

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 2(34)
2019**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 2(34)
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. Габрус, В. И. Жук, В. В. Кулененок, Я. Ю. Ленсу,
А. И. Локотко, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко,
И. В. Морозов, В. И. Прокопцов, В. П. Прокопцова,
А. В. Русецкий, В. А. Салеев, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский,
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 Бабиак (Россия), Михаил Киселев (Россия)

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

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

**SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»**

Editor-in-Chief:
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 Literska (Poland), Ivona Liuba (Poland),
Gabriela Shvitek (Poland), Vitali Boichuk (Ukraine),
Viacheslav Babiyak (Russia), Mikhail Kiselev (Russia)

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 10.06.2019 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 13,49. Уч.-изд. л. 10,11. Тираж 100 экз. Заказ 62.

Искусствоведение

<i>Цыбульскі М. Л.</i> Даследаванне выяўленага мастацтва XX стагоддзя: арсенал сучасных метадалагічных падыходаў	5
<i>Бабиц Т. Н.</i> Феномен «hidden art», или искусство совершенной маскировки: сущность и художественная практика	11
<i>Го Луянь.</i> Цвет как выразительное средство в киноафише	16
<i>Жукова О. М.</i> Динамика изменения художественного пространства Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского: 2008–2018 годы	20
<i>Кляповская А. А.</i> Традиционный головной убор наметка («намітка») белорусско-украинского Полесья: общность и локальные особенности	27
<i>Федорец Я. В.</i> Натюрморт в станковой живописи Беларуси 1990–2010-х гг.	37
<i>Хань Юнган.</i> Китайская масляная живопись в годы войны сопротивления японским захватчикам и гражданской войны (1937–1949)	43

Культурология

<i>Морозов И. В.</i> Зодческая летопись мира: реалии замысла и реализм воплощения	49
<i>Андреева Н. А.</i> Детский музей в Полоцке: приглашение к диалогу	54
<i>Крывалап А. Д.</i> Культуралізацыя грамадзянства як вынік пераасэнсавання мультыкультуралізму	58
<i>Працкевич Т. А.</i> Кросс-культурная компетентность: основа или компонент моделей аккультурации	63
<i>Гаўрылава С. В.</i> Музейная экспазіцыя як інтэрпрэтацыйная мадэль гістарычнай рэчаіснасці	71
<i>Петрук Т. В.</i> Индустрия 4.0 и ее роль в развитии промышленных технологий. Мода	76

Педагогика

<i>Коваленко В. И.</i> «Золотое сечение» и геометрические методы пропорционирования объектов дизайна	83
<i>Сусед-Виличинская Ю. С.</i> Музыкальное и педагогическое наследие белорусского композитора Я. Е. Косолапова	91
<i>Сысоева И. А.</i> Выставочная деятельность студентов художественных специальностей как условие формирования творческого самовыражения в области декоративно-прикладного искусства	100
<i>Беженарь Ю. П.</i> Интегрированный экзамен «Творчество» на художественно-графическом факультете	104

Хроника	110
----------------------	-----

Art History

<i>Tsybulski M. L.</i> The Study of the XX Century Fine Arts: a Set of the Contemporary Methodological Approaches	5
<i>Babich T. N.</i> "Hidden Art" Phenomenon or Art of Perfect Masking: Nature and Artistic Practice	11
<i>Guo Luyan.</i> Color as a Performance Tool in Movie Posters	16
<i>Zhukova O. M.</i> Dynamics of Changes in the Artistic Space of I. I. Sollertinsky International Music Festival: 2008–2018	20
<i>Klyapovskaya A. A.</i> Traditional Headdress Basting (Namtka) of Belarusian and Ukrainian Polesiye Region: Commonality and Local Features	27
<i>Fedorets Ya. V.</i> Still Life in the Easel Painting of Belarus (1990–2010)	37
<i>Han Yonggang.</i> Chinese Oil Painting during the War of Resistance to the Japanese Invaders and the Civil War (1937–1949)	43

