфейса: визуальный (текстовый, графический), тактильный, голосовой, материальный (осязательный). Благодаря тому, что большую часть информации из внешнего мира человек воспринимает через визуальный канал, сегодня наибольшее распространение получил WIMP (Window, Icon, Menu, Pointing device) интерфейс. Также существует множество не визуальных интерфейсов: биометрические, семантические, SILK (Speech, Image, Language, Knowledge; управление голосом) и др., которые в этой работе рассматриваться не будут.

Под интерфейсом в данном исследовании мы будем понимать GUI (Graphical User Interface) – любой экраный информационный или интерактивный интерфейс, среди которых можно назвать сайты, мобильные приложения, приложения для стационарных компьютеров, презентационные панели, информационные стационарные экраны. GUI включает в себя средства отображения информации, отображаемую информацию, форматы и коды, командные режимы, язык

«пользователь-интерфейс», устройства и технологии ввода данных, диалоги, взаимодействие и транзакции между пользователем и компьютером, обратную связь с пользователем; поддержку принятия решений в конкретной предметной области; порядок использования программы и документацию на нее. Анализируя процесс проектирования интерфейса, можно выделить следующие этапы:

- этап исследования;
- определение пользовательских сценариев;
- разработка информационной архитектуры интерфейса;
- прототипирование интерфейса;
- разработку визуальной дизайн-концепции и стилистики;
- оформление всех экранов;
- анимация интерфейса и подготовка материалов для разработчиков [19].

На первом исследовательском этапе обычно проводится сбор информации о продукте его аналогах, анализ использования текущего интерфейса, исследование предполагаемой аудитории пользователей. На этом же этапе важно понять, для кого разрабатывается интерфейс и совместно с потенциальными разработчиками рассмотреть и проанализировать имеющиеся технические возможности и ограничения, а также ожидаемые результаты.

Второй этап предполагает работу IxD дизайнера над возможными пользовательскими сценариями. Он включает создание не только списка задач, которые может выполнять пользователь в рамках интерфейса, но и их пошаговое решение. Подобные списки шагов для каждой задачи помогают понять степень сложности и длину пути для ее решения. Именно на данном этапе целесообразно решать проблему сокращения пути решения задачи пользователем в рамках интерфейса.

Разработка информационной архитектуры интерфейса происходит на третьем этапе. Основу структуры интерфейса составляет разработанный на предыдущем этапе перечень шагов. На данном этапе IxD дизайнеру становится понятным общее количество экранов, их краткое содержание и их взаимодействие. Также возможно и определение общей стилистики.

Четвертый этап включает прототипирование интерфейса. Нередко выполняются два схематичных прототипа: черновой и финальный. Традиционно черновой прототип представляет собой схематичные изображения экранов, которые связаны между собой через сервисы прототипирования (Invision, Flinto,

JustInMind, Adobe XD и др.). Черновое прототипирование интерфейса помогает более наглядно понять, какой объем информации будет в интерфейсе в целом и на каждом экране. Финальный прототип отражает не только все элементы (кнопки, тексты, чекбоксы, формы и др.), но и связь между ними. Основное внимание в прототипах уделяется функционалу расположению элементов страниц относительно друг друга.

Разработка визуальной дизайн-концепции и определение стилистики является следующим, пятым этапом разработки интерфейса. Дизайн-концепция может иметь самый разный объем, но она должна давать целостное представление о виде всего разрабатываемого графического пользовательского интерфейса. Выбор стилистики первоначально связан с разработкой нескольких вариантов изображений (moodboards), которые представлены стилистически связанными между собой экранами, иллюстрациями, кнопками, шрифтовыми блоками и т. п. Но уже на данном этапе отбирается один из вариантов, который и определяет основу дизайн концепции.

На этапе шестом ведется разработка оформления всех экранов интерфейса и окончательное решение вопроса его внешнего вида UI дизайнером. Создается интерактивный прототип, который объединяет все экраны. Становится ясно, правильно ли подобран кегль или интерлиньяж, хорошо ли сочетается толщина линий иконок с текстом, не конфликтует ли оформление форм (кнопок, полей ввода) с другими элементами экрана и многие другие моменты.

Этап седьмой – анимация. Создаются видеоролики, показывающие анимацию интерфейса. Ведется подготовка всех материалов для передачи разработчикам (макеты интерфейса во всех состояниях, прототипы, связывающие весь интерфейс, анимация, спрайты, шрифт, иконки и т. д.).

Стоит отметить, что в процессе проектирования графического пользовательского интерфейса задействованы специалисты из разных областей дизайна. UI-дизайнер (User Interface, UI) занимается проектированием эстетических характеристик интерфейса пользователя. Как правило, специалисты в данной области являются графическими дизайнерами и отвечают за визуальные характеристики продукта. Дизайнер IxD (Interaction Design, IxD), в свою очередь, создает информационную архитектуру (сочетание схем организации, предметизации, навигации), проектирует взаимодействие пользователя с интерфейсом (интерактивность системы) и организует средства

подачи контента (текстовой и графической информации) [1]. Задача IxD-дизайнера при проектировании интерфейса по возможности максимально учесть все мелочи, начиная от среды пользователя и типа устройства и заканчивая способами ввода и отображения информации.

Существенная разница между профессиями IxD и UI дизайнера заключается в том, что IxD дизайнер планирует взаимодействие с интерфейсом – шаги которые нужно предпринять пользователю, чтобы выполнить определенную операцию. UI дизайнер, в свою очередь, занимается визуальной разработкой каждого из этих шагов. Профессии UI и IxD очень плотно связаны между собой. В последнее время в контексте проектирования интерфейсов часто стал использоваться термин UX (User eXperience) дизайн. UX дизайн является более широким понятием, чем IxD. Кроме эргономических вопросов и вопросов графического дизайна, UX также включает в себя маркетинговую сторону использования продукта или сервиса: его поддержку, позиционирование на рынке, популярность в определенной социальной или культурной среде и т. д. Поле деятельности IxD скорее сфокусировано на эргономических показателях программного обеспечения и юзабилити.

Заключение. Научно-практическое направление HCI прошло долгий и непростой путь становления за последние 30 лет. Будучи построенной на знаниях из психологии и информатики, оно вобрало в себя богатую базу научных и практических разработок из этих областей. Постоянно расширяясь, интегрируя знания смежных наук HCI, в конечном итоге «пришла» в сферу дизайна, установив методы дизайн-проектирования как базовый аппарат для решения стоящих перед наукой задач.

В настоящее время качество графических пользовательских интерфейсов отличается от их предшественников в 80-х годах прошлого столетия. На этапе становления HCI интерфейс создавался по остаточному принципу и проектировался, как правило, в последнюю очередь. Специалисты, работавшие над созданием таких интерфейсов, были программистами, людьми, прекрасно разбирающимися в принципах работы компьютерных систем, но слабо представляющие способности, задачи и желания пользователей. Научно-практическая база HCI помогает современным дизайнерам создавать системы, позволяющие решать прикладные задачи пользователей, и при этом, быть понятными и легкими в использовании – то есть технически операбельными и эффективными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Engelbart: Augmenting Human Intellect (1962) [Electronic resource]. – Mode of access: https://web.stanford.edu/dept/SUL/library/extra4/sloan/mousesite/EngelbartPapers/B5_F18_ConceptFrameworkInd.html. – Date of access: 17.12.2017.
2. Card, S. K. The psychology of human-computer interaction / S. K. Card, T. P. Moran, A. Newell. – Hillsdale, N. J : L. Erlbaum Associates, 1983. – 469 p.
3. Carroll, J. M. HUMAN-COMPUTER INTERACTION: Psychology as a Science of Design / J. M. Carroll // Annu. Rev. Psychol. – 1997. – Vol. 48, № 1. – P. 61–83.
4. Brooks, F. P. The mythical man-month: essays on software engineering / F. P. Brooks. – Reading, Mass : Addison-Wesley Pub. Co, 1975. – 195 p.
5. Hughes, J. F. Computer graphics: principles and practice / J. F. Hughes. – Pub. Third edition. – Upper Saddle River, New Jersey: Addison-Wesley, 2014. – 1209 p.
6. Human Factors in Computing and Informatics: Lecture Notes in Computer Science / coll. D. Hutchison [et al.]; eds. A. Holzinger [et al.]. – Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2013. – 7946 vol.
7. Computer structures: principles and examples: McGraw-Hill computer science series / eds. D. P. Siewiorek, C. G. Bell, A. Newell. – New York: McGraw-Hill, 1982. – 926 p.
8. Macintosh human interface guidelines: Apple technical library / ed. Apple Computer, Inc. – Reading, Mass: Addison-Wesley Pub. Co, 1992. – 384 p.
9. Preece, J. Interaction design: beyond human-computer interaction / J. Preece, Y. Rogers, H. Sharp. – New York, NY: J. Wiley & Sons, 2002. – 519 p.
10. Gentner, D. The Anti-Mac interface / D. Gentner, J. Nielsen // Communications of the ACM. – 1996. – Vol. 39, № 8. – P. 70–82.
11. The human-computer interaction handbook: fundamentals, evolving technologies, and emerging applications: Human factors and ergonomics / ed. J.A. Jacko. – Pub. 3rd ed. – Boca Raton, FL: CRC Press, 2012. – 1452 p.
12. Luff, P. Mobility in collaboration / P. Luff, C. Heath // ACM Press, 1998. – P. 305–314.
13. Six degrees of jonathan grudin: a social network analysis of the evolution and impact of CSCW research / D.B. Horn [et al.] // ACM Press, 2004. – P. 582.
14. Myers, B. A. A brief history of human-computer interaction technology / B. A. Myers // interactions. – 1998. – Vol. 5, № 2. – P. 44–54.
15. CHI '82: Proceedings of the 1982 Conference on Human Factors in Computing Systems. – New York, NY, USA: ACM, 1982.
16. Waller, V. Making ubiquitous computing available / V. Waller, R. B. Johnston // Communications of the ACM. – 2009. – Vol. 52, № 10. – P. 127.
17. Designing interaction: psychology at the human-computer interface : Cambridge series on human-computer interaction / ed. J. M. Carroll. – Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1991. – 333 p. – 4.
18. Shaer, O. Tangible User Interfaces: Past, Present, and Future Directions / O. Shaer // Foundations and Trends® in Human-Computer Interaction. – 2009. – Vol. 3, № 1–2. – P. 1–137.
19. Цыбульский, В. Дизайн графического пользовательского интерфейса и этапы его разработки / В. Цыбульский // Международный форум студенческой и учащейся молодежи в рамках Международного научно-практического инновационного форума «INMAX'17» / Четыре четверти. – Минск, 2017. – С. 17–19.

Поступила в редакцию 11.02.2019 г.

«Год под знаком Скорины»: проект музея-заповедника в рамках концепта культуры участия

Джумантаева Т. А., Лысенко Л. М.

Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник, Полоцк

В статье анализируется отношение к концепции культуры участия, которая последний год активно обсуждается музейным сообществом, хотя размышления на эту тему появились в музеологической литературе почти десять лет тому назад. Актуальность проблемы заключается в произошедших в обществе социокультурных изменениях и необходимости музеев отвечать на вызовы представителей местного сообщества. Рассматриваются особенности проекта «Год под знаком Скорины», который был реализован Национальным Полоцким историко-культурным музеем-заповедником. В данной работе приводится весь процесс подготовки и проведения мероприятий проекта, а также анализируются предварительные итоги. Авторами описывается предложенный музейными сотрудниками план работы и все возможные виды деятельности, которыми в рамках проекта могут воспользоваться участники.

Ключевые слова: культура участия, партисипативные музейные практики, местное сообщество.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 75–81)

“Year under the Sign of Skorina”: the Project of the Museum-Reserve within a the Concept of Culture of Participation

Jumantayeva T. A., Lysenko L. M.

Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve, Polotsk

In the article current problems of the concept of culture of participation which have actively been discussed for the last year by museum community are analyzed. The ideas on this topic appeared in museum literature ten years ago though. The issue urgency is due to the social and cultural changes and the necessity for the museums to respond to the challenges of local community. Features of the project “Year under the Sign of Skorina” which was implemented at Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve are considered. All the process of preparation and holding the events of the Project is presented in the article and preliminary results are analyzed. The authors describe the plan of work offered by the Museum workers as well as possible types of activity which within the Project participants can use.

Key words: culture of participation, participative museum practices, local community.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 75–81)

В ноябре 2018 года в Турине (Италия) прошла очередная конференция «Стратегии культуры участия для музеев. Пересечение возможностей» [1], которая продолжила диалог между музейными специалистами Италии, Дании, Франции, США, заинтересованными в развитии культуры участия в музейной деятельности. «Последние несколько лет на европейских и американских музейных конференциях обсуждают наступление эпохи “культуры участия” (participatory culture). Масштабы последствий этой тихой

революции подчас сравнивают с теми переменами в культурном ландшафте, которые некогда принесло с собой изобретение книгопечатания. Сегодня речь идет о принципиальной смене модели взаимодействия культурных институтов с обществом, что, похоже, становится неизбежным в новых социальных обстоятельствах» [2].

Цель статьи – на примере проектной деятельности Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника (а именно, проекта «Год под знаком Скорины») показать

возможность реализации мероприятий в рамках концепции культуры участия.

Интерпретация понятия и историография.

«Культура участия – свободное, деятельное и осознанное участие людей в культурных и социальных процессах, возможность для них быть не только “потребителями” или объектами воздействия, но вносить свой собственный вклад в принятие решений и создание культурных событий (например, выставок и образовательных программ), а стало быть, в процесс осмысления и актуализации культурного наследия» [3].

«Стратегически культура участия нацелена не только на создание интерактивных экспозиций и музейных программ, но на реальное вовлечение посетителей и местного сообщества в активное участие в жизни музея, соучастие человека в создании культурного явления, вовлечение в новые связи и коммуникации, на развитие навыков и компетенций как посетителей, так и сотрудников и волонтеров; их личностную, социальную и творческую самореализацию» [4].

«Культура участия в современном обществе – признаваемое многими культурологами явление. Человек постиндустриального, информационного общества – не просто потребитель услуг культуры. Его культурные потребности вырастают на возможностях, предоставленных мультикультурным обществом, стремительно распространившимися массмедиа и интернет, социальными сетями и возможностью самовыражения в едином информационном пространстве, возможностью активного участия в разнообразных культурных практиках – от выкладывания фотоальбомов до создания виртуальных музеев в сетях. Исследователи и практики музейного дела все чаще обращаются к положениям этой теории. В музейном деле положения о необходимости разностороннего общественного участия в деятельности музеев – прежде всего американская традиция...» [5].

Приведенные выше определения термина «культура участия» появились в российской музеологической литературе вслед за книгой «The Participatory Museum» [6] Нины Саймон, директора Музея искусств и истории в Санта-Круз (США), и автора блога «museumtwo.blogspot.com». В своей книге автор демонстрирует методики, с помощью которых музеев, осуществляя свою деятельность вокруг основного контента (музейных коллекций), может пригласить своих потенциальных посетителей, партнеров, местное сообщество к активному соучастию и взаимодействию друг с другом. Находясь в едином информационном

пространстве, музеев (музейные сотрудники) и потребители музейных услуг могут рассчитывать на помощь социальных сетей в расширении возможностей активного самовыражения и участия в музейных практиках.

В рамках обсуждения концепта культуры участия в России появились научные статьи, анализирующие партисипативные музейные практики. Например, в исследовании «Партисипативный музейный проект: опыт конструирования и изучения» [7] на материалах социологического исследования целевой аудитории показана эффективность разработки музейных проектов в сфере культуры участия, представлен опыт создания методологии и методики партисипаторного исследования, наиболее адекватного для изучения данной проблематики. Речь в статье идет о Свердловском областном краеведческом музее (Екатеринбург), который при поддержке Благотворительного Фонда В. Потанина «Меняющийся музей в меняющемся мире», как победитель X грантового конкурса 2013 г. в номинации «Музейные исследования», смог осуществить проект «Искусство путешествий».

Местное сообщество и его роль в реализации проектов культуры участия. Идеи культуры участия не новы, но с появлением такого инструмента, как интернет, стало проще и быстрее отслеживать участие местного сообщества в жизни музея и наоборот. Музеи создаются не только для комплектования и хранения историко-культурного наследия страны и региона в разных его формах и проявлениях, но в первую очередь для жителей этой страны и региона, которых мы называем представителями местного сообщества.

Само понятие «местное сообщество» употребляется в том же значении, что и понятие «местные жители», которое использовалось в 1970-х гг. по отношению к музейной аудитории, объединенной определенным культурным пространством (например, городским) и способной к социальному взаимодействию при наличии чувства сопричастности к событиям, происходившим и происходящим в сообществе. В рамках концепта культуры участия местное сообщество является главным партнером современного музея.

В небольших городах, таких как Полоцк, местное сообщество – это жители города, для которых музеи создаются, развиваются и строят взаимоотношения. Изменение стратегий, форм и способов коммуникации музеев является закономерным следствием развития всего общественного организма и вызвано потребностью самих музеев в поиске самоопределения и позиционирования в

изменившейся социальной среде. Одним из явлений новой социальной действительности является укрепление позиций местного сообщества. Формирующаяся стратегия участия нацелена не только на создание интерактивных экспозиций и музейных программ, но на реальное вовлечение посетителей и местного сообщества в активное участие в жизни музея, соучастие человека в создании культурного явления, вовлечение в новые связи и коммуникации, стимулирование развития навыков и компетенций как посетителей, так и сотрудников и волонтеров, их личностную, социальную и творческую самореализацию.

Важной миссией музеев является как сохранение историко-культурного наследия и его презентация, так и выстраивание отношений с местными жителями и непосредственное участие в повышении качества жизни сообщества. Многие реализованные проекты серьезно изменили отношения музеев с местным сообществом, превратив музей в доступное и необходимое для жителей место общения, проведения досуга и совместной деятельности на общее благо. В сегодняшней социокультурной ситуации музей должен строить свою деятельность на основе анализа потребностей местного сообщества. Опора на интересы местных жителей в научно-фондовой, научно-исследовательской и экспозиционно-выставочной работе, в культурно-образовательных и досуговых проектах, привлечение их внимания к достижениям и проблемам музейных профессионалов становятся все более распространенными. Музей стремится к организации активного участия населения в своей деятельности и в индивидуальных инициативах, и через общества друзей музея, социальные сети, музейные клубы и другие организационные формы. Для этого музей должен быть максимально открытым – иметь свое представительство в интернете, различными имеющимися способами регулярно информировать общественность о своих целях и задачах, ближайших и перспективных планах. Являясь информационным и культурным центром территории, музей должен сотрудничать со всем спектром своих партнеров, и, прежде всего, с органами власти и местного самоуправления, местными организациями и предприятиями, и в меру возможности участвовать в реализации программ социально-экономического развития своей территории.

Проектная деятельность музея-заповедника. В культурном пространстве города Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник в системе «музей-культура-общество» стремится вести активную

работу по созданию устойчивой модели взаимодействия с местным сообществом, опираясь на музейные традиции и учитывая новые достижения современной музеологии. При этом важнейшей функцией этой модели является деятельность по сохранению культуры в комплексе через музеефикацию уникальной исторической территории города с участием в этой работе не только профессиональных музеологов и потенциальных посетителей музеев, но и всех социальных групп общества. Основными задачами реализации такой модели является деятельность по сохранению, изучению и презентации наследия вместе с субъектами общества, которым предоставляются широкие возможности участия.

Проектная деятельность музея-заповедника отличается от деятельности небольшого музея тем, что заповедник обязательно имеет музейное пространство, выходящее за пределы стен музейного здания, пригодное для проведения проектных мероприятий. Заповедник имеет более широкий выбор тем, имеет большие материальные и человеческие ресурсы для осуществления проекта.

В рамках концепта культуры участия мы представляем музейный проект, который называется *«Год под знаком Скорины»*.

Идея создания проекта родилась в 2017 г., когда Республика Беларусь праздновала 500-летие белорусского книгопечатания. Республиканский праздник – День белорусской письменности – проходил в Полоцке, на родине первопечатника Франциска Скорины, который 6 августа 1517 г. в Праге напечатал первую книгу на белорусском языке – Псалтырь, одна из 23 книг Ветхого Завета, переведенных им, подготовленных к печати и изданных в Праге и Вильно в период с 1517 по 1525 г. Книги, напечатанные Франциском Скориной, были иллюстрированы 52 гравюрами, выполненными в технике *ксилографии*. Копии книг Франциска Скорины представлены в постоянной экспозиции Музея белорусского книгопечатания (филиал Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника). Центральный зал Музея посвящен жизни и творческой деятельности выдающегося просветителя из Полоцка. Данный контекст (значение книгопечатания для цивилизации, личность полочанина, стоявшего у истоков белорусского книгопечатания, его вклад в европейскую культуру и образование...) был положен в основу музейного проекта *«Год под знаком Скорины»*. Он подготовлен и опробован (начат в феврале 2018 г.) командой сотрудников Художественной галереи, филиала Национального Полоцкого

историко-культурного музея-заповедника. Автор проекта – заведующий галереей Лариса Михайловна Лысенко, которая уже много лет занимается проектами, ориентированными на местное сообщество. Все предыдущие проекты галереи и данный, о котором пойдёт речь, между собой связаны полочкой тематикой и идеей знакомства посетителей с концептуальными и техническими особенностями создания произведений искусства. В Художественной галерее происходит соприкосновение посетителя с музейным предметом в виде подлинного произведения искусства, с его эмоциональным, культурным и познавательным содержанием. В музейном пространстве такой предмет может оказывать воздействие на интеллектуальную, эмоциональную и нравственную сферу личности посетителя, активизируя чувственное восприятие, актуализируя личностный опыт, стимулируя ценностное отношение человека к человеку и окружающей действительности. В зависимости от расставленных акцентов проектная деятельность в музее может превращать для посетителей музейное пространство в научную лабораторию, мастерскую художника, реставратора, игровую площадку и т. д.

В 2017 г. на базе Художественной галереи работал проект под названием «Вада+Фарба+», который являлся продолжением одноименной биеннале акварели «Вада+Фарба», проходившей в стенах галереи на протяжении 6 лет.

Теперь речь идет о графике. Графика — это вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные произведения, обладающие собственными изобразительными средствами и выразительными возможностями. Графика особенно богата в использовании выразительных средств, поэтому в ходе проекта предполагается знакомство с произведениями искусства (в первую очередь из коллекции графики музея-заповедника), знакомство с понятиями и технологиями печатной графики линогравюры, ксилографии, литографии, офорта и другими технологическими приемами, используемыми художниками в работе.

Одним из самых общедоступных видов печатной графики по технологии работы является линогравюра – вид гравюры, для создания которой изображение режется на линолеуме или другой полимерной основе и затем отпечатывается на листе бумаги. По своим приемам она близка ксилографии. Принцип работы тот же: на плоской поверхности линолеума стамесками (резцами) различных профилей и размеров вырезается перенесенный с кальки

рисунок. Затем на рельефную поверхность валиком накатывается типографская краска. В результате штрих рисунка остается белым, а фон – черным. Как и в ксилографии, главный эффект линогравюры – в резких контрастах черного и белого. Линогравюра стала основой творческой работы для участников проекта.

Проект предусматривал создание гравёрной мастерской с целью участия посетителей в процессе создания гравюры (линогравюры). Для продуктивной работы проекта была предложена рабочая модель печатного станка (рис. 1), стилизованного под средневековый (времен Франциска Скорины). Мы посчитали, что потомки первого белорусского книгопечатника должны знать, как рождались первые печатные книги с авторскими гравюрами.

Уже на первой организационной стадии задуманного проекта нам на помощь пришли коллеги. В разработке чертежей станка приняли участие Дмитрий Асадчий (Гродно), Дмитрий Свяцкий и Александр Алексеев (Полоцк). Наполнить мастерскую необходимым оборудованием, разнопрофильными резцами помогли Олег Костогрыз (Витебск), Мария Дорожка (Минск), Александр Глазкин (Полоцк), Валентин Нагорный (Полоцк).

Профессиональному художнику Сергею Приваде были заказаны клише гравюр из книг Библии Франциска Скорины. Он подготовил 12: «Образ двух херувимов в молитвеннице» из «Третьей книги царств» (Прага, 1519 г.), «Иеремия пророк Господень плачет, глядя на Иерусалим» из книги «Плач Иеремии» (Прага, 1519 г.), «Царь Соломон ставит храм Господу Богу в Иерусалиме» из «Третьей книги царств» (Прага, 1518 г.), «Самсон пресильный разрывает льва на пути» из «Книги судей» (Прага, 1519 г.), «Юдифь вдовица отсекает главу Олоферну воеводе» из «Книги Юдифь» (Прага, 1519 г.), «Руфь прабабка царя Давида подбирает колосья за жнецами» из «Книги Руфь» (Прага, 1519 г.), «Исус Навин ведет людей Израилевых через Иордан» из «Книги Исус Навин» (Прага, 1518 г.), «Царь Давид играет на гуслях, неся ковчег Господень. Царица же Михаль видела и из-за гордости стала бесплодной» из «Книги царств» (Прага, 1518 г.), «Царица Эсфирь перед Асвером» из «Книги Эсфирь» (Прага, 1519 г.), «Гавриил благовествует Пречистой Деве Богородице Марии» (Прага, 1518 г.), «Жреческие одеяния Аарона», «Бог в раю» из Книги «Бытия» (Прага, 1519 г.), гравюра-заставка, помещённая в книгах «Песнь песней», «Премудрость Божья», «Левит», «Цифры».

При этом на специальном плакате в экспозиции распечатаны эти гравюры с описанием

содержания каждой из них. Например, под гравюрой «Исус Навин ведет людей Израилевых через Иордан» из «Книги Исус Навин» (Прага, 1518 г.) размещен следующий текст «Книги Исуса Навин, которые у евреев называются Егошуа бин нун. Полностью переведенные на русский язык доктором Франциском Скориною из славного града Полоцка. Богу к славе и людям к науке начинаются». Гравюра изображает предводителя еврейского народа, преемника пророка Моисея, Исуса Навина, возглавляющего процессию путников. Согласно библейскому тексту, Бог поручил Исусу Навину перевести израильский народ через реку Иордан и заселить Ханаанские земли. Возглавляли поход священники, которые несли Ковчег Завета, главную святыню еврейского народа, следом за Исусом Навином шли множество мужчин и женщин с детьми. Когда священники подошли к реке Иордан, бывшей в то время очень полноводной, и вошли в воду, река пересохла, и народ смог беспрепятственно ее перейти и достичь ханаанских земель».

Позже к работе над изготовлением линогравюр с сюжетами из скориновских книг, присоединились студенты Полоцкого государственного экономического колледжа Баранова Екатерина, Кравцов Алексей, Курилович Анастасия, Сержан Ольга, Сапронецкая Александра, Масевич Мирослав совместно с их преподавателем Захаровой Екатериной. Ребята стали постоянными посетителями граверной мастерской. Образовалась группа людей, которых объединил не только интерес к гравюрам Франциска Скорины, но и желание создавать свои творческие композиции, а также овладеть искусством графики.

Каждый посетитель, который познакомился с гравюрами первопечатника и техникой изготовления линогравюры, может выбрать любое из имеющихся клише и с помощью сотрудника музея распечатать себе гравюру. Владелец копии гравюры Франциска Скорины может унести ее с собой (рис. 2). Занятия в граверной мастерской предоставляют возможность самостоятельно заняться изготовлением авторского клише. Для этого в проекте предусмотрено специальное место (стол), где дадут доску, линолеум, инструмент (штихели или резцы: плоские, U-образные, V-образные, П-образные), возможность выбрать рисунок или нарисовать его самостоятельно, кальку для перевода рисунка на линолеум, карандаши и краски (рис. 3).

Творческий процесс по изготовлению авторской гравюры происходит веселее и быстрее, если одновременно работает несколько

человек за столом. Они обмениваются мнениями, собственным опытом, а впоследствии – электронными адресами и номерами телефонов для того, чтобы еще раз вместе прийти в граверную мастерскую или на выставку в галерею. Многие «граверы» согласны участвовать в выставке, которая планируется по итогам занятий за полугодие.

Благодаря таким проектам посетитель перестает быть бессловесным созерцателем, на которого обрушивается огромный поток информации, он становится собеседником, полноправным партнером, участником диалога, который предлагает ему музей. Изобразительное искусство погружает зрителя в сферу творчества, оно формирует его эмоциональную культуру и художественный вкус.

Создание данного проекта подчинено принципам построения интерактивной временной экспозиции:

- наличие музейного пространства;
- наличие музейных предметов (выставка графики известных художников из фондов музея-заповедника, оформленная в рамках, на стенах одного из залов; образцы печати с авторскими подписями, образцы бумаги для печати, образцы досок (офортные, литографские), печатные формы, каталоги работ художников-графиков;
- этикетаж и экспликации к выставке;
- демонстрация видеофильмов о графическом искусстве, о технологиях печати, о создании граверной доски, о гравюрах в книгах Франциска Скорины (как часть экспозиции);
- участие художника-графика.

Интерактивные экспозиции являются особенно действенными для реализации прокреативной функции музея [8], функции по активизации творческих способностей и общественной активности музейного посетителя; когда посетитель может потрогать предметы руками, попробовать получить знания не в готовом виде, а посредством чувственного восприятия и творческого осмысления.

Работа проекта была направлена на:

- получение исторической информации о практических приемах, используемых в печати;
- получение информации о художественных достоинствах гравюр в старопечатных книгах;
- Франциска Скорины;
- предоставление возможности освоить мастерство гравера-печатника (рис. 4);
- участие в самостоятельной подготовке печатной доски и процессе печати гравюр (рис. 5, 6);
- участие в итоговых выставках гравюр, созданных самостоятельно.

Проект предусматривает рубрики:

– «Это интересно. Я это могу» (лекционная работа, проведение музейных занятий, просмотр видеофильмов, встречи с художниками, посещение выставок).

– «Творческая мастерская» (знакомство с процессом печати, с практической работой по технологии изготовления граверных досок, мастер-классы по созданию линогравюры с приглашением художника-графика).

– «Словарик» (изготовление «записной» книжки с терминами, употребляемыми в искусствоведении и графических видах искусства. В мастерской находится рабочий альбом «Словарик», в который помещаются кроме понятийной терминологии художника-гравера рисованные варианты возможных гравюр с видами Полоцка. Это рисунки профессиональных художников А. Коновалова, Н. Девятченко, Ф. Киселёва, чьи выставки проходили в Художественной галерее, а также наиболее удачные оттиски посетителей граверной мастерской).

Для полноты понимания происходящего приведем перечень мероприятий, или отчет о работе проекта в 2018 г.:

Февраль

- Презентация граверной мастерской с проведением мастер-класса по созданию линогравюры с приглашением художника-графика.

- Открытие выставки гравюр из собрания Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника.

- Мероприятия для одиночных посетителей и для семейного посещения «Музейные субботы»: просмотр видеофильма о создании гравюрной доски, знакомство с понятием «гравюра» на основе гравюр из скориновских книг, участие в процессе создания оттиска с готовой печатной доски, предоставление возможности создания авторской гравюрной доски.

Март

- Работа с группами в рамках музейно-педагогических программ и проведение занятий «Я это могу» с учащимися школ Полоцка.

- Участие посетителей в работе рубрики «Словарик» (знакомство с новыми понятиями в графике).

- Мероприятия для одиночных посетителей и для семейного посещения «Музейные субботы»: просмотр видеофильма о создании гравюрной доски, знакомство с понятием «гравюра» на основе гравюр из скориновских книг, участие в процессе создания оттиска с готовой печатной доски, предоставление возможности создания авторской гравюрной доски.

Апрель–май

- Открытие выставки линогравюр учащихся Детской художественной школы Полоцка.

- Мероприятия для одиночных посетителей и для семейного посещения «Музейные субботы»: просмотр видеофильма о создании гравюрной доски, знакомство с понятием «гравюра» на основе гравюр из скориновских книг, участие в процессе создания оттиска с готовой печатной доски, предоставление возможности создания авторской гравюрной доски.

Июнь–август

- Открытие в залах граверной мастерской выставки иллюстраций полоцкой художницы Татьяны Маниной «От изображения к музыке». Татьяна Манина – разносторонний творческий человек: педагог-экспериментатор, преподаватель сольфеджио, преподаватель по баяну и аккордеону, а также талантливый иллюстратор. Татьяна Манина совместно с Татьяной Боровик разработали музыкальные пособия для детей и педагогов, которые помогают развивать музыкальное мышление, творческие способности и навыки общения. Простые и веселые иллюстрации понравятся каждому ребенку, ведь с их помощью можно окунуться в интереснейший мир музыки. А там детей ждет целый музыкальный народ: нотки, паузы, ритмы и мелодии. Музыкальные пособия сопровождаются не только картинками, но и стихами, песенками, загадками, упражнениями для пальцев и рук и забавными раскрасками. Выставка иллюстраций не случайно проходит в граверной мастерской. Посетив выставку и вдохновившись графикой Татьяны Маниной, можно самому ощутить себя творцом и воплотить в жизнь свои фантазии в нашей граверной мастерской.

- Музейное занятие «Я это могу» (вырезание гравюрной доски).

- Лекция «Я в мире графики».

- Мероприятия для одиночных посетителей и для семейного посещения «Музейные субботы»: самостоятельная печать с досок с гравюрами из книг Скорины, создание почтовых открыток с видами Полоцка, создание семейной печати, просмотр видеофильмов о графическом искусстве.

Сентябрь–октябрь

- Открытие выставки гравюр, созданных в мастерской (по результатам работы).

- Мероприятия для одиночных посетителей: просмотр видеофильмов о графике, участие в процессе создания оттиска с готовой печатной доски, знакомство с процессом копирования в графике, предоставление возможности создания авторской гравюрной доски.

Ноябрь–декабрь

- Музейное занятие «Я это могу» (вырезание гравюрной доски).
- «Музейные субботы» (для семейного посещения).
- Мероприятия для одиночных посетителей.

В 2019 г. работа проекта продолжится. При этом внимание музейных сотрудников будет сосредоточено на творчестве посетителей, инновационных подходах к общению и коммуникации в экспозиционном пространстве и социологических исследованиях с участием посетителей.

Заключение. Происходящее сегодня дает нам возможность сделать следующий вывод относительно работы проекта за истекший период: музейное пространство, выделенное для проекта, и выстроенная в нем экспозиция может рассматриваться как семиотическое пространство, основу которого составляет взаимодействие отдельных ее компонентов, которые постоянно находятся в динамике и вступают в «диалог» с другими системами. Следовательно, человек с его восприятием, воображением, интеллектуальным и творческим потенциалом, оказываясь в таком пространстве, не просто воспринимает предоставленную ему информацию, а сам становится создателем собственной семиотической системы, понятной и доступной только ему одному, исходя из его опыта, кругозора и отношения к действительности. Участвуя в проекте, человек может создавать, делиться, взаимодействовать. «Создавать – означает, что посетители привносят свои собственные идеи, предметы и творчески выражают себя в организации и во взаимодействии с другими людьми. Делиться означает, что люди обсуждают, уносят с собой, перерабатывают и делятся с другими как тем, что они увидели, так и тем,

что они создали во время посещения музея. Взаимодействовать означает, что люди общаются с другими людьми – сотрудниками музея и посетителями, имеющими какой-то свой персональный интерес» [3, с. 154].

ЛИТЕРАТУРА

1. Международная конференция в Турине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://icom-russia.com/data/events/konferentsiya-v-turine>. – Дата доступа: 29.08.2018.
2. Арапова, Д. Культура участия: миллионы диалогов [Текст] [Электронный ресурс] / Д. Арапова; отв. ред. А. Щербатова // Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия; сост. Н. Копелянская. – М., 2012. – Режим доступа: http://issuu.com/museumsolutions/docs/book_5. – Дата доступа: 03.09.2018.
3. Шуклина, Е. А. Партиципативный музей как актуальная модель взаимодействия музейных сообществ [Электронный ресурс] / Е. А. Шуклина, С. Ю. Каменский. – Режим доступа: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/38758/1/dn_2015_01_16.pdf. – Дата доступа: 03.09.2018.
4. Зиновьева, Ю. В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации [Электронный ресурс] / Ю. В. Зиновьева. – 2013. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/strategii-kommunikatsii-muzeya-20-let-postsovetskoy-transformatsii>. – Дата доступа: 03.09.2018.
5. Зиновьева, Ю. В. Музей и его партнеры: взаимодействие с местным сообществом [Электронный ресурс] / Ю. В. Зиновьева, Ю. Ю. Мацкевич // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2015. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-i-ego-partnery-vzaimodeystvie-s-mestnym-soobschestvom>. – Дата доступа: 03.09.2018.
6. Simon, N. The participatory museum. Santa Cruz, CA: Museum 2.0. [Electronic resource] / N. Simon. – 2010. – 388 p. – Mode of access: <http://www.participatorymuseum.org/read>. Date of access: 03.08.2018.
7. Шуклина, Е. А. Партиципативный музейный проект: опыт конструирования и изучения [Электронный ресурс] / Е. А. Шуклина, С. Ю. Каменский // Изв. Урал. фед. ун-та. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2015. – № 2 (138). – С. 154–164. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/participativnyy-muzey-praktiki-proektirovaniya-i-issledovaniya>. – Дата доступа: 23.08.2018.
8. Чуклина, Е. А. Метод погружения как актуальный метод построения музейной экспозиции: автореф. дис. ... канд. культурологии [Электронный ресурс] / Е. А. Чуклина. – СПб., 2011. – 24 с. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/metod-pogruzheniya-kak-aktualnyy-metod-postroeniya-muzeynoy-ekspozitsii#ixzz5XNNxeb2w>. – Дата доступа: 03.08.2018.

Поступила в редакцию 15.01.2019 г.

Фарміраванне культурнай ідэнтычнасці асобы віртуальнымі формамі сацыякультурных інстытутаў

Худніцкая А. В.

Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы, Мінск

Артыкул прысвечаны трансфармацыі культурнай ідэнтычнасці ў інфармацыйным грамадстве. Нягледзячы на вялікую колькасць даследаванняў праблемы культурнай ідэнтыфікацыі, яе асаблівасці ў сучаснай культуры разглядаюцца фрагментарна, у сувязі з чым падаецца актуальным абгульненне зробленых даследчыкамі высноў і далейшае вывучэнне дадзенай тэмы, выяўленне, як уплываюць на культурную ідэнтыфікацыю віртуальныя формы сацыякультурных інстытутаў.