Cultural Studies

<i>Morozov I. V.</i> Architectural Chronicles of the World: the Reality of the Plan and the Realism of the Embodiment	49
<i>Andreyeva N. A.</i> Children's Museum in Polotsk: Invitation to Dialogue	54
<i>Krivolap A. D.</i> Culturalization of Citizenship as a Results of Rethinking Multiculturalism	58
<i>Pratskevich T. A.</i> Cross-Cultural Competence as a Core or a Component of Acculturation Models	63
<i>Haurylava S. V.</i> Museum Exposition as an Interpretation Model of Historical Reality	71
<i>Petruk T. V.</i> Industry 4.0 and its Role in the Development of Manufacturing Technologies. Fashion	76

Pedagogics

<i>Kovalenko V. I.</i> "Golden Ratio" and Geometrical Proportioning Methods of Design Objects	83
<i>Sused-Vilichinskaya Yu. S.</i> Musical and Pedagogical Heritage of Belarusian Composer Ya. E. Kosolapov	91
<i>Sysoeva I. A.</i> Exhibition Activities of Art Students as a Condition for Shaping Creative Expression in the Field of Decorative and Applied Arts.	100
<i>Bezhanar Yu. P.</i> The Integrated Exam "Creativity" at Art Faculty	104

Chronicle	110
------------------------	-----

Даследаванне выяўленчага мастацтва XX стагоддзя: арсенал сучасных метадалагічных падыходаў

Цыбульскі М. Л.

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

У артыкуле праводзіцца аналіз комплексу метадалагічных рэсурсаў, якія выкарыстоўваюцца сучасным мастацтвазнаўствам для даследавання мастацтва XX стагоддзя, вызначаецца арсенал метадалагічных падыходаў, што найбольш адпавядаюць мэце працы.

Разглядаюцца некаторыя асаблівасці эвалюцыі метадалагічных канцэпцый, метады іх тыпалагізацыі і выкарыстанне для рашэння канкрэтных задач. Аналізуюцца асаблівасці гісторыі даследавання мастацтва XX стагоддзя ў кантэксце развіцця метадалогіі, пачатковы этап фарміравання мастацтвазнаўчых метадаў у савецкім мастацтвазнаўстве (1920-я гады). Важнае значэнне аўтар надае зменам у метадалагічных падыходах да аналізу мастацтва XX стагоддзя, звязаных з 1970-мі гадамі, калі ці не ўпершыню ставіцца задача сінтэзу мастацтвазнаўчых метадаў, арганічнага спалучэння іх элементаў і магчымасцяў. Станаўленне структураліцкага і семантычнага метадаў у гэты перыяд спрыяла развіццю ў мастацтвазнаўстве навуковага комплекснага сістэмнага падыходу.

Разглядаючы метадалогію даследавання мастацтва XX стагоддзя на сучасным этапе, аўтар асабліва ўвагу звяртае на міждысцыплінарны комплексны падыход, на шырокі кантэкст духоўных універсальных у рэчышчы агульнай дынамікі развіцця гістарычных працэсаў.

Ключавыя словы: мастацтвазнаўства, XX стагоддзе, метадалогія, метады, фармальна-стылістычны, гісторыка-параўнальны, параўнальна-супастаўляльны, структураліцкі, семантычны, семіятычны, сацыялагічны, кампаратывісцкі метады, комплексны сістэмны аналіз, міждысцыплінарны падыход.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 5–10)

The Study of the XX Century Fine Arts: a Set of the Contemporary Methodological Approaches

Tsybulski M. L.

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

An analysis of a complex of methodological resources which are applied by the contemporary art critics to study the XX century art is conducted in the paper; an arsenal of methodological approaches is singled out which correspond the purpose of the research.