У артыкуле змяшчаецца аналіз сучаснага разумення культурнай ідэнтычнасці, стадыі яе фарміравання і ўзроўняў развіцця; прапанаваны варыянты інтэрпрэтацыі паняцця “сеткавая ідэнтычнасць”; названы асноўныя рэсурсы ідэнтыфікацыі асобы ў віртуальнай культурнай прасторы: мова, традыцыі і трансляцыя фактаў культуры. У выніку звароту да актуальных публікацый вылучаны асноўныя тэндэнцыі трансфармацыі культурнай ідэнтычнасці асобы ў сучасным інфармацыйным грамадстве.

Таксама разглядаецца ўплыў віртуальных сацыякультурных інстытутаў на культурную ідэнтыфікацыю: апісана прапанаваная намі класіфікацыя падобных інстытутаў (па характары ўзаемадзеяння з традыцыйнымі аналагамі), прыведзены прыклады ўздзеяння віртуальных сацыякультурных інстытутаў на працэсы культурнай ідэнтыфікацыі і паказаны магчымасці напрамку гэтага ўплыву, сфармуляваны рэкамендацыі для мэтанакіраванай падтрымкі фарміравання і развіцця культурнай ідэнтычнасці сродкамі віртуальных сацыякультурных інстытутаў.

Ключавыя словы: культурная ідэнтычнасць, сеткавая ідэнтычнасць, віртуальная культурная прастора, сацыякультурны інстытут, інфармацыйнае грамадства.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 82–88)

Shaping the Individual Cultural Identity by Virtual Forms of Social and Cultural Institutions

Khudnitskaya A. V.

National Institute for Higher Education (NIHE), Minsk

The article considers the issues of the transformation of cultural identity in the information society. Despite the amount of research into the problem of cultural identity, its features in the modern culture are examined in fragments. In connection with that it seems important to compile researchers' findings, to continue the study of this topic, to identify how virtual forms of social and cultural institutions influence the cultural identity.

The article contains an analysis of the modern understanding of cultural identity, stages of its formation and development levels, shows interpretation of the concept of "network identity"; highlights core resources of the identification in virtual cultural space: the language, traditions and culture facts sharing. By generalizing the current publications we put forward the main trends in the transformation of individual cultural identity in information society.

We have also considered the impact of virtual social and cultural institutions on cultural identification: our own classification of such institutions is described (by the ways of interaction with the conventional counterparts), examples of virtual social and cultural institutions impact on processes of cultural identifying are given. It also describes the possibility of managing this impact and formulates recommendations for targeted support formation and development of cultural identity by means of virtual social and cultural institutions.

Key words: cultural identity, network identity, virtual cultural space, social and cultural institution, information society.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 82–88)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: elen.g.minsk@gmail.com – А. В. Худніцкая

Трансфармацыя культурнай ідэнтычнасці ў інфармацыйным грамадстве шырока даследуецца сучаснымі культуралагамі, філосафамі, сацыёлагамі, спецыялістамі ў галіне адукацыі. Але шэраг пытанняў застаецца без неабходнай увагі. Так, даволі эпизадычна разглядаецца ўплыў новых, віртуальных формаў сацыякультурных інстытутаў на інкультурацыю і ідэнтыфікацыю асобы. У сувязі з гэтым нам падаецца актуальным вырашэнне наступных задач: агляд сучасных уяўленняў аб культурнай ідэнтыфікацыі ў інфармацыйным грамадстве і выяўленне ролі ў гэтым працэсе сацыякультурных інстытутаў віртуальнай культурнай прасторы.

Мэта артыкула – прапанаваць рэкамендацыі для ўстаноў культуры па фарміраванні культурнай ідэнтычнасці асобы сродкамі віртуальных формаў сацыякультурных інстытутаў.

Сучаснае разуменне культурнай ідэнтычнасці. Паняцце “ідэнтычнасць”, уведзенае ў навуковы ўжытак Э. Г. Эрыксанам, першапачаткова ўспрымалася як суб’ектыўнае натхнёнае адчуванне тоеснасці і цэласнасці, падоўжаная роўнасць з сабой, няспынасць самаперажывання індывіда. На сённяшні дзень феномен ідэнтычнасці актыўна асэнсоўваецца і вывучаецца ў культуралагічных даследаваннях. Цікавым у сваёй разгорнутасці нам падаецца вызначэнне І. У. Мазурэнка: яна разумее культурную ідэнтычнасць як “атаясненне з сацыякультурнымі ўзорамі пэўнага грамадства дзякуючы ўсвядомленаму прыняццю (праз навучанне і выхаванне) сацыяльным суб’ектам адпаведных культурных норм і ўзораў паводзін, каштоўнасцей арыентацый і мовы, разумення свайго «я» з пазіцыі тых культурных характарыстык, якія прынятыя ў дадзеным грамадстве. Культурная ідэнтычнасць прадугледжвае ўстанаўленне духоўнай узаемасувязі паміж сабой і сваім народам, перажыванне пачуцця прыналежнасці да нацыянальнай літаратуры (праз літаратурнае выхаванне і адукацыю), інтэрыярызацыі (прыняцця ў якасці сваіх) яе каштоўнасцей, высокіх узораў мастацкай творчасці, пабудову ўласнага жыцця з іх улікам” [1, с. 11–12]. Падобнае разуменне культурнай ідэнтычнасці апісвае А. І. Шэндрык праз адказы на пытанні, якія паўстаюць перад чалавекам: “Кім я з’яўляюся не па пашпарту, не па крыві, не па месцу нараджання, а па культуры? Чые літаратура, музыка, выяўленчае мастацтва, тэатр, кінематограф, міфы, легенды, казкі, паданні, народнае мастацтва і г. д. мне

найбольш блізкія і ў максімальнай ступені задавальняюць мае патрэбы ў мастацка-эстэтычных перажываннях?” [2, с. 136].

Разам з гэтым культурная ідэнтычнасць непасрэдна звязана з адчуваннем уласнай цэласнасці або яе адсутнасці і грунтуецца не толькі на культурных каштоўнасцях і мастацкіх узорах, але і на асэнсаванні асобай яе цэлеснасці праз прызму сваёй культуры. Таму мы можам пагадзіцца і з М. М. Прадоўскай, якая вылучае такія структурныя кампаненты культурнай ідэнтычнасці, як біялагічны (раса, этнас, гендэр, сексуальная ідэнтычнасць, здароўе, узрост), геаграфічны, статусны, моўны, светапоглядны і прафесійны [3, с. 13]. Ідэнтычнасць асобы падуладная зменам, што выдатна сфармулявала Д. М. Шульгіна: “Асобасная ідэнтычнасць – не фіксуемая нязменнасць, не беспраблемная тоеснасць з сабой, але незавершанасць, праблемнасць, якая доўжыцца” [4, с. 14].

Стадыі фарміравання культурнай ідэнтычнасці размяжоўваюцца даследчыкамі пераважна па ступенях засваення фактаў культуры як рэгулятараў паводзін асобы. Так, А. І. Шэндрык вылучае наступныя тры стадыі культурнай ідэнтыфікацыі: 1) фарміраванне кагнітыўнага кампанента (веды, уяўленні пра сваю культуру); 2) узнікненне ўстойлівых эмацыянальных адносін (пачуцці, перажыванні, звязаныя з усведамленнем непарыўнай сувязі са сваёй культурай, адносіны да яе, ацэнка яе дасягненняў); 3) пераўтварэнне ведаў і пачуццяў у рэгулятары паводзін індывіда [2, с. 138]. Вынікам пазначаных этапаў можна назваць фарміраванне пэўных адзнак культурнай ідэнтычнасці. Згодна з А. Г. Русанавай, імі з’яўляюцца: знешнія – валоданне стандартам паводзін, моўная кампетэнцыя; унутраныя – агульнае кола культурных ведаў, агульныя ментальныя (утварэнні) (засвоеныя культурныя нормы, каштоўнасці, ідэалы, падабенствы “карцін свету”), адчуванне прыналежнасці да культурнай групы (падзел на “сваіх” і “чужых”). Пры гэтым засваенне культурных узораў можа мець розны характар: ад аўтаматычнага працэсу да аналітычнага і творчага. Таму акрамя этапаў ідэнтыфікацыі варта звярнуць увагу і на ўзроўні развіцця культурнай ідэнтычнасці. Н. А. Яўгеньева прапаноўвае абазначыць чатыры такія ўзроўні. Першы, элементарны ўзровень прадугледжвае “павярхоўнае веданне фактаў роднай культуры, найнарэалістычнае ўспрыманне каштоўнасцей, аўтаматычнае выкарыстанне стэрэатыпаў і алгарытмаў паводзін”. Другі ўзровень – больш дасканалы: “веданне эталонных узораў роднай культуры, усведамленне каштоўнасцей

праз прызму культурных адрозненняў, рэфлексія ўласнай «культурнай праграмы» паводзін у выпадку кантакту з іншай культурай». Трэці ўзровень – устойлівы, прадугледжвае кантэкстнае веданне роднай культуры, асэнсаванне каштоўнасцей дыялектыкі роднай культуры ў сусветным кантэксце, рэалізацыя культурна-спецыфічных мадэляў паводзін з улікам прынцыпу культурнага рэлятывізму. Чацвёрты этап – крэатыўны – даследчык апісвае як сістэмнае веданне роднай культуры, выбар каштоўнасцей пазіцыі ў сувязі з яе патэнцыялам, пабудова стратэгіі паводзін на аснове моцных бакоў роднай культуры пры прызнанні права іншых на культурную спецыфіку паводзін.

Узгаданае вышэй апісанне ўзроўняў ідэнтыфікацыі перагукваецца з крэатыўнай і рэпрадуктыўнай (творчай і фармальнай) формамі самаактуалізацыі асобы ў сучасным грамадстве, якія прыводзіць беларускі культуролог І. М. Варановіч. Дадаткова даследчык вылучае адыктыўную і дэструктыўную формы, звяртаючы ўвагу на праблемныя сцэнарыі самаактуалізацыі [5, с. 15–16].

Культурная ідэнтыфікацыя ў інфармацыйным грамадстве. Неадназначны характар ідэнтыфікацыі ў інфармацыйным грамадстве адзначаюць даследчыкі сучаснай культуры: яны апісваюць трансфармацыю балансу паміж традыцыйнымі працэсамі інкультурацыі і ўздзеяннем сеткавай культуры, віртуальнымі працэсамі, якія рэалізуюцца з дапамогай камунікацыйных магчымасцей Інтэрнэта [4, с. 21; 6, с. 9; 7, с. 13]. Пры гэтым Інтэрнэт можна разглядаць як інструмент для канструявання культурных ідэнтычнасцей, і як прастору, у якой можна набыць новую ідэнтычнасць, як іншае вымярэнне сацыяльнай рэальнасці [8, с. 16]. На сённяшні дзень адказы на ўзгаданыя вышэй пытанні, што адлюстроўваюць фарміраванне культурнай ідэнтычнасці, чалавек атрымлівае праз узаемадзеянне не толькі з непасрэдным акружэннем, але і з віртуальнай культурнай прасторай, новымі формамі культурных інстытутаў.

Можна заўважыць, што ў шэрагу публікацый актуальныя трансфармацыі інфармацыйнага грамадства, што ўплываюць на ідэнтыфікацыю, апісваюцца рэзка негатыўна, як найважнейшыя фактары крызісу ідэнтычнасці. Не адмаўляючы пэўных праблем сеткавай ідэнтычнасці, мы не падзяляем гэтую думку і можам пагадзіцца з В. І. Гарайнавай, якая пазначае: “Крызіс ідэнтычнасці – гэта не асобасная дэструкцыя, але момант развіцця, звязаны са зменай сацыякультурных каардынатаў і трансфармацыяй асобасных

сіл”. Неабходна разумець, што перадумовы для крызісу ідэнтычнасці фарміруюцца не выключна сучаснымі трансфармацыямі культуры і грамадства. Яны часта звязаны з узроставымі крызісамі [2, с. 138], міграцыямі і зменамі сацыяльнага асяроддзя (напрыклад, пры паступленні ва ўніверсітэт), і могуць як змяняцца пад ўздзеяннем новых формаў культуры.

Абагульняючы матэрыялы даследаванняў, мы можам вылучыць наступныя асаблівасці культурнай ідэнтыфікацыі ў інфармацыйным грамадстве:

- павелічэнне ролі асабіста-каштоўнасных арыентацый [4, с. 22; 6];

- павышэнне свабоды выбару і самарэалізацыі індывіда [4, с. 22; 6, с. 9; 9];

- павелічэнне дыстанцыі ў камунікацыі паміж асобай і грамадствам [4, с. 22];

- нелакальны характар узаемадзеяння [6, с. 9];

- недакладнасць сацыяльнай рэальнасці [4, с. 22; 5, с. 15; 6, с. 17]; нестабільнасць і ілюзорнасць самой ідэнтычнасці [3, с. 17];

- стварэнне асобай сеткавай ідэнтычнасці (ідэнтычнасцей), якая можа істотна адрознівацца ад паўсядзённай [6, с. 19], а таксама магчымасць “прымерыць” розныя ідэнтычнасці [9];

- выкарыстанне магчымасцей новага вымярэння сацыяльнай рэальнасці, у якім часам становіцца магчымым тое, што немагчыма ў іншых прасторах [8, с. 16; 9];

- “інфармацыйны неакаланіялізм” (у тым ліку фарміраванне культурных рэзервацый, культурная стандартызацыя, каштоўнасная ўніфікацыя) [1, с. 15; 8; 10, с. 12; 11, с. 11].

Да гэтых асаблівасцей неабходна дадаць яшчэ ўплыў глабалізацыі (дэсакралізацыя і дэтрадыцыяналізацыя сацыякультурнай прасторы [4, с. 9]), псіхалагічныя фактары (схільнасць моладзі да мультыкультурнасці і маргінальнасці [7, с. 13]).

З-за ўзгаданых асаблівасцей культурная ідэнтыфікацыя ў віртуальнай прасторы і сеткавая ідэнтычнасць часам разглядаюцца як самастойны феномен, але, на нашу думку, калі віртуальная культурная прастора ўспрымаецца чалавекам як частка яго ўласнай рэальнасці, яго быцця, то і фарміраванне ідэнтычнасці сродкамі непасрэднага асяроддзя і віртуальнай прасторы неабходна разумець як комплексную з’яву, усе элементы якой актыўна ўзаемадзейнічаюць. Цікава ўзгадаць тэзіс З. А. Жадэ: “Ідэнтычнасць у Інтэрнэце можна разглядаць як разнавіднасць ідэнтычнасці ў рэальным свеце. Яе можна разглядаць як праву двух бакоў быцця чалавека – біялагічнага

і сацыяльнага”. Працягваючы гэту думку, даследчык прыводзіць прыклады дзвюх формаў віртуальнай ідэнтычнасці адносна рэальнай: са знакам “плюс” (адлюстроўвае пазітыўны вобраз, якому чалавек хоча адпавядаць) і са знакам “мінус” (негатыўны вобраз, якому чалавек не хоча адпавядаць), і дадае, што праз самавыражэнне і прымяранне розных ідэнтычнасцяў, асоба можа паўплываць на сваю псіхалагічную ідэнтычнасць, адчуць прыналежнасць да новых супольнасцей [9].

Тыпы так званай сеткавай ідэнтычнасці таксама даволі ўмоўныя, якія акцэнтуюцца ў межах інфармацыйнай культуры, але маюць месца і ў традыцыйнай. Так, З. А. Жадэ і С. А. Ляўшэва апісваюць чатыры тыпы сеткавай ідэнтычнасці:

- рэальная і паўнаватарасная, якая рознабакова адлюстроўвае асобу чалавека;
- рэальная асоба без адзнак, якая не дае поўнага партрэта, а толькі неабходныя для дзейнасці ў пэўнай прасторы рысы;
- выдуманая, аддаленая ад аўтэнтычнай асобы (напрыклад, ўзгаданыя вышэй пазітыўныя ці негатыўныя вобразы);
- размеркаваная, якая ўспрымаецца (ці пазіцыянуецца) як ідэнтычнасць асобы, але з’яўляецца калектыўнай (у тым ліку спецыяльна створанай) [9].

Вылучаныя навукоўцамі тыпы, безумоўна, цікавы матэрыял для даследавання паводзін асобы ў Інтэрнэце, але неабходна звярнуць увагу, што гэтыя тыпы паказваюць, у першую чаргу, ступень адлюстравання аўтэнтычнай ідэнтычнасці асобы створаным ёю ў прасторы Інтэрнэт вобразам ці нават профілям, і не паказваюць адрозненні фактараў утварэння сеткавай ідэнтычнасці. Па-ранейшаму застаецца неразумелым, ці з’яўляюцца сеткавыя ідэнтычнасці спараджэннем менавіта віртуальнай культурнай прасторы, або ўспрымаюцца як вобразы, што проста трансліруюцца новымі сродкамі. У дадзеным выпадку нам падаецца, што маецца на ўвазе менавіта адрозненне каналаў праяўлення ідэнтычнасці, а не фактары яе ўтварэння. Разам з гэтым, відавочна, што на фарміраванне культурнай ідэнтычнасці ў значнай ступені ўплываюць актуальныя феномены культуры, у тым ліку тыя, што развіваюцца ў віртуальнай прасторы. Больш за тое, уплыў гэтых феноменаў складана прасачыць з-за неўстойлівасці і хуткай трансфармацыі віртуальнай культуры.

Роля віртуальных сацыякультурных інстытутаў у культурнай ідэнтыфікацыі. Каб выявіць магчымыя сродкі захавання ўстойлівасці працэсаў культурнай

ідэнтыфікацыі ў новым асяроддзі, на наш погляд, варта звярнуцца да распаўсюджаных Ю. А. Шубіным фактараў захавання аўтэнтычнасці і цэласнасці культурнай сістэмы, якія паўстаюць перадумовай індывідуальнай ідэнтычнасці: а) наяўнасць базавых каштоўнасцей у актуальнай прасторы самасвядомасці суб’ектаў, якія ўзаемадзейнічаюць; б) аптымальныя суадносіны ўнутры культурнай сістэмы арыентацый на захаванне (мінулае) і змяненне (будучае), з улікам спецыфікі каштоўнасцанарматыўнага ядра культуры, этапа і праблем яе развіцця; в) разуменне ўнікальнасці сваёй культуры, яе ўнёска ў сусветны цывілізацыйны працэс (што пераўтварае міжкультурны дыялог у сродак самаразвіцця і атрымання духоўнай ідэнтычнасці) [10, с. 7].

Пераносячы гэтыя фактары на віртуальную культурную прастору, можна апісаць іх наступным чынам: рэпрэзентацыя культурных каштоўнасцей даступнымі і зразумелымі аўдыторыі сродкамі (у тым ліку праз сацыяльныя сеткі, віртуальныя СМІ і інш.); захаванне балансу паміж трансляцыйнай культурна-гістарычных фактаў і сучасных каштоўнасцей і артэфактаў культуры, выяўленне пераемнасці ў развіцці культуры; актуалізацыя культурнага кантэксту, сувязей з іншымі культурамі і ўбудаваанасці роднай культуры ў сусветную. Пры гэтым асноўнымі рэсурсамі ідэнтыфікацыі ў віртуальнай культурнай прасторы можна назваць мову [8, с. 17; 11], традыцыі [10; 11, с. 11], і саму трансляцыю фактаў культуры [12].

У апісанні значэння мовы А. Ш. Мірзабекава спасылалася на заходніх спецыялістаў – В. Цёрнэра, Р. Вудвортса, М. Салінга, якія паказалі, што ў фарміраванні бачання свету вызначальная роля належыць мове [11, с. 20]. З гэтага пункту гледжання беларуская віртуальная культурная прастора на сённяшні дзень развіваецца пад моцным уплывам рускіх рэсурсаў і інстытутаў. Зразумела, што асоба сутыкаецца ў Інтэрнэт-прасторы не толькі і не столькі з нацыянальнай культурай, колькі з глабалізаванай культурай, спалучэннем дамінуючых элементаў асобных культур, але набор гэтых культур звычайна фарміруецца па моўным сегменце. Так, пры адкрытасці і глабальнасці віртуальнай прасторы беларуская аўдыторыя не сутыкаецца з рэсурсамі і культурнымі артэфактамі, якія трансліруюцца, напрыклад, на іспанскай або французскай мове, але ў значна большай ступені сутыкаецца з трансляцыяй рускай культуры, чым нават з нацыянальнай. У даследаванні асаблівасцей рэпрэзентацыі

культурнай ідэнтычнасці ў Інтэрнэце беларускі культуролог А. Д. Крывалап адзначае, што Інтэрнэт-прастора Беларусі ў пэўнай ступені вызначаецца расійскімі рэсурсамі, і гэта можна разглядаць як прыклад русіфікацыі, уплыў на працэсы ідэнтыфікацыі [8, с. 10–11]. Разам з гэтым даследчык каментуе пытанне выбару мовы наступным чынам: “...аўдыторыя вызначаецца праз выкарыстанне мовы, не заўсёды нацыянальнай. Адмова ад выкарыстання нацыянальнай мовы дазваляе пашырыць аўдыторыю. Пытанне толькі ў тым, што з’яўляецца больш пераважным: нацыянальная аўдыторыя ці аўдыторыя, якая выкарыстоўвае якую-небудзь іншую мову” [8, с. 18]. Такім чынам, калі для актуалізацыі пэўных каштоўнасцей сярод жыхароў Беларусі выкарыстанне беларускай мовы абавязкова, то для трансляцыі культуры больш шырокая аўдыторыя дарэчным можа быць выкарыстанне рускай, англійскай ці іншых моў.

Тое ж датычыцца і кантэксту: чым больш шырокая аўдыторыя інстытута, тым больш шырокі кантэкст культурных фактаў ён павінен адлюстроўваць у сваёй дзейнасці.

Важнасць рэсурсу традыцый, каштоўнасцей і артэфактаў культуры для культурнай ідэнтыфікацыі сама па сабе не выклікае сумнення, але пры вылучэнні прыярытэтных для рэпрэзентацыі фактаў і аб’ектаў культуры варта звярнуцца да рэкамендацый культурологаў, а таксама акцэнтаваць увагу на пашырэнне кантэксту кансалідуемых ідэй, якія аказалі найбольшы ўплыў на фарміраванне духоўнай культуры і нацыянальнай самасвядомасці. Так, В. М. Сакольчык адзначае ў якасці кансалідуемых ідэй беларускай культуры ключавыя факты гісторыі і культуры, хрысціянскія каштоўнасці, пісьменнасць і “кніжнасць”, філасофскія веды, каштоўнасці палітычнай і мастацкай культуры [12, с. 45]. Важнасць кансалідацыі і зварот да гісторыі ў працэсах фарміравання ідэнтычнасці падкрэслівае і А. В. Шугаеў, які ўказвае на неабходнасць захавання нацыянальнай самабытнасці, фарміравання станоўчага іміджу краіны на міжнароднай арэне, супрацьдзеяння інфармацыйнай агрэсіі іншых краін.

Уплыў адзначаных фактараў і рэсурсаў на ідэнтыфікацыю асобы звычайна забяспечваецца сацыякультурнымі інстытутамі, з дапамогай якіх ствараецца духоўна насычанае асяроддзе, падтрымліваецца культурна-гістарычная пераемнасць, замацаванне і перадача духоўнага досведу. У культуры інфармацыйнага грамадства даследчыкі адзначаюць памяньшэнне і адноснасць ролі інстытутаў [7, с. 18]. Але мы можам сцвярджаць, што гэта ў пэўнай ступені

кампенсуецца разнастайнымі віртуальнымі формамі сацыякультурных інстытутаў, якія ўяўляюць сабой натуральны працяг дзейнасці традыцыйных (віртуальныя формы ўстаноў адукацыі, віртуальныя бібліятэкі і музеі, прафесійная інфармацыйная культура, нормы і правілы Інтэрнэт-культуры, віртуальныя СМІ, інстытуты кіравання культуратворчай дзейнасцю і інш.). Таму асабліваю цікавасць для нас уяўляе пытанне ролі віртуальных інстытутаў у фарміраванні ідэнтычнасці.

Па характары ўзаемадзеяння віртуальных формаў сацыякультурных інстытутаў з традыцыйнымі мы можам умоўна падзяліць іх на чатыры групы:

– дапаможныя: узнікаюць і развіваюцца як працяг дзейнасці ўжо сфарміраваных сацыякультурных інстытутаў;

– альтэрнатыўныя: уяўляюць сабой альтэрнатыўны механізм дзейнасці існуючага інстытута, які афармляецца дзякуючы тэхнічным магчымасцям і адсутнасці ў віртуальнай прасторы шэрага бар’ераў для культуратворчай дзейнасці;

– сурагатныя: замяшчаюць запатрабаваныя, але неіснуючыя традыцыйныя інстытуты сродкамі новых тэхналогій;

– інавацыйныя: уяўляюць сабой новыя формы, якія з’яўляюцца і развіваюцца як сацыякультурныя інстытуты пад уплывам актуальных тэндэнцый культуры і тэхнічных навацый.

У выніку даследавання станаўлення і дынамікі развіцця віртуальных сацыякультурных інстытутаў выяўляецца, што механізмы фарміравання культурнай ідэнтычнасці дапаможных (віртуальныя філіялы ўстаноў культуры, элементы онлайн-адукацыі ў традыцыйных установах адукацыі, электронныя версіі СМІ і інш.) і сурагатных (існуючыя толькі ў віртуальнай прасторы электронныя бібліятэкі і СМІ, віртуальныя музеі, выставы, рэканструкцыі, мастацкія аб’яднанні і інш.) формаў інстытутаў пераймаюць традыцыйныя механізмы інкультурацыі асобы і фарміравання яе ідэнтычнасці. Хоць фактычна віртуальны філіял музея ці электроннае выдавецтва вельмі істотна адрозніваюцца па сваёй структуры і дзейнасці ад “рэальных” аналагаў.

Можна сказаць, што гэта своеасаблівыя мадэлі традыцыйных культурных інстытутаў, якія праз паралелі з вядомымі метафарамі арганізацыі культурнай дзейнасці робяць арыентацыю асобы ў віртуальнай культурнай прасторы больш зразумелай.

Альтэрнатыўныя і інавацыйныя формы інстытутаў, у сваю чаргу, адрозніваюцца не толькі выкарыстаннем новых тэхналогій, але

і самой арганізацыі дзейнасці. Найбольш значны прыклад – рэалізацыя магчымасцей сацыяльных сетак у сферы культуры.

Уздзеянне сацыяльных сетак на моладзь нельга назваць выключна пазітыўным, але гэта дваістасць уплыву, на нашу думку, павінна разглядацца як падстава для мэтанакіраванай падтрымкі і развіцця іх станоўчай ролі і адукацыйна-асветніцкіх магчымасцей. Так, з дапамогай сацыяльных сетак прасцей падзяліцца культурным досведам і знайсці аднадумцаў, калі яны адсутнічаюць у непасрэдным асяроддзі, звярнуцца за дапамогай і натхніцца дзейнасцю прафесіяналаў (нават увайсці ў іх супольнасць), пазнаёміцца з прадстаўнікамі іншых культур і ўсвядоміць універсальныя культурныя каштоўнасці, зацікавіцца тэмамі, што на занятках у навучальных установах часта не падаюцца цікавымі, ці ўвогуле не разглядаюцца. У сацыяльных сетках існуе вялікая колькасць разнастайных навукова-папулярных, тэматычных і асветніцкіх культурных суполак, і нават уласных старонак з пераважна культурнай тэматыкай кантэнту. Пры гэтым амаль заўсёды ёсць магчымасць звярнуцца непасрэдна да стваральнікаў старонкі, пазнаёміцца, данесці сваю пазіцыю, падзяліцца думкамі і ідэямі. Сярод беларускіх рэсурсаў у сацыяльных сетках можна ў якасці прыкладаў адзначыць старонкі прафесійных аб'яднанняў і калектываў, устаноў культуры, мастакоў і дызайнераў, пісьменнікаў, тэартэтыкаў культуры, музейных спецыялістаў і мастацтвазнаўцаў.

Асобны цікавы эксперымент – стварэнне ў сацыяльных сетках профіляў гістарычных асоб (напрыклад, успаміны рускага мастака К. Каровіна, апублікаваныя ў выглядзе блога – <http://konstantinkorovin.blogspot.com/>, старонка В. Ваньковіча – https://vk.com/valenti_vankovich), або імітаванне наяўнасці такіх старонак для ілюстрацыі сувязі старажытнай і сучаснай культуры (напрыклад, малюнкi з фантазіямi на тэму Інстаграма Ф. Скарыны – <https://www.svaboda.org/a/28584014.html>).

Дзейнасць іншых інавацыйных і альтэрнатыўных інстытутаў культуры на сённяшні дзень таксама часта афармляецца ў выглядзе разрастайных адукацыйных праектаў, тэматычных і гульнёвых рэсурсаў – як аматырскіх, так і створаных прафесіяналамі. Яны не пазіцыянуюцца як віртуальныя музеі, віртуальныя СМІ або платформы онлайн-адукацыі, але па сваёй сутнасці таксама з'яўляюцца транслятарамі спадчыны, спрыяюць асэнсаванню культурных каштоўнасцей і месца сваёй культуры сярод сусветных культур,

фарміраванню гонару за дасягненні ўласнай культуры і прыняццю дасягненняў іншых. Напрыклад, праекты “Мапа станаўлення Беларусі” (<http://map.letapis.by/by/#intro>), “Мінск стары і новы” (<https://minsk-old-new.com/about>).

Важны прыклад, які датычыцца ўжо не інстытутаў як арганізацый, а інстытутаў як механізмаў рэгуляцыі, – гэта фарміраванне і развіццё разнастайных механізмаў накіравання і абмежавання культурнай дзейнасці людзей у віртуальнай прасторы. Тэзісы аб поўнай свабодзе і незалежнасці самарэалізацыі асобы ў віртуальнай прасторы на сённяшні дзень падаюцца спрэчнымі: профілі ў Інтэрнэце ствараюцца па шаблонах і пераважна згодна з актуальнымі тэндэнцыямі і папулярным вобразам, камунікацыя і асобныя віды дзейнасці абмежаваныя як фармальнымі, так і нефармальнымі правіламі. Разам з імкненнем чалавека да забаўляльнага, “лёгкага” і эмацыянальнага кантэнту, гэта прыводзіць да фарміравання замкнёных індывідуальных інфармацыйных прастораў, у межах якіх асоба ізалявана ад нежаданай інфармацыі і трансляцыі культуры, прычым не толькі па моўным прынцыпе.

Пры заяўленай свабодзе творчасці асобы ў віртуальнай прасторы насамрэч падаецца вельмі актуальным пытанне зацікаўленасці моладзі ў аналітычнай і творчай культурнай дзейнасці, паглыбленні ў кантэкст і інтэрпрэтацыі ўласнай культуры. Гэта становіцца магчымым менавіта з дзейнасцю віртуальных сацыякультурных інстытутаў, якія здольныя спрыяць развіццю культурнай ідэнтычнасці і ўсталяваць баланс паміж стыхійнай ідэнтыфікацыяй у віртуальнай прасторы, што адбываецца пад уплывам мімалётных тэндэнцый, і пабудаванай на засваенні ўніверсальных і ўнікальных каштоўнасцей, уласцівых беларускай культуры.

Такім чынам, аналіз і абагульненне сучасных уяўленняў аб культурнай ідэнтыфікацыі ў інфармацыйным грамадстве паказваюць нявызначанасць і шматлікасць ідэнтычнасцей асобы ў віртуальнай прасторы. Выяўлена, што самарэалізацыя асобы праз ідэнтыфікацыю ў віртуальнай прасторы на сённяшні дзень не ізалявана ад дзейнасці сацыякультурных інстытутаў, а ў значнай ступені фарміруецца як у выніку дзейнасці традыцыйных інстытутаў у віртуальнай прасторы, так і пад уплывам новых віртуальных формаў інстытутаў. Намі прапанавана класіфікацыя віртуальных сацыякультурных

інститутаў для вызначэння іх статусу адносна традыцыйных формаў інстытутаў, а таксама спецыфікі дзейнасці і ролі ў фарміраванні культурнай ідэнтычнасці моладзі.

Заклучэнне. У выніку даследавання атрыманы наступныя высновы і рэкамендацыі для ўкаранення ў практычную дзейнасць: для мэтанакіраванай падтрымкі працэсаў культурнай ідэнтыфікацыі можна лічыць перспектыўным выкарыстанне выхаваўчага, адукацыйнага і гульнёвага патэнцыялу як трансфарміраваных, так і новых інстытутаў; пераадолюваць добраахвотную замкнёнасць культуратворчай дзейнасці моладзі магчыма праз стварэнне спецыяльнага (цікавага і якаснага) кантэнту па культуры для трансляцыі ў сацыяльных сетках; у развіцці дзейнасці віртуальных сацыякультурных інстытутаў неабходна асобую ўвагу надзяляць выбару мовы, трансляцыі беларускіх традыцый і культурных каштоўнасцей, папулярызацыі культурнай спадчыны і зацікаўленню моладзі ў яе вывучэнні і асэнсаванні. У якасці арыенціраў па арганізацыі і падтрымцы падобных інстытутаў падаецца дарэчным выкарыстанне ўзораў разнастайных замежных рэсурсаў, якія спрыяюць інкультурацыі асобы і ўжо выпрацавалі пэўныя рабочыя механізмы дзейнасці ў новым асяроддзі, а таксама вынікі некаторых беларускіх эксперыментаў па трансляцыі культурнай спадчыны ў віртуальнай прасторы.

ЛІТАРАТУРА

1. Мазуренко, И. В. Национально-культурная идентичность в условиях глобализации: социально-философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / И. В. Мазуренко, Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Фед. – М., 2009. – 24 с.
2. Шендрик, А. И. Национально-культурная идентичность как проблема современной культурологии / А. И. Шендрик // Искусство и цивилизационная идентичность. – М.: Наука, 2007. – С. 120–142.
3. Предовская, М. М. Модификация и трансформация культурной идентичности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / М. М. Предовская, С.-Петерб. гос. ун-т. – СПб., 2009. – 22 с.
4. Шульгина, Д. Н. Глобализация и культурная идентичность: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Д. Н. Шульгина, Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2010. – 24 с.
5. Воронович, И. Н. Самоактуализация личности в культуре техногенного общества: сущность, формы и детерминанты: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / И. Н. Воронович, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2010. – 22 с.
6. Летов, Е. В. Сетевая идентичность в контексте культурных процессов информационного общества: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Е. В. Летов, Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2014. – 22 с.
7. Хвилья-Олинтер, Н. А. Национально-культурная идентичность современной молодежи в условиях глобализации: методология социологического анализа: автореф. дис. ... канд. социол. наук: 22.00.01 / Н. А. Хвилья-Олинтер, Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2010. – 24 с.
8. Криволап, А. Д. Особенности репрезентации культурной идентичности в Интернете: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / А. Д. Криволап, Рос. гос. гум. ун-т. – М., 2011. – 22 с.
9. Жадэ, З. А. Новые тенденции в исследовании сетевой идентичности [Электронный ресурс] / З. А. Жадэ, С. А. Ляушева // Общество: социология, психология, педагогика. – 2016. – № 1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-tendentsii-v-issledovanii-setevoy-identichnosti>. – Дата доступа: 01.08.2018.
10. Шубин, Ю. А. Традиция как ресурс социально-культурной идентичности личности в современном обществе: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ю. А. Шубин, С.-Петерб. гум. ун-т профсоюзов. – СПб., 2008. – 21 с.
11. Мирзабекова, А. Ш. Проблема культурной идентичности в контексте многообразия цивилизаций: социально-философский аспект: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.11 / А. Ш. Мирзабекова. – Алматы, 2007. – 42 с.
12. Соколыч, В. Н. Национально-культурная самоидентификация белорусов и возможности интеграции восточнославянского мира / В. Н. Соколыч // Вестн. Полоцк. гос. ун-та: науч.-теор. журнал. – Новополоцк: Полоцк. гос. ун-т, 2009. – № 1. – С. 41–46.

Паступіў у рэдакцыю 04.01.2019 г.

Роль и значение художественного образования в европейских школах

Сенько Д. С.

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

Совершенствование отечественной системы образования требует поиска новых подходов к проектированию целей, задач, содержания учебного процесса, подготовки педагогических кадров. Качественные изменения связаны с преподаванием в общеобразовательных школах художественных дисциплин. В силу этого актуальным является анализ модели преподавания дисциплин образовательной области «Искусство» в странах Европейского союза.

Публикации зарубежных исследователей, научно-практические мероприятия свидетельствуют о наметившихся в последние десятилетия в европейской системе образования тенденциях к повышению роли и значения художественного образования в формировании разносторонне развитой личности, подготовке ее к выбору будущей профессиональной деятельности.

В статье рассматривается роль и значение дисциплин образовательной области «Искусство» в европейских странах на уровне начальной и средней общеобразовательной школы. Концептуальные подходы к определению целей и задач художественного образования, распределению учебных часов, требованию к подготовке специалистов соответствующего профиля, различные формы кооперации между школой и учреждениями культуры и искусства свидетельствуют о значительном потенциале художественного образования в формировании инициативы, творческих способностей, культурной самоидентификации личности.

Ключевые слова: художественное образование, начальная, средняя школа, учебный план, цели и задачи художественного образования, виды искусств.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 89–95)

Role and Significance of Art Education at European Schools

Senko D. S.

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

Processes connected with the improvement of the domestic system of education require the search for new approaches to designing aims, tasks, contents of the academic process and teacher training. Qualitative changes are also connected with teaching art disciplines at comprehensive schools. In this connection an analysis of the model of teaching Art disciplines in the countries of the European Union is urgent.

Publications by foreign scholars, scientific and practical events demonstrate the recent decade's tendencies in the European system of education of the increase of the role and the significance of art education in shaping a multifaceted personality, training them to choose a career.

The role and significance of the academic disciplines of Art sphere in European countries on the level of primary and secondary schools are considered in the article. Conceptual approaches to setting the goals and tasks of art education, distribution of academic hours, requirements to specialist training, different forms of cooperation between the school and institutions of culture and art demonstrate a considerable potential of art education in shaping initiative, creative abilities, personality cultural self-identification.