Some features of the evolution of methodological concepts are considered as well as methods, typology and application to solve definite problems. Features of the history of the XX century art studies in the context of the development of the methodology are identified as well as the initial stage of shaping art critic methods in the Soviet art criticism (the 1920-s), maturation of the formal and stylistic and the sociological analysis. The author pays special attention to the analysis of the transformation in the methodological approaches to the XX century art analysis, which are connected with the 1970-s, when, almost for the first time, the task is set to synthesize art critic methods, to organically join their elements and possibilities in the art phenomena analysis. The inclination to analyze the art language in that period fostered the development the structuralist and the semantic methods and, finally, facilitated the development of the scientific complex system approach in art critics.

While analyzing the methodology of the XX century art studies at the present stage the author pays special attention to the interdisciplinary complex approach, to the aspiration to consider art in the wide context of spiritual universals as general dynamics of the development of historical processes.

Key words: art critics, XX century, methodology, method, formal and stylistic, historical comparative, comparative, structuralist, semantic, semiotic, sociological methods, complex and system analysis, interdisciplinary approach.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 5–10)

Адрес для каррэспандэнцыі: mtsybulsky@rambler.ru – М. Л. Цыбульскі

Ужо напрыканцы XX стагоддзя нельга было не заўважыць парадыгмальных змен у мастацтвазнаўстве, якія былі выкліканы хутказменлівы характарам мастацтва мінулага стагоддзя. Мастацтвазнаўцы ў чарговы раз сутыкнуліся з неабходнасцю пераасэнсавання агульнапрынятай перыядызацыі, нераспрацаванасцю, недакладнасцю тэрміналогіі інструментарыя, які выкарыстоўваецца для аналізу актуальных мастацкіх практык і шэрагам іншых праблем.

У канцы 90-х гадоў XX стагоддзя вядомы расійскі мастацтвазнавец Д. Сараб'янаў у сваім артыкуле "Некаторыя метадалагічныя пытанні мастацтвазнаўства ў сітуацыі гістарычнай мяжы" адзначыў уяўную "нераспрацаванасць метадалогіі і інструментарыя айчынай мастацтвазнаўчай навукі" [1]. Даследчык падкрэсліваў: "Наша мастацтвазнаўства знаходзіцца (...) ў цяжкім становішчы. Яно разгублена перад тварам сучаснага мастацтва, дасягненнямі іншых гуманітарных навук і поспехамі заходняга мастацтвазнаўства". Сапраўды, канец XX стагоддзя паказаў відавочную непадрыхтаванасць мастацтвазнаўства да аналізу мастацтва гэтага часу, неактуальнасць некаторых падыходаў і метадаў даследавання. У той жа час вызначэнне пазіцыі мастацтвазнаўцы ў адносінах да іншых роднасных навуковых дысцыплін і прадмета даследавання, як і неабходнасць дасканалай працы па выбару метадалогіі, аказваліся не менш актуальнымі, чым шмат гадоў таму.

Мэта дадзенага артыкула – правесці аналіз комплексу метадалагічных рэсурсаў, якія выкарыстоўваюцца сучасным мастацтвазнаўствам для даследавання мастацтва XX стагоддзя, вызначыць арсенал метадалагічных падыходаў.

Агульныя пытанні метадалогіі даследавання мастацтва XX стагоддзя. Звяртаючыся да вызначэння метадалогіі даследавання мастацтва XX стагоддзя мы маем на ўвазе сістэму метадаў, характэрную для мастацтвазнаўства ў кантэксце асэнсавання вялікай гістарычнай эпохі. Відавочна, што "гісторыя любой навукі – гэта гісторыя падыходаў, г. зн. метадаў, якія спрыяюць больш яснаму погляду на прадмет, больш аб'ектыўнай яго ацэнцы, але самае галоўнае – набліжаюць нас да яго разумення..." [2].

Цікава, што тэарэтычных і метадалагічных аспектаў сёння з'яўляецца адной з істотных характарыстык і агульнай рысай развіцця айчынай і замежнай гісторыі мастацтва. Сучаснае мастацтвазнаўства характарызуецца наяўнасцю ў ім самых разнастайных метадаў даследавання, якія накіраваны

на аналіз розных узроўняў мастацтва і мастацкіх практык XX стагоддзя. "Між тым праблема суаднясення і ўзаемадзеяння ўсіх метадаў даследавання мастацтва, вызначэння сферы іх выкарыстання далёка не заўжды адназначна вырашана" [3].

У мастацтвазнаўстве пошукі метадалогіі паўстаюць, у першую чаргу, як спроба вызначыць спектр метадалагічных падыходаў, якія ў найбольшай ступені адпавядаюць пастаўленым мэтам і задачам даследавання. На жаль, праблема эвалюцыі метадалогіі аналізу мастацтва XX стагоддзя ў айчынай эстэтыцы і мастацтвазнаўстве да гэтага часу спецыяльна не даследавалася, але, у той ці іншай ступені, закраналася ў працах навукоўцаў. У той жа час у апошні чвэрці XX ст. і першых дзесяцігоддзях XXI стагоддзя з'явілася нямала англамоўных навуковых выданняў, якія былі прысвечаны блізкай, ці падобнай праблематыцы. У большасці з іх пераглядаліся метадалагічныя канцэпцыі, ішоў працэс фарміравання міждысцыплінарных падыходаў, пошукі новай навуковай парадыгмы [4].

Метады даследавання ў сучаснай навукі і іх тыпалагізацыя. Метад навуковага даследавання прадугледжвае выкарыстанне пэўных тэхналогій, што выкарыстоўваюцца для рашэння канкрэтных навуковых задач. Выбар метаду цалкам вызначаецца характарам праблемы, якая даследуецца. Выбіраючы тыя ці іншыя метады, мы па сутнасці спрабуем адказаць на пытанне, як плануем даследаваць мастацтва XX стагоддзя.

Метад і тэхналогія тоесна злучаны паміж сабой. Метад вызначае агульны кірунак, агульны прынцып арганізацыі даследаванняў, у той час як тэхналогіі (а іх у межах метаду можа выкарыстоўвацца некалькі) вызначаюць канкрэтныя дзеянні, якія забяспечваюць рэалізацыю даследчых задач. З кожным новым даследаваннем тэхналогіі могуць змяняцца, у межах кожнай з іх могуць быць выкарыстаны розныя метадыкі. Менавіта тэхналогіі надаюць даследаванню непаўторны характар. Цікава, што з'яўляючыся інструментам даследавання, метады – вынік і нават дасягненне на пэўным этапе развіцця навукі.

Як вядома, у навукі вылучаюць тры тыпы метадаў: філасофскія, агульнанавуковыя і спецыяльныя. Філасофскія метады часам невыпадкова называюць базавымі, паколькі звычайна яны маюць філасофскае абгрунтаванне і вызначаюць фундаментальныя падыходы. Гэтыя метады ў роўнай ступені забяспечваюць прадуктыўнасць даследаванняў як у філасофіі, так і ў галіне мастацтвазнаўства, пры тым, што ў кожнай з навуковых галін

маюцца свае асаблівасці іх выкарыстання. Выбар базавых метадаў залежыць ад праблемы, якая вывучаецца, зместу пастаўленых задач, матэрыялу даследавання. Сярод такіх метадаў прыгадаем эмпірычныя (скіраваныя на назапашванне фактычнага матэрыялу, яго аналіз і сістэматызацыю) і тэарэтычныя (звязаныя з асэнсаваннем і структурызацыяй мастацтва, распрацоўкай гіпотэз і г. д.), якія сёння аказваюцца аднолькава істотнымі для мастацтвазнаўства. Пры гэтым эмпірычныя даследаванні не толькі дапамагаюць збору матэрыялу, але адначасова даюць магчымасць праверыць і скарэктываваць вынікі тэарэтычных разважанняў.