Key words: art education, primary, secondary school, curriculum, aims and tasks of art education, art types.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 89–95)

Система образования выступает действенным средством подготовки учащихся к их роли в профессиональной деятельности, оказывает

молодым людям помощь в развитии, самопознании, подготовке к выбору будущей специальности. Одной из стратегических задач

Таблица 1 – Дифференциация учебных предметов образовательной области «Искусство» на начальной и неполной средней ступени обучения

Предмет	Бельгия	Бельгия	Бельгия	Болгария	Чехия	Дания	Германия	Эстония	Ирландия	Греция	Испания	Франция	Италия	Египет	Латвия	Литва	Люксембург	Венгрия	Нидерланды	Австрия	Польша	Португалия	Румыния	Словения	Словакия	Финляндия	Швеция	Англия	Испания	Норвегия
Изобразительное искусство	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Музыка	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Ремесло	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Драма	○	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Танец	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Медиа искусство	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Архитектура	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●

● - Обязательный предмет
 ○ - Дополнительный предмет
 ● - Часть другой обязательной не художественной дисциплины
 ○ - Выбор формы преподавания решается на местном уровне
 ①② - Ступени обучения 1 - начальное; 2 - неполное среднее

школьного обучения является содействие саморазвитию, самосовершенствованию творческой, конкурентоспособной личности, готовой к принятию ответственных решений. В результате опроса родителей учащихся 1–3 классов школ г. Витебска установлено: более 75% считают, что искусство полезно для обучения детей, а 92% хотели бы, чтобы их дети имели больше опыта в общении с различными видами искусства.

Исследование опыта преподавания дисциплин образовательной области «Искусство», накопленного в зарубежных странах, позволяет вырабатывать новые направления развития личности в отечественных общеобразовательных школах.

Целью статьи является анализ роли и значения художественного образования в учебных программах общеобразовательных школах европейских стран.

Значение художественного образования в развитии личности. Художественное образование выступает важным условием духовно-нравственного, культурного и творческого развития личности. Сегодня художественное образование рассматривается как стимул

творчества и инновации в контексте социокультурных, экономических и политических преобразований.

Стремление сделать все возможное, чтобы искусство заняло особое место в воспитании каждого ребенка, начиная с детского сада, способствовало проведению исследований, научно-практических конференций, разработке стратегических документов, направленных на координацию деятельности европейских стран в отношении развития художественного образования [1–6].

Данные исследования (Taggart G., Whitby K., Sharp C., Le Métais и др.) выявили, что во многих странах Европейского союза актуальна проблема сохранения как материальных, так и нематериальных аспектов культуры, «поскольку им уделяют мало внимания в системах образования» [2; 6]. Ее решение возможно при включении в образовательные системы знаний о культуре и формах ее выражения и способах воспроизведения, чтобы транслировать будущему поколению.

В большинстве национальных систем, дисциплины образовательной области «Искусство» были обязательным компонентом в начальной

школе. В остальных странах преподавание художественных дисциплин имело статус факультатива. Во всех рассмотренных случаях предметы области «Искусство» имели более низкий статус, чем математика и естественные науки, что проявлялось в низких требованиях к квалификации преподавателей, и, следовательно, к результату учебной деятельности учащихся. Исследователи связывают это с недостаточным вниманием стандартам в области художественного образования [1, с. 4, 14; 3, с. 25–26; 6, с. 8].

Для более четкого и ясного понимания важности художественного образования и построению на этой основе «творчески ориентированного и культурно образованного общества» в европейских странах был проведен ряд мероприятий. В комплекс мероприятий вошли разработки рекомендаций по обучению учащихся в сфере культуры и искусств, взаимодействию школ с учреждениями культуры (музеями, выставочными залами, галереями и т. п.), профессиональными художниками, проведение социокультурных исследований, разработка «Дорожной карты художественного образования», направленной на изучение роли художественного образования в удовлетворении потребности в создании творческого потенциала и повышении уровня знаний о культуре в XXI веке [1].

На государственном уровне была утверждена необходимость поощрять молодых людей развивать разнообразные художественные способности и интересы для выявления и содействия личностному развитию, стимулированию творческой деятельности как фактора, способствующего построению творчески ориентированного и культурно образованного общества, содействия широкому обсуждению проблем и принятию совместных действий, а также для мобилизации финансовых и человеческих ресурсов, необходимых для обеспечения более полной интеграции художественного образования в образовательные системы и школы.

Дисциплины образовательной области «Искусство», наиболее часто встречающиеся в учебных планах общеобразовательных школ Европы, это – исполнительское искусство (включает танец, театральное искусство, музыка), изобразительное искусство, фотография, история искусств, искусства, ремесла (табл. 1.) [1, с. 5; 3, с. 29; 4, с. 8; 6, с. 9].

О значении художественного образования говорит и то, что почти во всех странах образовательная область «Искусство» является обязательной на второй ступени обучения.

Существует несколько подходов к разработке школьной учебной программы:

1. Программа разрабатывается как перечень, состоящий из разрозненных предметов (например, химия, математика, язык и литература, изобразительное искусство, музыка и т. п.);

2. Предметы группируются в блоки по областям знаний (например, точные науки, искусства, гуманитарные дисциплины). Виды искусства (визуальные искусства, музыка, театральные и танцевальные искусства и др.) рассматриваются как принадлежащие к группе художественных дисциплин. При этом два или более видов искусств объединяются в качестве интегрированной области в учебной программе (например, под названием «Искусство»).

3. Некоторые виды искусств могут быть включены в другие (не художественные) предметные области, независимо от того, учебная программа спроектирована как совокупность интегрированных областей или как комплекс отдельных дисциплин. Например, дисциплина «Драма» может быть синтезирована с преподаванием языка и литературы, а танец часто интегрируется с физическим воспитанием. Половина стран включает «Драму» в качестве обязательного предмета формирования части учебной программы искусств, или как часть других обязательных предметных областей (наиболее часто изучаемым языком / литературе) [3, с. 30]. Танец является обязательной частью учебной программы в 24 странах, но это отдельная дисциплина только в пяти случаях. Обычно танец – составная часть физического воспитания (Австрия, Норвегия, Франция) [3, с. 30]. Во Франции учителям рекомендуют реализовывать межпредметные связи между изобразительным искусством и геометрией. В Лихтенштейне «Творчество, музыка и спорт» объединяет искусство с физическим воспитанием. В Латвии «Искусство» (Māksla) включает в себя изобразительное искусство, драму, музыку и литературу. В этом случае большое внимание уделяется междисциплинарному аспекту, взаимодействию различных видов искусств [3, с. 26]. В Италии медиаискусство – составляющая учебной программы «Музыка, искусство, образ»). Архитектура является частью другой образовательной области, обязательным предметом искусства (обычно визуальные искусства) в Эстонии, Греции и Финляндии [3, с. 30].

Задачи преподавания художественных дисциплин. Нами были проанализированы цели и задачи, которые вытекают из стандартов школьного образования европейских

Таблица 2 – Задачи преподавания предметов образовательной области «Искусство»
(уровень начальной и средней школы)

Цели и задачи	Страны																			
	Бельгия	Болгария	Чешская Республика	Дания	Германия	Эстония	Ирландия	Греция	Испания	Франция	Италия	Египет	Латвия	Литва	Люксембург	Венгрия	Нидерланды	Австрия	Польша	Португалия
Наиболее часто используемые																				
1. Развитие художественных знаний, умений, навыков мастерства	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
2. Формирование художественного вкуса, эстетических суждений о произведениях искусства и окружающей действительности	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+
3. Изучение культурного наследия разных стран и этнических групп, формирование национальной идентичности	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+
4. Индивидуальное развитие, самовыражение, самоидентификация	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+
5. Изучение европейского и мирового культурного разнообразия	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+
6. Развитие творческих способностей	+		+	+	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+	+	+	+	+
Частично используемые																				
7. Развитие навыков сотрудничества		+	+	+	+		+	+	+	+			+	+	+	+	+	+	+	+
8. Развитие навыков коммуникации, обмен опытом в области искусства и культуры	+		+	+	+			+	+		+		+		+	+	+	+	+	+
9. Получение положительных эстетических эмоций	+			+	+	+	+	+	+	+	+	+				+	+	+	+	+
10. Изучение культурного и художественного разнообразия, знакомство с различными видами и жанрами искусства	+		+		+		+	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	+
11. Практическая художественная деятельность	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+			+		+	+	+
12. Экологическое воспитание	+	+		+				+	+	+	+	+	+		+		+	+	+	+
Наименее используемые																				
13. Воспитание уверенности в себе, самоуважения, достоинства	+			+			+	+	+	+	+	+			+			+	+	+
14. Воспитание интереса к искусству на протяжении всей жизни		+		+	+		+	+		+		+			+	+		+	+	+
15. Выявление творческого потенциала, способностей, талантов			+				+					+	+					+		

стран [3, с. 19–21]. Они сгруппированы в три уровня с учетом числа повторений в учебных планах общеобразовательных школ:

1) наиболее часто используемые; 2) частично используемые; 3) наименее используемые (табл. 2).

Таблица 3 – *Количество часов на изучение предметов образовательной области «Искусство»*

Классы			Страны																												
			Бельгия	Болгария	Чешская Республика	Дания	Германия	Эстония	Ирландия	Греция	Испания	Франция	Италия	Египет	Латвия	Литва	Люксембург	Венгрия	Нидерланды	Австрия	Польша	Португалия	Румыния	Словения	Словакия	Финляндия	Швеция	Англия	Исландия	Норвегия	
1	+	75	349	+	79	394	109	101	ПШ	72	+		88	192	99	109	+	60	+	54	39	120	85	228	460	+	510	762			
2	+	65		90	92		109	101	ПШ	72	+		91		99	109	+	60	+	54	39	120	85			+					
3	+	75		120	112		109	76	ПШ	72	+		91		99	109	+	60	+	54	51	120	56			+					
4	+	64		120	108		109	76	ПШ	72	+		68		99	109	+	60		54	51	103	56			+					
5	+	102		120	101		109	51	ПШ	72	+		68	50	99	55	+	120	143	108	25	103	56			+					
6	+	89	291	90	97	184	109	51	ПШ	72	132		68	50	99	55	+	120		108	56	64	56	399	460	+	476	193	229		
7	30	77		30	73		ОП	49	ПШ	72	132		45	51	113	55	+	120		54	56	64	56			+					
8	30	77		ОП	67		ОП	49	ПШ	72	132		45	51	56	55	+	90	94	54	56	64	56			171				+	
9		54		ОП	64		ОП	49	ПШ	72	66		48	51	56	54	+			74	27	59	28								+
10				ОП	60		ОП		ПШ	ОП	66			51	56	54	+				28	28									

Примечание: + – время, отводимое на изучение предметов образовательной области «Искусство», включено в изучение других учебных предметов; ОП – гибкое распределение учебных часов между обязательными предметами (каждый учащийся выбирает для изучения один или несколько учебных предметов из предложенных); ПШ – гибкое распределение учебных часов между предметами, утвержденными школой из числа обязательных, которые определены системой образования на областном, или региональном уровне [3, с. 32; 4, с. 116].

Кроме указанных выше задач, в ряде стран важным является воспитание у учащегося активного отношения к искусству на протяжении всей жизни, формирование культурных и художественных компетенций. Индивидуальное самовыражение детей с помощью изобразительного искусства рассматривается во взаимосвязи с их эмоциональным благополучием. Развитие творческих способностей подразумевает повышение потенциала индивида в отношении художественно-образной деятельности, в результате чего происходит формирование способности к оригинальности и продуктивности деятельности. В дополнение к этим позициям в большинстве стран к стратегическим направлениям обучения добавляют: личные и социокультурные результаты, такие как уверенность и чувство собственного достоинства, самовыражение, работа в команде, межкультурное взаимопонимание и культурное участие. Большое внимание акцентируется на значении инноваций, воспитание через культуру.

Интересен является выделение такой задачи, как «экологическое воспитание». Ее достижение подразумевает эстетическую оценку окружающей среды, понимание

происхождения художественных материалов, используемых в искусстве и ответственности за их использование.

Учебная нагрузка на предметы. В разных странах минимальное время на изучение дисциплин предметной области «Искусство» в общеобразовательной школе колеблется от 50 до 100 часов в год. На начальной ступени обучения их количество несколько ниже – от 25 до 75 часов в год. Кроме того, почти все европейские страны поощряют школы проводить внеклассные занятия в области искусства (табл. 3).

Роль учителя в учебном процессе. Подготовка учителей художественного профиля выступает в качестве одного из основных направлений, которые необходимо улучшить, чтобы активизировать творческую среду обучения в школах. Роль учителя рассматривается не с позиции трансляции информации, а как субъекта социокультурного развития ученика в процессе обучения. А это требует высококвалифицированных специалистов.

В европейских странах существуют два основных пути подготовки учителя художественного профиля: 1) будущий педагог изучает художественные дисциплины в высших специализированных учебных заведениях

(например, на факультетах изобразительного искусства, академий искусства или консерваторий), а затем дополнительно получает профессиональную педагогическую подготовку; 2) студент изучает искусство как часть профессиональной подготовки учителя художественного профиля (например, на педагогическом факультете) [3, с. 67–68]. Для того чтобы преподавать один из предметов образовательной области «Искусство» в большинстве стран, учитель должен иметь степень бакалавра или магистра по преподаваемой дисциплине (изобразительное искусство, музыка и т. д.). Вместе с тем он должен закончить профессиональные курсы для преподавателей [3, с. 67–78].

Учителя начальных классов, как правило, во всех странах ЕС получают образование по изобразительному искусству. Оно включает в себя обучение в области теории и методики преподавания искусства, изучение возрастных особенностей психопедагогического развития ребенка, истории искусства, практической подготовки по предметам искусства. Когда привлекают к преподаванию искусства в школе профессиональных художников в большинстве стран требуется, чтобы они имели педагогическое образование. Это признано стимулировать партнерские отношения между учреждениями образования и художественными организациями. Причем важным является не только базовая подготовка учителя, но и его постоянное художественно-педагогическое развитие с целью актуализации знаний, умений и навыков.

К решению задач художественного образования привлекают профессиональных художников с целью повышение качества преподавания, содействия более высоким творческим результатам, повышения квалификации и авторитета учителей, обеспечение доступа к более широкому кругу культурных ресурсов. Кроме того, почти 85% начальных школ имеют координатора по художественному образованию [2, с. 8].

Взаимосвязь школ с учреждениями культуры и искусств. Каждая страна вырабатывает свои рекомендации и предложения для установления партнерских связей между школами и учреждениями культуры и искусства, между школами и профессиональными художниками [3, с. 37–41]. В большинстве стран наиболее распространенной формой партнерства является организация «визуальных центров», которые создаются на базе музеев, галерей, театров, концертных залов. Так в Германии, Греции, Испании, Словении, Словакии, Финляндии, Эстонии

систематические посещения подобных центров учащимися включены в учебную программу и связаны с изучением конкретных тем. В Германии некоторые музеи выделили один день в неделю для свободного посещения школьных групп. В Эстонии в каждом музее есть сотрудник, отвечающий за разработку образовательных программ, которые включают выполнение практических работ с целью стимулирования творческой активности учеников. Подобные практики используются в Венгрии, Румынии, Египте, Норвегии и других странах Европейского союза. Взаимодействия между музеями и учебными заведениями решает задачу увеличения информированности населения о необходимости сохранения культурного наследия своей страны, стимулирования творческой активности молодежи. Администрация школ привлекает к активному участию художников для разработки и выполнения творческих проектов в своих школах, проведения занятий с учениками [3, с. 67–71].

Внеклассные и внешкольные мероприятия. Внеклассные мероприятия в европейской системе школьного образования определяются как деятельность, направленная на молодых людей школьного возраста, с целью привлечения их к участию в образовательной деятельности за пределами основного учебного времени [3, с. 43–51].

Системы образования ряда европейских школ финансируют внешкольную художественную деятельность – во время обеденных перерывов, после школы, в выходные дни, во время школьных каникул. Эти виды работы могут осуществляться в школах или внешкольных организациях с привлечением художников, посещением музеев и других учреждений культуры и искусств. В Италии каждая школа может подать заявку в Министерство образования на финансирование художественной деятельности. Аналогичным образом действуют в Португалии, где дополнительные художественные и культурные мероприятия предложены учащимся в школах в рамках планируемой работы. В Румынии на министерском уровне поддерживается «Стратегия развития внеклассной и внешкольной образовательной деятельности». Эта инициатива основана на идее, что внеклассные мероприятия благотворно влияют на весь процесс образования, и, в частности, на развитие личности. В ряде стран (Болгария, Чехия, Эстония, Ирландия, Греция, Испания, Франция, Венгрия, Мальта, Румыния, Словения, Словакия и Великобритания) стало

традицией проведение фестивалей, конкурсов, выставок художественного творчества, направленных на позиционирование роли и значения искусства в жизни человека и содействие творческому развитию талантливой молодежи.

Заключение. Большинство стран Европейского союза признают важность художественного образования в развитии личности учащегося, формировании его как будущего специалиста. Несмотря на то, что во многих странах предметы искусства являются обязательными в учебных программах, их статус и преподавание вызывает большую озабоченность как на местном, так и государственном уровне.

Потенциал художественных дисциплин в структуре общеобразовательной школы еще не достаточно задействован в системе формирования будущего специалиста. Важным направлением повышения качества учебного процесса в отечественной системе образования может стать обоснование содержания учебных программ в области художественного образования, поиск и разработка технологичной организации и управления учебно-творческими процессами в области искусства, более качественное задействование межпредметных связей в структуре учебных дисциплин, привлечение к процессу преподавания профессиональных педагогов-художников, разработка партнерских проектов между школой и учреждениями культуры и искусства.

Важным звеном в повышении качества системы образования может стать создание координационного (ресурсного) центра, который бы аккумулировал информацию

о различных системах художественного образования в мировом сообществе с целью ее анализа, обобщения, оценки, разработки стратегических направлений и перспектив совершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дорожная карта художественного образования: Всемирная конференция по образованию в области искусств: создание творческого потенциала для XXI века [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://docplayer.ru/30487586-Dorozhnaya-karta-hudozhestve...go-obrazovaniya.html>. – Дата доступа: 20.10.2018.
2. Sardes, Joke Kruiter, Karin Hoogeveen, Sandra Beekhoven, Marleen Kieft, Marjolein Bomhof. Monitor Cultuuronderwijs in het primair onderwijs en programma Cultuureducatie met kwaliteit (Peiling 2015/16) [Electronic resource]. – Oberon, 2016. – Mode of access: https://ec.europa.eu/culture/policy/strategic-framework_en. – Date of access: 04.01.2019.
3. Arts and Cultural Education at School in Europe// Audiovisual and Culture Executive Agency [Electronic resource]. – Brussels, 2009. – Mode of access: <http://www.eurydice.org/Eurydice/Files/Dossier.htm>. – Date of access: 14.09.2018.
4. European Commission/EACEA/Eurydice, 2017. Recommended Annual Instruction Time in Full-time Compulsory Education in Europe – 2016/17. Eurydice – Facts and Figures. Luxembourg: Publications Office of the European Union [Electronic resource]. – Brussels, Eurydice, 2017. – Mode of access: <http://www.eurydice.org/Eurydice/Files/Dossier.htm>. – Date of access: 20.10.2018.
5. Sharp, C. & Le Métais, J., The Arts, Creativity and Cultural Education: An International Perspective (International Review of Curriculum and Assessment Frameworks Project) [Electronic resource]. – London: Qualifications and Curriculum Authority. – 2000. – Mode of access: http://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/605402/1200_QCA_The-arts-creativity-and-cultural-education-finalreport.pdf. – Date of access: 04.01.2019.
6. Taggart, G., Whitby, K. & Sharp, C. Curriculum and Progression in the Arts: An International Study. Final report / International Review of Curriculum and Assessment Frameworks Project: Qualifications and Curriculum Authority [Electronic resource]. – London, 2004. – Mode of access: <https://www.nfer.ac.uk/curriculum-and-progression-in-the-arts-an-international-study-final-report/html>. – Date of access: 14.01. 2019.