Агульнанавуковыя метады ў большай меры чым філасофскія здольныя ўлічваць спецыфіку прадмета, яны больш канкрэтныя, а таму часцей распрацоўваюцца ў той ці іншай канкрэтнай навучы, але могуць быць запазычаны і з сумежных навук у адпаведнасці з пастаўленымі задачамі. Да агульнанавуковых метадаў адносяць: апісальны, кампаратывісцкі (параўнальны), параўнальна-гістарычны, структурны, тыпалагічны, структурна-тыпалагічны, сістэмны, рэканструктыўны і інш. У залежнасці ад прадметнай галіны кожнай канкрэтнай навукі і выбранага ракурсу даследавання агульнанавуковыя метады могуць карэктывавацца, набываць новыя ўласцівасці. Адзначым, што гэтыя метады сёння займаюць дамінуючыя пазіцыі ў мастацтвазнаўстве.

Пры выкарыстанні кампаратывісцкага метаду з'яўляецца магчымасць выявіць агульныя асаблівасці канкрэтных з'яў і аб'ектаў на аснове параўнання іх разнавіднасцяў. Калі структурны метадаў з'арыентаваны на вывучэнне ўнутранай структуры аб'екта і сувязяў паміж яго часткамі, то тыпалагічны скіраваны на сістэматызацыю, класіфікацыю аб'ектаў даследавання, асэнсаванне прыроды класіфікацыйных адрозненняў. Для пашырэння і паглыблення тыпалагічнага аналізу структурны і тыпалагічны метады часам аб'ядноўваюць у структурна-тыпалагічны. Сістэмны метадаў арыентаваны на падрабязнае апісанне аб'екта, на выяўленне яго ўнутранай арганізацыі і функцыянальных сувязяў [5]. На аснове агульнанавуковых метадаў паступова складваюцца і спецыяльныя метады, якія, як правіла, выкарыстоўваюцца ў асноўным толькі ў межах канкрэтнай галіны ведаў.

Дапоўнім, што існуе, напрыклад, і такая тыпалагізацыя метадаў: тэарэтычныя метады (накіраваныя на распрацоўку катэгарыяльнага апарату мастацтвазнаўства), прыкладныя (прывучаныя аналізу канкрэтных з'яў і

форм мастацтва) і сінтэтычныя (заснаваныя на выкарыстанні двух папярэдніх груп метадаў).

Некаторыя асаблівасці гісторыі даследавання мастацтва XX стагоддзя ў кантэксце развіцця метадалогіі. Ужо на самым пачатку XX стагоддзя, тыя хто пісаў пра мастацтва гэтага часу, адчулі неабходнасць перасэнсавання вядомых метадаў аналізу, распрацоўкі новай навуковай метадалогіі. І хоць метады даследавання гісторыі і практыкі мастацтва на працягу мінулага стагоддзя неаднойчы змяняліся, тое што было распрацавана ў першай яго чвэрці ў галіне метадалогіі мастацтвазнаўства выклікае цікавасць у навукоўцаў, якія прысвячаюць гэтай праблеме свае артыкулы [6].

Тэорыя і метадалогія мастацтва XX ст. ствараліся амаль што паралельна з мастацкімі працэсамі, якія неадкладна патрабавалі свайго аналізу. Да пошуку новых метадаў асэнсавання мастацтва асабліва падштурхвалі практыкі авангардных кірункаў, якія ў першай палове мінулага стагоддзя прадэманстравалі бездапаможнасць класічнай метадалогіі мастацтвазнаўства ў дачыненні да аналізу навішых плыняў.

Пачатковы этап фарміравання мастацтвазнаўчых метадаў у савецкім мастацтвазнаўстве можна аднесці да 1920-х гадоў. Менавіта з гэтым перыядам звязана распрацоўка тэарэтычных асноў вывучэння выяўленчага мастацтва, праблем стылю. У імкненні да гістарычнай сістэматызацыі матэрыялу даследчыкі спрабавалі ўбачыць не толькі эвалюцыю творчасці асобных мастакоў, але і дынаміку мастацкіх працэсаў, суадносячы іх з гістарычнымі падзеямі, канкрэтным кантэкстам.

Відавочна, што гістарычная канкрэтыка мастацтва пачатку XX стагоддзя стала для мастацтвазнаўства асноўным матэрыялам, які выклікаў да жыцця адпаведную метадалогію. Невыпадкова вядомы гісторык мастацтва А. Сідараў, апісваючы пачатковы этап развіцця савецкага мастацтвазнаўства, адной з трох асноўных тэндэнцый гістарычнага вывучэння мастацтва называў фактаграфію, якая знайшла сваё адлюстраванне ў мастацкай крытыцы [7]. Паступова ключавымі метадамі мастацтвазнаўчай практыкі становяцца гістарычны і фармальны аналізы мастацтва. Узаемадзеянне двух гэтых метадаў стварыла першапачатковы метадалагічны грунт мастацтвазнаўчых даследаванняў.

Зварот да фармальна-стылістычнага аналізу твораў быў заканамерным для развіцця аналітычнага падыходу ў даследаванні выяўленчага мастацтва. Фармальны (фармальна-стылістычны) метадаў

выкарыстоўваўся для вывучэння асаблівасцяў формы, разнастайных аспектаў стылю або мастацкага кірунку, творчага метаду, нацыянальных школ і індывідуальных манер мастакоў. Значную ролю ў яго станаўленні адыгралі ідэі і працы шэрага заходнееўрапейскіх гісторыкаў мастацтва (Г. Вельфлін, А. Рыгль і інш.). Даследчыкі мастацтва ў пачатку XX стагоддзя ўсё больш цікавяцца феноменалогіяй стылю, праблемай мастацкай выразнасці, пытаннямі кампазіцыі ў цэлым і яе асобнымі аспектамі. У межах гэтага метаду актыўна распрацоўваецца спецыфічная тэрміналогія фармальнага аналізу. Увага мастацтвазнаўцаў сканцэнтравана не толькі на ўменні правільна ацэньваць асобны мастацкі помнік, але і на неабходнасці бачыць яго ў гістарычным кантэксце [8]. У метадалогіі айчыннага мастацтвазнаўства фармальна-стылістычны метад паступова ператвараецца ў адзін з вядучых і займае ключавыя пазіцыі ў метадалагічным апарате комплексных даследаванняў.

Побач з развіццём фармальных метадаў у сярэдзіне 1920-х гадоў у савецкім мастацтвазнаўстве з'явіўся сацыялагічны метад, з дапамогай якога мастацкае жыццё, творчасць мастакоў, іх творы, аналізуюцца як з'явы канкрэтнай сацыяльнай рэальнасці. Своеасаблівым варыянтам ужывання сацыялагічнага метаду ў марксісцкім мастацтвазнаўстве быў "вulгарны сацыялагізм", у якім для любой мастацкай з'явы знаходзілі "сацыяльны эквівалент". Ідэйным натхняльнікам такога напрамку ў мастацтвазнаўстве стаў В. Фрычэ, які актыўна прапагандаваў "рух ад першапачаткова пануючага фармальнага метаду, праз яго пераадоленне да спробаў зацвердзіць сацыялагічны метад даследавання" [9]. У савецкім мастацтвазнаўстве гэты метад быў тоесна злучаны з марксісцка-ленінскай ідэалогіяй і абапіраўся на сістэму і іерархію дэкларуемых ёю каштоўнасцяў.

У 1930-я гады захапленне мастацтвазнаўства метадам фармальнага аналізу змянілася яго рэзкай крытыкай. Зацвярджэнне марксісцка-ленінскай метадалогіі, абвясчэнне на афіцыйным узроўні прынцыпаў сацыялістычнага рэалізму пазначылі новыя прыярытэты для даследчыкаў і на доўгі час пераарыентавалі мастацтвазнаўства і яго метадалогію.