Поступила в редакцию 07.02.2019 г.

Практика подготовки будущего педагога-художника к формированию духовной культуры школьников

Федьков Г. С.

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

В последние десятилетия в обществе, в педагогической среде, на государственном уровне огромное значение уделяется вопросам воспитания. Оно рассматривается в контексте социализации человека, под которой понимается интеграция его в систему социальных отношений, в различные типы социальных общностей (группа, институт, организация). Социализация предполагает усвоение подрастающим поколением в процессе учебы, общения, игре, практической деятельности элементов культуры, социальных норм и ценностей, формирующих качества личности. В трудах современных философов, педагогов всё чаще говорится о духовной культуре личности, формирование которой представлено как процесс усвоения знаний и мировоззренческих идей, присущих конкретному культурно-историческому единству или человечеству в целом, духовных ценностей и норм, регулирующих поведение человека в природе и обществе.

Ключевые слова: воспитание, учащиеся, духовная культура личности, духовные ценности, педагог-художник, профессиональная подготовка, природа, общество, социальные отношения.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 96–100)

Practice of Training a Would-be Teacher-Artist for Shaping Schoolchildren's Spiritual Culture

Fedkov G. S.

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

In recent decades in society, in the pedagogical environment and on the state level special attention is paid to the issues of education. It is considered in the context of human socialization which is understood as his integration into the system of social relations, into different types of social communities (group, institution, establishment). Socialization means mastering by the younger generation of the elements of culture, social norms and values, which shape the personality qualities, in the academic process, in games, communication and in practical activities. Contemporary philosophers and teachers frequently speak about personality spiritual culture, shaping of which is presented as a process of acquiring knowledge and world outlook ideas which are typical of a definite cultural and historical unity or mankind in general, spiritual values and norms which regulate human behavior in nature and society.

Key words: education, schoolchildren, personality spiritual culture, spiritual values, teacher-artist, professional training, nature, society, social relations.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 96–100)

По мнению украинского ученого А. Брыля, под духовной культурой человека следует понимать комплексное образование, основными компонентами которого выступают мировоззренческие, нравственные и эстетические характеристики, т. е. представления об истине, добре и красоте. Низкий уровень

духовной культуры учащихся, утверждает А. Брыль, чаще всего связан с имеющимся несовпадением духовных ценностей, декларируемых в учебно-воспитательном процессе, с духовными традициями субъективной культуры учащихся: национальными и межличностными в малых группах, семейными [1]. Т. А. Бреусова,

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

исследуя проблему формирования духовной культуры детей младшего школьного возраста, приходит к выводу, что сущность её выступает внутренним ориентиром, регулятором действий и поступков, что процесс формирования духовной культуры нацелен на духовные ценности культуры в личностном саморазвитии и межличностном взаимодействии. Духовная культура, утверждает учёный, это система личностно значимых свойств и качеств, которые имеют возрастную специфику и связаны с ориентацией личности на духовные ценности человечества [2]. Исследователь Т. Г. Исакова в духовную культуру младшего школьника включает: а) когнитивный компонент (приобщение школьников к духовному опыту человечества, включающему совокупность знаний и творческих достижений культуры; б) коммуникативный компонент (общение человека в обществе); в) практический компонент (опыт реализации личности в творческой деятельности) [3]. Н. М. Романенко считает, что духовная культура учащихся старших классов есть позиция ценностного сознания. Она обуславливает характер нравственных отношений, направляет воспитательный процесс на освоение молодыми поколениями духовных ценностей, на формирование у них готовности к самостоятельному нравственному выбору, развитие стремления к гармонизации своего внутреннего мира с миром окружающим, к саморазвитию и самосовершенствованию [4]. Л. Н. Сатарова, исследуя роль изобразительного искусства в формировании духовной культуры подрастающего поколения, справедливо отмечает, что в условиях школьного образования учителя зачастую не используют возможности уроков по восприятию искусства в воспитании учащихся и видят произведения искусства преимущественно как средства для выполнения дидактических задач [5]. С точки зрения Л. Н. Пауковой, духовная культура личности представляет собой трансформированную форму духовной культуры общества, конкретной социальной среды, которая формирует личность. Духовно богатый человек реализует личные и общественные интересы, превращает их в конкретную духовную потребность, в норму духовного поведения личности [6]. Духовная культура студента педагогического университета, по мнению А. К. Нестерова, представляет собой профессионально значимое качество, интегрирующее духовные знания, направленность и опыт, что в свою очередь выступают внутренним ориентиром и регулятором действий и поступков в педагогическом саморазвитии и самосовершенствовании будущего педагога [7].

Обобщая мнения учёных, относительно обсуждаемого нами понятия, духовную культуру личности, формируемую на занятиях по изобразительному искусству, мы рассматриваем как целостность, которая строится на системе знаний и убеждений, представлений об истине, добре и красоте, обеспечивает усвоение духовных ценностей, превращает их в качество личности, определяющее и регулирующее её отношения в обществе и природе.

Цель статьи – теоретически обосновать подготовку будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся.

Целесообразность подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся. В ряду общеобразовательных дисциплин важная роль в формировании духовной культуры личности принадлежит учебному предмету «Изобразительное искусство». Восприятие эстетического в действительности, в том числе и природы, восприятие искусства, художественно-творческая деятельность создают условия не только для развития органов внешних чувств учащихся как проводников эстетических впечатлений, их творческих потенций, но и способствуют приобщению молодого поколения к духовным ценностям и духовным приоритетам этносоциума. Актуальность формирования духовной культуры обуславливают изменения, происходящие в мировом сообществе: глобализация, интернационализация образования, доступность для молодёжи разной информации, агрессивность и противоречивость информационного пространства и т. п., способствующие проникновению в её сознание чуждых белорусскому этносу ценностей, культивирующих нередко пошлость, вседозволенность, равнодушие.

Понятие «ценность» является стержнем современной цивилизации, основой и фундаментом культуры общества. Ценности и ценностные отношения личности рассматриваются в современной науке как фактор мотивации, условие профессионального самоосознания и прогрессивного развития специалиста. В то же время умение приобщать молодое поколение к духовным ценностям – составляет основу профессиональной подготовки будущего преподавателя в области формирования духовной культуры. Возникает необходимость в педагогических кадрах, компетентных не только в художественно-творческом развитии учащихся, но и в области воспитания, привития добродетели, стремлений совершать добрые поступки, потребности в самоотверженном служении на благо Отечества.

Состояние художественно-педагогического образования Беларуси на современном этапе развития высшей школы. Положительной чертой художественно-педагогического образования Беларуси является ориентированность на формирование у будущих преподавателей изобразительного искусства практических умений и навыков реалистического изображения действительности. Однако учебные часы, отводимые учебным планом на освоение содержания спецпредметов, имеют прогрессирующую тенденцию к сокращению. По учебному плану 1964–1965 года, обращал внимание Н. Н. Ростовцев ещё в 1977 году, на рисунок отводилось 1018 часов, теперь – 700; на живопись – 952 часа, теперь – 710 [8]. В нынешних условиях на рисунок и живопись отводится по 543 часов. Однако из них только по 248 часов – аудиторные часы. По сравнению с учебным планом 1977–1988 года почти в два раза произошло сокращение учебных часов по рисунку и живописи. На подготовку специалиста в исследуемой области по рисунку, живописи, композиции, цветоведению, перспективе, методике обучения изобразительному искусству, народным художественным промыслам, методике обучения народным художественным промыслам, истории искусств, на курсовые работы, пленэр, на музейную, педагогическую, преддипломную практику, дипломное проектирование отводится 3809 учебных часов. Из них всего лишь 1512 – на аудиторные занятия и 2297 – на самостоятельную работу [9].

Состояние подготовки преподавателя изобразительного искусства к воспитательной работе с учащимися. В исследовании вопроса приняло участие 850 респондентов – студенты педагогических и художественно-графических факультетов, преподаватели изобразительного искусства и учителя начальных классов. Направленное на изучение состояния подготовки специалиста в области преподавания изобразительного искусства и педагогов-практиков к учебно-воспитательной работе с учащимися, оно позволило собрать материалы, произвести анализ потребностно-мотивационной и операционно-технической стороны испытуемых в исследуемой области. В результате было установлено, что современное художественно-педагогическое образование Беларуси отдает предпочтение формированию у специалиста компетенций к руководству преимущественно художественно-творческим развитием учащихся. И студенты, и педагоги-практики отмечали неудовлетворительное состояние подготовки на художественно-графическом и педагогическом

факультетах к эстетическому, художественному, нравственному, экологическому, этническому, патриотическому, идеологическому воспитанию учащихся. Было выявлено основное противоречие в профессиональной подготовке будущего преподавателя изобразительного искусства к воспитательной работе с учащимися – понимание им целесообразности формирования духовной культуры и несформированностью у него соответствующей компетентности.

Практика подготовки будущего педагога-художника к формированию духовной культуры учащихся. Поисковый эксперимент позволил разработать программу и методику подготовки студентов художественно-педагогических специальностей к воспитанию учащихся средствами природы, искусства и народной педагогики, апробировать возможности художественно-творческой, выставочной деятельности, учебно-исследовательской работы к формированию духовной культуры учащихся. Были определены направления самостоятельной работы студентов с целью расширения социально-личностной компетентности в исследуемой области. Они включали подготовку сообщений об эстетическом разнообразии природы родного края, его людях, прославивших страну трудовыми делами и ратными подвигами, профессиональных и народных художниках, пропагандирующих в своём творчестве позитивные духовные ценности.

Творческая работа апробировалась в социально-значимых проектах по поддержанию исторической памяти студентов, экологическо-просветительской работе, приобщению будущих педагогов к духовным ценностям этносоциума: «Спасибо деду за победу» – к 70-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков, «Семейный архив» – рассказ студентов о родственниках, участниках Великой Отечественной войны, их трудовых делах и ратных подвигах, «Мы – наследники Великой Победы», посвящённый 70-летию Победы советского народа над фашистской Германией, в экологическом проекте «Природа – источник эстетически ценных, жизненно необходимых объектов и явлений». Реализации проектов предшествовали пленэры: «По партизанским местам», «Здесь началась операция “Багратион”», «Пленэр выходного дня». Были проведены выставки художественного творчества студентов: «Красота вокруг нас», Витебск, детская школа искусства № 3 «Маладик»; Орша, 2011 год, детская школа искусств № 1; «Пленэр», Витебск, 2012 год, художественно-графический факультет; «По партизанским местам», Витебск, 2013 год,

музей Героя Советского Союза М. Шмырёва; «Молодёжный пленэр», Могилёвский областной художественный музей имени П. В. Масленикова, 2013 год; «Мы на четвёртом курсе», Витебск, 2013 год, художественно-графический факультет; «Поклонимся великим тем годам», Витебск, 2014 год, художественный музей; «Поэзия цвета», выставочный зал «Ходынка», г. Москва, 2014 год; «Этот день Победы», Витебск, 2015 год, художественно-графический факультет; «Природа глазами художников и биологов», Витебская областная библиотека имени В. И. Ленина, 2015 год; «Природа нашими глазами», Витебск, художественно-графический факультет, 2017 год; «Сказка – ложь, да в ней намёк! Добрым молодцам урок!», Витебский художественно-графический факультет, 2018 год.

Методическая подготовка будущих преподавателей изобразительного искусства в исследуемой области включала: овладение студентами умениями транслировать знания в области эстетического многообразия природы, искусства и народной педагогики; понимание актуальности формирования духовной культуры учащихся; формирование компетенций развития у них психолого-педагогических процессов; усвоение содержания духовных ценностей и способов приобщения к ним молодого поколения. Помимо того, студентам предстояло овладеть умениями и навыками педагогического рисунка; осуществлять руководство художественно-творческой и выставочной деятельностью; проводить учебно-исследовательскую работу. Подготовка к исследовательской работе ориентировала педагогический процесс на развитие у будущих педагогов-художников умений работать с научной литературой, извлекать из неё научные факты по теме исследования, изучать опыт работы учителей в ходе педагогической практики, обобщать педагогические факты, делать выводы, разрабатывать инновационные методики обучения, развития и воспитания учащихся. В формирующем эксперименте задействовано 258 респондентов – студенты художественно-графического и педагогического факультетов. Обучение проходило по разработанной нами методике.

С целью выявления различий результатов экспериментальной и контрольной групп по позициям сформированного понятия «формирование духовной культуры» нами использовались методы математической статистики. Была установлена положительная динамика в подготовке участников экспериментальных групп к формированию духовной культуры учащихся, в контрольных группах она отсутствовала.

Результаты подготовки студентов педагогических факультетов в исследуемой области, по сравнению с будущими преподавателями изобразительного искусства, намного ниже. Это связано с тем, что подготовка будущего учителя начальных классов, которому доверено Министерством образования Беларуси художественно-творческое развитие учащихся, осуществляется в объёме 90 учебных часов (лекции – 30 часов, практические – 56 часов, лабораторные – 4 часа) [10]. Ограниченное количество часов не позволяет будущему специалисту освоить историю искусства, основы изобразительной грамоты, методику преподавания. В результате учебно-воспитательную работу на уроках изобразительного искусства осуществляют педагоги, не имеющие достаточной для работы с учащимися художественной подготовки. Сложившаяся ситуация не способствует будущему учителю начальных классов получить необходимую для обучения, развития и воспитания младших школьников теоретическую и практическую подготовку в области изобразительного искусства, в связи с чем он не может полноценно освоить и методику формирования духовной культуры учащихся.

Заключение. В ходе эксперимента нами были изучены основные стержневые компоненты профессиональной подготовки будущего педагога-художника в исследуемой области:

- понимание студентами актуальности формирования духовной культуры учащихся;
- осознание возможностей природы, искусства и народной педагогики в формировании духовной культуры;
- умение развивать у подрастающего поколения познавательные, эмоциональные, оценочные, волевые, поведенческие, рефлексивные процессы как структурные компоненты духовной культуры;
- понимание роли духовных ценностей в воспитании учащихся и умение приобщать их к духовным ценностям этносоциума;
- овладение педагогическим рисунком как средством, поясняющим алгоритм работы над учебным заданием и эстетическую ценность объектов и явлений действительности, в том числе и природы;
- умение руководить художественно-творческой и выставочной деятельностью учащихся в целях приобщения к духовным ценностям этноса и посылкой популяризации их в собственном творчестве;
- умение осуществлять учебно-исследовательскую работу с целью изучения педагогического процесса и разработки инновационных методик учебно-воспитательной работы.

Именно эти стороны профессиональной подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства являются инвариантными компонентами, которые объединяют частные знания, умения, навыки, необходимые для формирования духовной культуры учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брыль, А. К. Духовный опыт личности: критерии, показатели, уровни / А. К. Брыль // Наука і освіта. – 2002. – № 6. – С. 45–49.
2. Бреусова, Т. А. Художественное общение как средство формирования духовной культуры младшего школьника на уроках изобразительного искусства: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Т. А. Бреусова. – Екатеринбург, 2009. – 23 с.
3. Исакова, Т. Г. Развитие духовной культуры младшего школьника в процессе взаимодействия общего и дополнительного образования: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Т. Г. Исакова. – Магнитогорск, 2000. – 172 л.
4. Романенко, Н. М. Воспитание духовной культуры старшего школьника / Н. М. Романенко. – М.: Изд-во ИОСО РАО, 2002. – 230 с.
5. Сатарова, Л. А. Формирование духовной культуры учащихся средствами изобразительного искусства / Л. А. Сатарова // Педагогика. – 2004. – № 5. – С. 46–50.
6. Паукова, Л. Н. Формирование духовной культуры личности в русской национальной школе: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Л. Н. Паукова. – М., 1998. – 137 л.
7. Нестеров, А. К. Формирование духовной культуры студентов: учеб.-метод. пособие / А. К. Нестеров. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 2008. – 300 с.
8. Ростовцев, Н. Проблемы и реальность / Н. Ростовцев // Творчество. – 1977. – № 5. – С. 13–15.
9. Федьков, Г. С. Художественно-педагогическое образование Беларуси: проблемы и перспективы / Г. С. Федьков // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 27 окт. 2017 г. / Белорус. гос. пед. ун-т им. М. Танка; редкол.: И. А. Рыжикова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2017. – С. 175–177.
10. Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом. Типовая учебная программа для специальности 1-01 02 01 Начальное образование // сост.: Ю. С. Любимова, В. Н. Данилов. – Минск, 2015. – 21 с.

Поступила в редакцию 05.02.2019 г.

УДК 159.924.24:37.036.5:159.922.76-056.45

Художественная одаренность школьников, ее выявление и развитие в рамках профессиональной деятельности педагога-художника

Соколова Е. О.

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

Сохранение интеллектуального и творческого потенциала молодежи, обеспечение преемственности научных и культурных традиций Республики Беларусь является важной задачей государства, реализующего систему мер по поддержке талантливых и одаренных учащихся, а также созданию условий для ее плодотворной деятельности. Основные цели Государственной программы – создание целостной системы, направленной на выявление и развитие творческого потенциала молодежи, а также обеспечение путей их самореализации.

Своевременная диагностика художественной одаренности школьников, обеспечение путей ее дальнейшего развития выступает одним из условий готовности педагога-художника к профессиональной деятельности. В связи с необходимостью повышения уровня профессиональных компетенций будущего педагога-художника возникла потребность определить основные направления его деятельности по обеспечению эффективности процесса развития художественной одаренности школьников в условиях образовательного процесса. В статье рассматриваются особенности методической подготовки педагога-художника для работы с одаренными детьми, принципы их диагностики в конкретных видах художественно-творческой деятельности и условия развития художественной одаренности школьников.

Ключевые слова: педагог-художник, художественно-творческая деятельность, художественная одаренность, диагностика художественной одаренности, развитие художественно одаренных школьников.

(Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 100–105)

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

Artistic Giftedness of Schoolchildren, its Discovery and Development within the Professional Activity of the Teacher-Artist

Sokolova E. O.

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

Preservation of the intellectual and creative potential of the young, provision of the continuity of scientific and cultural traditions of the Republic of Belarus is an important task of the state, which implements a system of measures on the support for talented and gifted schoolchildren as well as creating conditions for their fruitful activity. The main goals of the State Program are creating a wholesome system aimed at the identification and development of the creative potential of the young as well as provision of the ways of their self-implementation.

Timely diagnostics of schoolchildren's artistic giftedness, provision of the ways of its further development is one of the conditions of the readiness of the artist-teacher for professional activity. The necessity in the increase of the level of the would-be teacher-artist's professional competences requires the identification of the basic directions of his activity on the provision of the efficiency of the development process of artistic giftedness of schoolchildren in the academic process. Features of the methodological training of the teacher-artist for the work with gifted children, their diagnostics principles in certain types of the artistic and creative activity and the development conditions of students' artistic giftedness are considered in the article.

Key words: teacher-artist, artistic and creative activity, artistic giftedness, diagnostics of artistic giftedness, development of artistically gifted schoolchildren.

(Art and Cultur. – 2019. – № 1(33). – P. 100–105)

На протяжении многовековой истории существования институтов образования складывалась практика работы с детьми, обладавшими высокими интеллектуальными способностями.

Проблемой одаренности начали заниматься с самых древних времен. Именно в античную эпоху зародились понятия «гений» и «талант», которые вплоть до XIX в. прочно утвердились в научных трактатах.

Термин «одаренность» появился в американской психолого-педагогической литературе в начале XX века, хотя практика обучения одаренных детей уже существовала. Одаренным тогда считался ученик с явно повышенным интеллектом, отлично успевающий по школьным предметам.

Вплоть до середины XX века одаренность определяли исключительно по специальным тестам интеллекта (IQ). Однако уже в 20-е годы XX века психологи стали выделяли так называемые специальные таланты. К ним относили «технический, коммерческий, научно-академический, художественный, социальный (политического деятеля, педагога и др.)» [1].

На современном этапе известно несколько десятков научных концепций одаренности, которые включают теоретические аспекты обоснования детской одаренности с точки зрения психологии способностей, творчества и таланта.

Наиболее распространенными считаются следующие концепции:

- Концепция одаренности Дж. Гилфорда.
- Концепция одаренности Дж. Рензулли.
- Концепция «человеческого потенциала».
- Рабочая концепция одаренности (коллектив авторов под руководством Д. Б. Богоявленской).
- Концепция Э. П. Торранса.
- Концепция одаренности, предложенная Д. Фельдхьюсеном
- Концепция психологической структуры одаренности А. М. Матюшкина.
- Одаренность как динамическая характеристика в концепции А. И. Савенкова.

Концепция американского учителя и психолога Элиса Пола Торренса является одной из первых методик выявления творческих способностей детей. Данная методика получила название «тесты креативности». Тесты Торренса на изобразительное творческое мышление предназначены для диагностики беглости, точности, воображения и оригинальности.

Изучение практики работы с художественно одаренными детьми является неотъемлемой частью совершенствования профессиональной подготовки будущих художников-педагогов. Работа педагога в учреждениях образования и в системе дополнительного образования предполагает проведение занятий по учебным программам, а также в кружках и на факультативных занятиях. Поэтому подготовка художника-педагога должна носить разносторонний характер, в том числе и умение работать с одаренной молодежью.

Цель статьи – выявить особенности подготовки будущих педагогов-художников при работе с художественно одаренными детьми.

Методическая подготовка педагога-художника для работы с одаренными детьми. Художественная одаренность относится к специальной одаренности и обнаруживает себя в конкретных видах художественной деятельности. Тот или иной ребенок может проявить признаки одаренности в достаточно широком спектре художественно-творческой деятельности (изобразительное искусство, декоративно-прикладное творчество, исследовательская работа по искусству). Более того, даже в одном и том же виде деятельности разные дети могут обнаружить своеобразие своего дарования применительно к различным ее аспектам. Л. С. Выготский отмечал: «Если талантливому человеку не оказывать поддержку, он утратит свой творческий потенциал; если же талант развивать, можно получить гения» [2]. Известный ученый характеризует детскую одаренность как «способность к творчеству, обусловленную генетически (наследственностью), развивающуюся в соответствующей деятельности или деградирующей при ее отсутствии» [3].

Работа педагога-художника заключается в повышении уровня профессиональных компетенций и предусматривает обеспечение эффективности процесса развития художественной одаренности школьников в условиях образовательного процесса. При работе с художественно одаренными детьми педагог *должен соблюдать следующие условия:*

– сочетать две противоположные характеристики работы: охват по возможности большей части детей и использовать индивидуальную ориентацию;

– осуществлять обучение художественно одаренных детей на основе принципов *дифференциации и индивидуализации* (выделение групп учащихся в зависимости от вида их одаренности; организация индивидуального учебного плана; обучение по индивидуальным программам по отдельным учебным предметам и т. д.);

– использовать *различные формы* работы с детьми (индивидуальное обучение или обучение в малых группах по программам творческого развития в определенной области; работа по исследовательским и творческим проектам; мастер-классы, творческие лаборатории; творческие конкурсы, фестивали, олимпиады; театрализованные праздники; детские научно-практические конференции и семинары);

– учитывать возрастные и индивидуальные особенности развития, индивидуальные особенности одаренности ребенка.

При работе с одаренными детьми педагог *должен обладать* определенными умениями:

- обогащать учебные программы, т. е. обновлять и расширять содержание образования;
- работать дифференцированно, осуществлять индивидуальный подход и консультировать учащихся;
- стимулировать художественные способности учащихся;
- принимать взвешенные психолого-педагогические решения;
- анализировать свою учебно-воспитательную деятельность и обучаемых;
- отбирать и готовить материал для художественно-творческой деятельности учащихся.

При построении индивидуального учебного плана педагог может использовать различные варианты сочетания учебных предметов, курсов, дисциплин и модулей, входящих в учебный план. При реализации образовательных программ для одаренных детей в соответствии с индивидуальным учебным планом могут использоваться различные образовательные технологии, в том числе дистанционные образовательные технологии, электронное обучение.

Методическая работа педагога с художественно одаренными школьниками должна начинаться с установления признаков одаренности в определенных видах художественно-творческой деятельности.

Диагностика одаренности школьников в конкретных видах художественно-творческой деятельности. Выявление детей, обладающих художественной одаренностью, представляет собой сложную и многоаспектную проблему. Диагностика одаренности должна носить *комплексный и разносторонний* характер, т. е. основываться на использовании нескольких методов, которые направлены на определение различных сторон художественной одаренности, при этом применяются тесты, задания, упражнения и т. д.

Анализируя опыт работы ведущих ученых, педагогов и психологов, собственный педагогический опыт, необходимо отметить, что одним из ведущих и эффективных диагностических материалов являются экспресс-тесты.

При диагностике художественной одаренности целесообразно использовать основные закономерности изобразительной деятельности художника: навыки цветовосприятия и композиционного мышления, умения анализировать и передавать форму и пропорциональные особенности изображаемого объекта действительности, умение творчески преобразовывать окружающую действительность.

В качестве примера можно привести следующие разработки:

- Тест на определение навыков композиционного мышления: «Составьте натюрморт из предложенных предметов», «Разложите элементы композиции на заданном формате», «Определите композиционный центр в картине», «Заполните заданный формат геометрическими фигурами» и др.
- Тест на определение навыков цветовосприятия: «Определите цветовую гамму в предложенных репродукциях картин», «Выберите иллюстрации картин художников с контрастными и со сближенными цветами», «Разложите изображение на цвета» и др.
- Тест на определение навыков видеть и передавать форму: «Разложите изображение на геометрические фигуры», «Нарисуйте тень изображенного предмета» и др.
- Тест на определение навыков видеть и передавать объем: «Выполните рисунок предмета быта с проработкой только теневых сторон», «Распределите светотеневые градации объектов в зависимости от положения источника света» и др.
- Тест на определение уровня творческого воображения: «Расшифруй изображение облака», «На что похожа ладошка?» и др.
- Тест на определение уровня мышления: «Проведите анализ форм предметов натюрморта», «Составьте изображение животного (птицы, растения, насекомого) из геометрических фигур» и др.;
- Тест на определение уровня развития памяти: «Рассмотрите и повторите изображение», «Понаблюдайте и нарисуйте» и др.;
- Тест на определение навыков работы графическими материалами: «Заполните контур изображения, используя различные виды линий», «Выполните рисунок, состоящий из одних точек (линий, штрихов, пятен)» и др.;

Экспресс-тесты в виде рисунков – это наиболее быстрый и эффективный способ определения художественной одаренности в определенной области художественно-творческой деятельности. Экспресс-тесты должны соответствовать возрастным закономерностям развития личности детей, вызывать интерес у тестируемых, рассчитаны на краткосрочное время выполнения.

Следует отметить, что важным в работе со школьниками является не только своевременное выявление художественной одаренности, но и обеспечение ее дальнейшего развития.

Развитие художественной одаренности школьников. Развитие творческого потенциала личности ребенка выполняется посредством включения его в художественно-творческую

деятельность. Первостепенную роль в творческом развитии одаренных школьников играет развитие основных познавательных процессов (восприятие, память, мышление, воображение). Развитие познавательных процессов у художественно одаренных детей – важнейшая задача раскрытия и дальнейшая активизация их творческой деятельности.

Особое место в познавательных процессах занимает готовность и способность к художественному восприятию. О значении организации восприятия художника для результативности его творческого процесса говорила в своей статье «Несколько слов о ремесле скульптора» известный скульптор А. С. Голубкина: «Многое мы не видим только потому, что не требуем от себя этой способности, не заставляем себя рассматривать и понимать, пожалуй, вернее сказать, не знаем, что можем видеть» [4].

Восприятие представляет собой сложное явление и включает в себя такие процессы, как выделение предмета из фона, оценку величины, яркости и удаленности воспринимаемого предмета, выделение деталей, из которых состоит предмет. Эти механизмы восприятия должны учитываться при обучении школьников рисунку, поскольку они предполагают не только правильное видение характера формы, пропорциональных взаимоотношений частей и целого, закономерностей перспективных явлений, детальный анализ натуры, но и эмоциональную и выразительную передачу объектов окружающей действительности.

Организации процесса восприятия действительности детьми школьного возраста и «отображение» ее в их художественном рисунке является одной из важных задач учебно-воспитательной работы педагога-художника. На начальной стадии обучения художнику-педагогу необходимо научить ученика «смотреть на натуру», проследить за тем, чтобы ученик «смотрел» правильно [5]. И это осуществляется постановкой вопросов, требующих выяснения новых сторон изображаемого объекта. Что значит «правильно видеть»? Это значит, что ученика следует научить смотреть не в точку, а в предмет, видеть форму, а не часть контура.

Важным средством в развитии восприятия у школьников является применение наглядности. Использование в процессе обучения наглядности обуславливается необходимостью зрительного восприятия изучаемых предметов и явлений как основы формируемых представлений и понятий, а также необходимостью приучения учащихся наблюдать явления окружающего мира. Наглядные элементы в виде схем, рисунков, таблиц формируют образные представления о вещах.

На развитие восприятия учащихся большое влияние оказывает просмотр произведений искусства отечественных и зарубежных авторов. Такое задание «помогает учащимся лучше и глубже подмечать закономерности в окружающей действительности для последующих изображений» [6].

Развитие восприятия сможет обеспечить ребенка разнообразным набором способов обработки визуального материала, которые позволят ему использовать свое восприятие для успешного выполнения учебной деятельности и тем самым помогут полноценной личностной реализации. Поэтому «с развитием опыта по организации восприятия постепенно меняется отношение ученика к изобразительной деятельности, усиливаются ее познавательные элементы, рисунок становится одним из важных источников познания» окружающего мира [7].

В качестве заданий на **развитие восприятия** можно выделить следующие: *упражнения на развитие умения наблюдать и воспринимать объекты окружающей действительности (условие – в начале процесса зрительного восприятия должна быть четко и конкретно поставлена задача – что и зачем наблюдать); упражнения на развитие умения детально характеризовать воспринимаемое, выделять главное, существенное (условие – вначале провести устный анализ объекта действительности); упражнения, предусматривающие просмотр произведений искусства отечественных и зарубежных авторов с целью развития умения подмечать закономерности в окружающей действительности для последующих изображений.*

Эти упражнения базируются на том, чтобы направить внимание школьников на художественное восприятие окружающей действительности и развить у них знания, умения и навыки художественно передавать ее в своих работах.

Всестороннее познание действительности с целью дальнейшего изображения возможно лишь при участии *мышления*, «которое является высшим познавательным процессом» [5]. «В процессе познания объективной действительности мышление оперирует информацией, полученной в ощущениях и восприятии» [8]. Но главной особенностью мышления становится то, что оно раскрывает новые свойства объектов, раскрывает взаимосвязи между предметами и явлениями окружающего мира.

Мышление совершается в виде операций, ведущие из которых – анализ и синтез. Анализируя и синтезируя форму изображаемого объекта, «мысль идет» от более или менее расплывчатого представления о предмете

к понятию, в котором анализом «выявлены» основные стороны, признаки, свойства изображаемого объекта и синтезом «установлены» существенные связи объекта. В процессе изобразительной деятельности учащемуся приходится анализировать объект, его конструкцию, форму, пространственное положение, освещение и многое другое. «Такой подход позволяет выделить наиболее важные элементы, составляющие основу изображаемого объекта или явления для создания выразительного художественного образа» [9].

Большую трудность для школьника представляет определение основных признаков изображаемого предмета. Учитель может показать ученику уже выделенные признаки предмета на готовом рисунке или в самом процессе изображения. Поэтому прохождение начальной стадии изображения по замыслу учащегося может быть значительно облегчено показом приемов и способов изображения учителем, при котором большую роль играет наблюдение школьником процесса выполнения рисунка взрослым.

В качестве заданий на **развитие мышления** можно выделить следующие: *упражнения на развитие умений анализировать объект, его конструкцию, форму, пространственное положение, освещение объекты действительности; упражнения на развитие умений обобщать и систематизировать различные объекты действительности; упражнения на развитие умений сравнивать различные по форме и размеру объекты действительности; упражнения на отбор характерного и наиболее выразительного среди множества деталей изображаемого объекта действительности; упражнения на развитие умений классифицировать объекты и явления действительности; упражнения на развитие умений выполнять ассоциации по:*

- контрасту (цветовой контраст, тоновой контраст, контраст величин, смысловой контраст);
- по сходству и по смежности и др.

Формирование художественного образа всегда происходит с опорой на образы памяти, полученные в процессе изучения природы, и составляет основу прежнего опыта человека. Поэтому процесс понимания, осознания действительности в большей степени связан с прошлым опытом человека (его памятью), с накоплением впечатлений и наблюдений о действительности. «Изобразительное творчество немыслимо без оперирования образами памяти и представлений, которые в совокупности со зрительными образами, полученными непосредственно в процессе рисования

с натуры, создают полноценный образ, необходимый художнику для реализации этого образа в художественное произведение» [4]. Поэтому развитие зрительной памяти художественно одаренных детей играет важную роль в их дальнейшей изобразительной деятельности.

В качестве заданий на **развитие памяти** можно выделить следующие: *специальные упражнения в зрительном воспроизведении того, что наблюдал ученик в течение дня; упражнения на рисование с натуры определенного объекта изображения, а далее его же изображение по памяти в различных пространственных положениях; рисование по памяти и по представлению, когда предварительно проводится специальное наблюдение изображаемого объекта в течение какого-либо времени (1–2 минуты) и др.*

Наряду с восприятием, памятью и мышлением важную роль в художественно-творческой деятельности одаренных школьников играет **воображение**. «Любой объект окружающей действительности может быть переработан при наличии фантазии, воображения и способности подметить существенное и характерное для данного объекта. Внимательное изучение натуры, постоянный анализ и синтез свойств и особенностей изображаемых объектов служат той необходимой базой, на основе которой развивается воображение человека» [9].

По мнению Л. С. Выготского, «деятельность воображения находится в прямой зависимости от богатства и разнообразия прежнего опыта человека, потому что опыт представляет материал, из которого создаются построенные фантазии. Чем богаче опыт человека, тем больше материал, которым располагает его воображение» [3].

Воображение и творчество теснейшим образом связаны между собой. «Все виды воображения, формирующиеся и проявляющиеся в различных видах творческой деятельности, составляют разновидность высшего уровня – творческого воображения», – писал известный психолог С. Л. Рубинштейн [10]. Творческое воображение можно охарактеризовать как «умение человека преобразовать действительность повседневного восприятия, обремененную случайными, лишними выразительности штрихами, в соответствии с требованиями действительности и художественного замысла» [9].

В качестве заданий на **развитие воображения** можно выделить следующие: *упражнения на фантастическое толкование объектов действительности и жизненных явлений; упражнения на эмоционально-чувственные*

ассоциации явлений окружающей действительности; упражнения на создание ассоциативно-образной композиции (цветовая ассоциация, ассоциативно-образное восприятие действительности, ассоциации по литературному произведению, ассоциации времен года, ассоциации характера, ассоциации эмоций, ассоциации городов, ассоциации музыки и звуков, ассоциации запахов, вкуса) и др.

Подводя итог, необходимо отметить, что развитие художественной одаренности школьников является наиболее эффективной при использовании современных средств обучения, нестандартных форм и методов проведения занятий; нетрадиционных техник и материалов.

Заключение. Своевременная диагностика художественной одаренности школьников, а также обеспечение путей ее дальнейшего развития создает предпосылки творческого развития подрастающего поколения в условиях образовательного процесса. Однако выявление художественно одаренных детей не должно становиться самоцелью. Цель работы педагога в данном направлении следует связывать с задачами обучения, воспитания, психолого-педагогической поддержкой одаренных детей – в общем, с обеспечением условий для раскрытия, развития и реализации их способностей. Поэтому готовность педагога к работе с одаренными детьми включает в себя развитие профессионально значимых личностных качеств, способность к непрерывному профессионально-личностному самоопределению и саморазвитию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедева, Е. И. Комплексный подход к проблеме диагностики одаренных детей / Е. И. Лебедева // Журнал практического психолога. – 1998 – № 8. – 14–20 с.
2. Выготский, Л. С. Психология развития человека / Л. С. Выготский. – М.: Смысл, Эксмо, 2003. – 1136 с.
3. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк: книга для учителя / Л. С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.
4. Голубкина, А. С. Несколько слов о ремесле скульптора / А. С. Голубкина. – М.: Совет. художник, 1983. – 424 с.
5. Кузин, В. С. Психология / В. С. Кузин; под ред. Б. Ф. Ломова: учебник. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1982. – 256 с.
6. Якобсон, П. М. Психология художественного восприятия / П. М. Якобсон. – М.: Искусство, 1964. – 85 с.
7. Игнатьев, Е. И. Психология изобразительной деятельности детей / Е. И. Игнатьев. – М.: Учпедгиз, 1961. – 223 с.
8. Каретникова, А. П. Сбалансированное использование разных видов рисунка в развитии композиционного мышления студентов: дис. ... канд. пед. наук / А. П. Каретникова. – М., 2010. – 300 с.
9. Соколова, Е. О. Стилизация как методическое средство взаимосвязи натурального и декоративного рисования: монография / Е. О. Соколова. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 211 с.
10. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии: в 2 т. / С. Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989. – Т. 1. – 488 с.

Поступила в редакцию 06.02.2019 г.

Хроніка мастацкіх падзей

Сярод удзельнікаў VI Беларускага біенале жывапісу, графікі і скульптуры (22.11–14.12.2018), што праходзіла ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі (Палац мастацтва) Беларускага саюза мастакоў, прафесійнай камісіяй з аўтарытэтных экспертаў БСМ былі вызначаны пераможцы. У намінацыі “Скульптура” 1-е месца прысуджана дацэнтву кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П. М. Машэрава Сяргею Сотнікаву. Ён таксама ўзнагароджаны дыпламам у межах конкурсу “Скульптура года”. Усяго на выставе было прадстаўлена больш за 400 твораў 250 мастакоў.

* * *

На цырымоніі святкавання 108-й гадавіны ВДУ імя П. М. Машэрава былі названы лаўрэаты спецыяльнага прыза “Docendo discimus” па намінацыях. Пераможцам у намінацыі “За ўнёсак у развіццё мастацтва і культуры” стаў Цыбульскі Міхаіл Леанідавіч, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва.