Змены ў метадалагічных падыходах да аналізу мастацтва XX стагоддзя адбываюцца ў 1970-я гады. Гэта перыяд актывізацыі метадалагічных пошукаў быў адначасова звязаны з узнаўленнем цікавасці да замежнага

навуковага вопыту, з аднаўленнем сувязяў з дасягненнямі мастацтвазнаўства еўрапейскіх школ. Асабліва значным на гэтым шляху было пераасэнсаванне спадчыны венскай школы мастацтвазнаўства (М. Дворжак, О. Бенеш, Г. Вельфлін). Не меншая ўвага надавалася і паглыбленаму вывучэнню тэорыі і гісторыі айчыннага мастацтвазнаўства. Менавіта ў гэты час у айчынным мастацтвазнаўстве, ці не ўпершыню, ставіцца пытанне сінтэзу мастацтвазнаўчых метадаў, арганічнага спалучэння іх элементаў і магчымасцяў у аналізе мастацкіх з'яў. Называючы метады, якія сталі на той час ужо звыклым і абавязковым інструментарыем даследаванняў у еўрапейскім і айчынным мастацтвазнаўстве (іканаграфічны, фармалістычны, сацыялагічны, атрыбутыўны, семантыка-сімвалічны (семіятычны) і інш.), вядомы савецкі мастацтвазнавец В. Лазараў папярэджвае аб абмежаванасці кожнага з іх [10]. Адчуванне неабходнасці выкарыстання разнастайных метадаў аналізу мастацтва і сінтэзу метадалагічных падыходаў значна змяняе характар навуковых даследаванняў. Даволі актуальнымі ў 1970-я гады становяцца метады гісторыка-параўнальнага, параўнальна-супастаўляльнага аналізу. Аб іх папулярнасці і запатрабаванасці можна меркаваць не толькі па артыкулах у навуковых часопісах, але і па шматлікіх манаграфічных выданнях, якія былі прысвечаны даследаванню тэарэтычных пытанняў і творчасці асобных мастакоў.

У апошняй чвэрці XX стагоддзя айчыннае мастацтвазнаўства няспешна "паварочвалася" і ў бок выкарыстання семіятычнага метаду вывучэння выяўленага мастацтва, у аснове якога былі ўвага да феномену знака, тыпалогіі знакаў і знакавых сістэм. Арыентацыя на семіятычнае пераасэнсаванне разнастайных з'яў мастацтва, практыкі яго інтэрпрэтацыі і ўспрымання сведчыла аб прынцыповай навізне і перспектыўнасці метаду. І разам з тым патрабавала засваення не толькі адпаведнага паняццённага апарату, разнастайных семіятычных канцэпцый, але і прынцыпаў мадэлявання камунікатыўных працэсаў. Некаторымі даследчыкамі семіятычны аналіз асобнага твора разглядаўся нават як альтэрнатыва фармальнага. Але семіятычныя даследаванні выяўленага мастацтва так і не атрымалі шырокага распаўсюджвання, хоць нярэдка і выкарыстоўваліся навукоўцамі для інтэрпрэтацыі мастацкіх твораў разам з іншымі метадамі.

У канцы 1970-х – 1980-я гады адбыліся зрухі ў развіцці тэорыі мастацтва, якія былі скіраваны на паглыбленне метадалогіі даследаванняў,

пераадоленне спрошчаных схем аналізу. Менавіта ў 1980-я гады з'явілася немалая колькасць публікацый, прысвечаных актуальным пытанням метадалогіі сучаснага мастацтвазнаўства, метадалагічным пошукам у заходнім мастацтвазнаўстве. Зварот мастацтвазнаўства да пытанняў псіхалогіі мастацтва дапамог зразумець ролю псіхалагічных аспектаў мастацкай творчасці і мастацкага зместу, праблемы суадносін “мастацкага” і “псіхалагічнага”. Накіраванасць на аналіз мовы мастацтва спрыяла станаўленню структуралісцкага і семантычнага метадаў, а ў канчатковым варыянце садзейнічала развіццю ў мастацтвазнаўстве навуковага комплекснага сістэмнага падыходу. Сістэмны падыход у мастацтвазнаўчым даследаванні патрабаваў распрацоўкі асобных яго метадалагічных аспектаў [11].