* * *

5 снежня ў Віцебскім мастацкім музеі адбылося адкрыццё выставы славутага беларускага акварэліста, у недалёкім мінулым нашага калегі Аляксандра Карпана (1953–2016). Дадзеная экспазіцыя, прымеркаваная да 65-гадовага юбілею мастака, уключала работы, напісаныя ў розны час.

Гэта выстава, нібыта дзіўны калейдаскоп цудоўных, шчаслівых і непаўторных імгненняў творчасці выдатнага майстра акварэлі, якія застылі ў часе. Увасобленыя ў чаруючых сваёй вытанчанасцю і прафесіяналізмам работах гэтыя імгненні дазваляюць дакрануцца да сапраўды ўнікальнай з’явы ў гісторыі Віцебскай акварэльнай школы. Без перабольшвання, Аляксандр Карпан – яе гонар, адзін з самых таленавітых беларускіх акварэлістаў канца XX – пачатку XXI стагоддзя. І яго творы таму выдатнае пацвярджэнне. Будучы мастак нарадзіўся 6 лістапада 1953 года ў г. Стараканстанцінаў ва Украіне. У 1979 годзе закончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага педінстытута імя С. М. Кірава, дзе вучыўся ў знакамітых майстроў графікі і акварэлі – І. М. Сталярова і А. І. Мемуса.

З 1979 па 2014 г. Аляксандр Карпан выкладаў малюнак, жывапіс і кампазіцыю на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава. Ён быў адным з самых паважаных педагогаў па мастацтву, сапраўдным прафесіяналам сваёй справы. З 1991 года з’яўляўся сябрам Беларускага саюза мастакоў. Значную ролю ў творчасці мастака, па яго прызнанні, мелі стажыроўкі ў Маскоўскім дзяржаўным педагогічным інстытуце імя У. І. Леніна ў К. М. Максімава і М. М. Растоўцава. А таксама ў Акадэміі мастацтваў Санкт-Пецярбурга ў Д. І. Волкавай і М. М. Герасімава.

За гады сваёй працы на кафедры выяўленчага мастацтва Аляксандр Карпан падрыхтаваў вялікую колькасць вучняў, многія з якіх сталі яркімі творчымі індывідуальнасцямі і сёння вядомыя не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі.

Яго творы захоўваюцца ў зборах Полацкага гісторыка-архітэктурнага музея-запаведніка, Віцебскага мастацкага музея, аддзела культуры г. Нінбурга (Германія), аддзела культуры г. Вецлара (Германія), Саюза мастакоў г. Брэмена (Германія), Таварыства беларуска-нямецкага

сяброўства г. Куксхафэна (Германія), а таксама ў прыватных калекцыях у Аўстрыі, Англіі, Беларусі, Бельгіі, Германіі, Грэцыі, ЗША, Ізраіля, Італіі, Ірландыі, Канады, Кітая, Латвіі, Польшчы, Расіі, Украіны, Францыі, Чэхіі і Эстоніі.

* * *

17 студзеня выкладчыкі кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі дацэнты І. А. Сысоева, Г. А. Бобровіч, старэйшы выкладчык Т. П. Уласевіч бралі ўдзел у рабоце журы абласной выставы-конкурсу майстар-класаў “Ой, праду, праду кудзеліцу...” у ДУ “Віцебскі абласны метадычны цэнтр народнай творчасці”. На выставе былі прадстаўлены вырабы ўзорнага арнаментальнага і ажурнага вязання, творы з лямцу, ткацкія вырабы. У конкурсе ўдзельнічалі майстры дамоў рамёстваў Віцебскай вобласці. Дадзены праект накіраваны на тое, каб паказаць пераемнасць у рамесніцкай справе, заахвочваць майстроў, якія рыхтуюць сабе змену, тым самым захоўваючы традыцыйную культуру рэгіёнаў Віцебшчыны.

* * *

У віцебскім культурна-дзелавым цэнтры “Першамайскі” 18 студзеня была адкрыта выстава работ студэнтаў мастацка-графічнага факультэта, арганізаваная ў рамках мерапрыемстваў, прысвечаных 100-годдзю ўтварэння БССР. У творах, якія выкананы ў розных відах мастацтва (жывапіс, разьба па дрэве, мазаіка, батык, выцінанка і інш.), шырока адлюстравана тэма Беларусі, малой радзімы.

* * *

21–22 снежня на базе мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава, Віцебскага цэнтра сучаснага мастацтва і Віцебскага абласнога краязнаўчага музея праходзіла міжнародная навукова-практычная канферэнцыя “Сучасныя праблемы развіцця мастацкай адукацыі і візуальных мастацтваў”, прымеркаваная да 100-годдзя Віцебскай народнай мастацкай вучэльні. Удзельнікамі канферэнцыі сталі прадстаўнікі 6 краін – Расіі, Украіны, Малдовы, Кітая, Латвіі і Беларусі. Па выніках работы канферэнцыі быў выдадзены зборнік матэрыялаў.

* * *

Пачатак новага выставачнага сезона 2019 года ў Мастацкай галерэі Полацка адкрыўся выставай тэкстылю і мініяцюры прафесара латвійскай Акадэміі майстэрстваў Іевы Круменя “Губляючы гравітацыю” (куратар – дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ М. Цыбульскі). На адкрыцці выставы прысутнічаў консул Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску Угіс Скуя, якім было сказана шмат цёплых слоў і пажаданняў у адрас Мастацкай галерэі і палачан.

* * *

Выдатным падарункам для майстэрні графікі мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта стала перададзеная М. Гугніным уласная калекцыя экслібрыса. Больш за сотню друкаваных графічных мініячюр папоўнілі ўнікальную калекцыю станковай графікі кафедры выяўленчага мастацтва. Гэта ксілаграфіі і лінагравюры мастакоў Расіі, Украіны, Чэхіі, Латвіі 1960–1970-х гг. Сябра Беларускага саюза

мастакоў, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Мікалай Аляксандравіч Гугнін у 1965–1970 гг. вучыўся на гэтым факультэце, з 1971 – на ім працаваў, а ў 2001–2010 гг. загадваў кафедрай выяўленчага мастацтва.

* * *

На мастацка-графічным факультэце нашага ўніверсітэта ў студзені адбыліся майстар-класы маладой рыжскай мастачкі Анцэ Грыцмане (Латвія) ў рамках яе аўтарскага праекта “Сакральная абстракцыя”. Кардынатам правядзення майстар-класаў выступіў дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва М. Цыбульскі.

* * *

Да 60-годдзя з дня нараджэння віцебскага мастака Сяргея Кухто (1959–1999) ў Віцебскім мастацкім музеі адкрылася персанальная выстава яго твораў (куратар выставы Міхась Цыбульскі). У экспазіцыю ўвайшлі кампазіцыі са збору сям’і мастака, некалькіх прыватных калекцый, а таксама творы, якія з’яўляюцца ўласнасцю музея.

Жыццё і творчы лёс Сяргея Кухто змяшчаюцца ў некалькіх радках біяграфіі: нарадзіўся 22.04.1959 года ў Віцебску, у 1978 годзе закончыў Мінскую мастацкую вучэльню імя А. Глебава, дзе вучыўся ў М. Ф. Пракапенкі, К. Ф. Шастоўскага, А. А. Малішэўскага. Нягледзячы на тое, што з сярэдзіны 1990-х гадоў шмат творча працаваў, у выставах удзельнічаў нячаста. А 01.11.1999 года Сяргея Кухто ўжо не стала...

Сяргей Кухто быў яркім прадстаўніком набраўшага сілу напрыканцы ХХ стагоддзя ў сусветным, у тым ліку і беларускім мастацтве, пастмадэрнізму з яго спецыфічнай з’явай неаміфалагізмам і асаблівай цікавасцю да стылістыкі гіперрэалізму. Цэнтральным вобразам у творчасці жывапісца з’яўляецца кентаўр. Мастак “перасяліў” свайго кентаўра з гор і лясных гушчароў грэчаскай Фесаліі на віцебскую зямлю. Адзінота кентаўра відавочная і разам з тым нярэдка побач з ім вобраз яго спадарожніцы.

Пераважная большасць жывапісных кампазіцый створана С. Кухто ў перыяд 1992–1999 гг. У кожнай працы мастак адштурхоўваўся ад натуры, шукаў патрэбны прататып. Адметная рыса кампазіцый Сяргея Кухто – асаблівая ўвага да дэталей, касцюмаў персанажаў, карпатлівая праца над асобнымі элементамі карціны. Здаецца, у творах няма нічога выпадковага – усё сур’ёзна прадумана і адточана з высокапрафесійнай адказнасцю.

* * *

Напрыканцы студзеня дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П. М. Машэрава, кандыдат мастацтвазнаўства, сябра Беларускага саюза мастакоў М. Л. Цыбульскі прыняў удзел у рабоце журы XIV Міжнароднага конкурсу жывапісу і графікі “На сваёй зямлі” ў якасці яго старшыні. У склад журы ўвайшлі прафесійныя мастакі, педагогі і мастацтвазнаўцы з Беларусі, Балгарыі, Расіі, Польшчы і Украіны. Арганізатарамі конкурсу разам з грамадскай арганізацыяй “Беларускі зялёны крыж” выступілі Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Міністэрства прыродных рэсурсаў і аховы навакольнага асяроддзя Рэспублікі Беларусь.

У гэтым годзе на конкурс было даслана больш за 10 тысяч малюнкаў з 34 краін свету: Азербайджана, Аргенціны, Арменіі, Беларусі, Балгарыі, Босніі і Герцагавіны, Венгрыі, Германіі, Індыі, Інданэзіі, Ірана, Іспаніі,

Казахстана, Кітая, Кыргызтана, Латвіі, Літвы, Македоніі, Малайзіі, Малдовы, Польшчы, Расіі, Румыніі, Сербіі, Славакіі, Славеніі, Тайланда, Турцыі, Узбекістана, Украіны, Харватыі, Чэхіі, Эстоніі, Паўднёвай Карэі.

Жывапіс і графіка разглядаліся асобна ў 7 узростах катэгорыях. У кожнай групе журы вызначыла прызёраў, лаўрэатаў і дыпламантаў конкурсу. Таксама мноства прац было адзначана падзякамі. Адкрыццё выніковай выставы і ўзнагароджанне пераможцаў пройдзе ў Мінску ў красавіку 2019 года.

* * *

1–3 лютага 2019 года, адразу пасля завяршэння работы журы XIV конкурсу жывапісу і графікі “На сваёй зямлі”, прайшла X Міжнародная канферэнцыя мастакоў-педагогаў “Сучасная мастацкая адукацыя дзяцей і моладзі” ў адукацыйным цэнтры ГА “Беларускі зялёны крыж”. Сярод яе ўдзельнікаў вялікую колькасць склалі выпускнікі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава розных гадоў, якія сёння працуюць настаўнікамі, кіраўнікамі мастацкіх школ і студый, выкладчыкамі каледжаў і вышэйшых мастацкіх навучальных устаноў у розных кутках Беларусі. Асабліваю цікавасць выклікалі выступленні на канферэнцыі нашых былых студэнтаў, а сёння выдатных прафесіяналаў, сярод якіх намеснік дырэктара Санкт-Пецярбургскай дзіцячай школы мастацтваў імя М. І. Глінкі Ірына Кісель (Расія, Санкт-Пецярбург), намеснік дырэктара Мінскай дзяржаўнай гімназіі-каледжа мастацтваў Святлана Данская (Мінск, Беларусь), мастак-педагог Дзіцячай мастацкай школы мастацтваў г. Слуцка Гунэфа Мацюшэнкава (Слуцк, Беларусь), намеснік дырэктара Дзіцячай мастацкай школы № 1 г. Віцебска Вольга Валюшкіна (Віцебск, Беларусь) і настаўнік першай катэгорыі гэтай жа школы Таццяна Барысевич.

Важным і цікавым пунктам праграмы X Міжнароднай канферэнцыі мастакоў-педагогаў было наведванне гімназіі-каледжа мастацтваў імя І. Ахрэмчыка і адкрыццё выставы партрэта з фондаў гэтай мастацкай установы.

* * *

1 лютага ў арт-цэнтры імя Марка Ротка ў Даўгаўпілсе (Латвія) адкрылася персанальная выстава твораў вядомага беларускага акварэліста Аляксандра Карпана (1953–2016), былога выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П. М. Машэрава (куратар выставы – М. Цыбульскі). На вернісажы, які праходзіў у рамках адкрыцця выставачнага сезона 2019 г., прысутнічаў Генеральны консул Рэспублікі Беларусь у Даўгаўпілсе Уладзімір Клімаў. З Віцебска на адкрыццё выставы прыехалі ўдава мастака Святлана Карпан і яго дачка Дар’я.

Як мастак Аляксандр Карпан сфарміраваўся напачатку 80-х гадоў мінулага стагоддзя, абраўшы ў якасці асноўных творчых арыенціраў прынцыпы рэалістычнага, фігуратыўнага жывапісу і пачуццё гармоніі. Аднолькава таленавіта А. Карпан працаваў у розных жанрах, хоць і аддаваў перавагу нацюрморту, пейзажу і партрэту. Творы мастака адрозніваюць падкрэсленая глыбіня вобразнасці, высокае майстэрства выканання і, канешне ж, непаўторна індывідуальная стылістыка.

Пачынаючы з 1979 года, Аляксандр Карпан з’яўляўся актыўным удзельнікам абласных, рэспубліканскіх, усесаюзных і міжнародных выстаў, міжнародных і рэспубліканскіх пленэраў. За апошнія два дзесяцігоддзі А. Карпан атрымаў прызнанне і найвышэйшыя адзнакі

прафесіяналаў і глядачоў на буйных міжнародных акварэльных біенале ў Каўнасе (Літва), Шэньжэне (КНР), Санкт-Пецярбургу і Петразаходску (Расія), Віцебску і Полацку (Беларусь). Мастак неаднаразова праводзіў майстар-класы ў Віцебску, Мінску, у Цэнтры Марка Ротка ў г. Даўгаўпілсе (Латвія).

* * *

Дэкан мастацка-графічнага факультэта Г. А. Бабровіч і дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва С. М. Сотнікаў 8 лютага прынялі ўдзел у рабоце журы абласнога конкурсу станковай скульптуры, прысвечанай працы следчага, які быў арганізаваны Следчым камітэтам Рэспублікі Беларусь па Віцебскай вобласці.

* * *

12 лютага ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта адкрылася выстава “Живопись в художке” – Дзіцячай мастацкай школы № 1 г. Віцебска. Прадстаўлены жывапісныя кампазіцыі, якія былі выкананы пад кіраўніцтвам розных педагогаў у жанры нацюрморта. Дадзеная выстава адкрывае серыю экспазіцый, прысвечаных 40-гадоваму юбілею вядомай далёка за межамі рэспублікі Дзіцячай мастацкай школы, які яна святкуе сёлета.

* * *

У экспазіцыйнай прасторы Дзіцячай мастацкай школы № 3 г. Віцебска “Маладзік” 15 лютага адкрылася выстава “Мастак-педагог”, у якой былі прадстаўлены творы настаўнікаў мастацкага аддзялення і выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта ВДУ Яны Федарэц і Паліны Балашовай. На выставе можна было ўбачыць як акадэмічныя заданні, так і творчыя працы, выкананыя маладымі мастачкамі.

* * *

22 лютага адразу ў некалькіх залах Віцебскага мастацкага музея адкрылася вялікая выстава латвійскай графікі “Лісты з Латвіі”. У экспазіцыі больш за 70 твораў, якія прадставілі 25 мастакоў, што ўваходзяць у аб’яднанне “Grafikas kamera (Камера графікі)” (куратары выставы Ілэ Лібіетэ (Латвія), Міхась Цыбульскі (Беларусь).

Аб’яднанне “Камера графікі” было створана ў 1994 годзе пасля ліквідацыі Латвійскага мастацкага фонду, які доўгія гады кіраваў і клапаціўся пра майстэрні гравюры. Мэтамі аб’яднання сталі папулярызацыя графічнага мастацтва, забяспечванне даступнасці літаграфічнай тэхнікі для сяброў Саюза мастакоў Латвіі і іншых зацікаўленых асоб, ажыццяўленне мастацкай адукацыі ў галіне друкарскіх тэхнік для студэнтаў Акадэміі мастацтваў, Даўгаўпілскага ўніверсітэта, студэнтаў Рыжскай мастацкай школы імя Я. Разэнталя, а таксама іншых мастацкіх школ, арганізацыя творчых майстэрняў, летніх сесій, канферэнцый па праблемах развіцця графікі, выстаў графічных твораў у Латвіі і іншых краінах свету. І, канешне ж, клопамі аб’яднання стала захоўванне вялікай калекцыі графічных твораў і яе папаўненне работамі сучасных мастакоў.

На віцебскай выставе можна азнаёміцца з творамі латвійскіх мастакоў некалькіх пакаленняў, якія рэгулярна прадстаўляюць сваю краіну на міжнародных фестывалях і з’яўляюцца лаўрэатамі прэстыжных біенале і трыенале графікі. Сярод іх Андрыс Абілеўс, Ілгнэсэ Авоціня,

Аляксандр Бочэ, Ансіс Бутнарс, Інара Гарклава, Відага Грынберга, Майя Драгунэ, Алена Кажэўнікава, Сяргей Калецэнка, Марутэ Клуша, Інгунэ Кроле-Ірбэ, Гунарс Кроліс, Агнеса Курземніецэ, Ілзэ Лібіетэ, Паўліс Ліепа, Інэсэ Ліецкалніня, Іева Нагліня, Аніта Нікульцава, Ганна Орніня, Вілніс Путрамс, Ласма Пуятэ-Стурэ, Катэ Сержанэ, Дарта Хофманэ, Олафс Шавеліс, Ларыса Шэлар. Творы асноўнай большасці ўдзельнікаў экспазіцыі ёсць у шматлікіх сусветна вядомых музеех.

* * *

26 лютага ў выставачнай зале Дзіцячай мастацкай школы № 1 горада Віцебска ў рамках мерапрыемстваў, прысвечаных 60-годдзю мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава, адбылося адкрыццё выставы твораў, якія ў розны час былі выкананы студэнтамі кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі.

* * *

У выставачнай зале мастацкай школы імя І. Хруцкага ў г. Наваполацку 1 сакавіка адкрылася выстава дыпломных работ выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава. Дэканат і кафедра выяўленчага мастацтва атрымалі падзякі за подпісам дырэктара школы В. Тарасікавай за арганізацыю выставачнай дзейнасці і прафарыентацыйнай работы сярод школ мастацтваў горада.

* * *

1 сакавіка ў Аршанскай мастацкай галерэі імя В. Грамыкі адкрылася X Юбілейная выстава “Калегіум”, удзел у якой прынялі і выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ П. М. Машэрава А. Кастагрыз, С. Сотнікаў, М. Цыбульскі. Дадзены праект з’яўляецца штогадовым і адным з асноўных у дзейнасці мастацкай галерэі г. Оршы.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal «Art and Culture» publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are «Art History», «Culture Studies» and «Pedagogics». The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section «Main part» the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews - at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

Для оформления обложки использована работа Александра Карпана «Покинутое гнездо».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.