Апошнія дзесяцігоддзі XX стагоддзя ў рознай ступені падцвердзілі агульную тэндэнцыю, накіраваную на зварот да ўніверсальных метадаў даследавання мастацтва, да метадаў, якія здольныя “ахапіць усе ўзроўні гэтага феномена” [3]. Невыпадкова напрыканцы мінулага стагоддзя ўзаемадзеянне мастацтва і філасофіі вызначала асноўны вектар пошукаў метадалагічнага інструментарыя ў мастацтвазнаўстве. І тым не менш некаторыя мастацтвазнаўцы не звяртаючы ўвагі на імклівы час, кардынальныя змены ў сучасным мастацкім працэсе па-ранейшаму працягвалі практыку стварэння “мастацтвазнаўчых апавяданняў” у духу мінулых стагоддзяў. “Адносіны да гісторыі мастацтва як да энтамалагічнай калекцыі імкнуліся пераадолець многія, але практыка мастацтва (...) не маючы іншага інструмента, як і раней як матылькоў шпількай, замацоўвала творы на загадзя адведзеным ім месцы” [12]. Падобная дзейнасць не магла не выклікаць у асяроддзі прафесіяналаў сумненняў: можа і сапраўды “мова мастацтвазнаўства ўвайшла ў фазу вымірання і яна ўжо не можа выразіць патрэбную ступень складанасці выказвання”? [13]. Непапулярнасць складаных тэарэтычных канструкцый у мастацтвазнаўстве выдатна тлумачылася самімі ж даследчыкамі на прыкладзе гісторыі выкарыстання фармальнага метаду. “Вельфлінаўскі фармальны аналіз – аснова сучаснага мастацтвазнаўства – за больш чым сто гадоў выкарыстання застаўся мовай дасведчаных і незразумелы публіцы. Публіцы цікавей, калі змест пераказваецца, калі сэнсы тлумачацца, калі з нагоды мастацтва складаецца нейкі самадастатковы тэкст, які падмяняе ва ўспрыманні сам твор” [14].

Метадалогія на сучасным этапе даследавання мастацтва XX стагоддзя. Сёння

мастацтва XX стагоддзя ўжо стала аб'ектам пільнай увагі як з боку мастацтвазнаўства, так і з боку другіх гуманітарных навук [15]. Сучасны плюралізм метадалагічных падыходаў у мастацтвазнаўстве прадвызначаны міждысцыплінарным характарам самой навукі і шматзначнасцю аб'екта даследавання. Але менавіта міждысцыплінарны падыход паўстаў як асноўны і найбольш прадуктыўны ў даследаванні мастацтва гэтага перыяду. Гуманітарныя ведаў, як вядома, займаюць цэнтральнае месца ў свеце навук, бо ў іх перасякаюцца патоки інфармацыі, якія ідуць ад усіх іншых галін ведаў. У сваю чаргу, менавіта мастацтвазнаўства аказалася той прасторай, дзе ў апошнія чвэрці мінулага стагоддзя пачалі распрацоўвацца асновы тэорыі і метадалогіі міждысцыплінарных даследаванняў. Узаемадзеянне мастацтвазнаўства з гістарычнай навукай, з філасофіяй мастацтва, эстэтыкай, культуралогіяй, сацыялогіяй паспрыялі больш грунтоўнаму аналізу мастацкіх з'яў, асноўных заканамернасцяў і прынцыпаў мастацкай эвалюцыі, садзейнічала фарміраванню цэласнай інтэграцыйнай тэорыі мастацтва. Кантакты мастацтвазнаўства з вышэй пералічанымі галінамі гуманітарных ведаў былі не проста механічным злучэннем розных навук. Гэта заўжды своеасаблівы комплексны і сістэмны сінтэз розных падыходаў да аналізу мастацтва. “У залежнасці ад пэўнай даследчай задачы саюзы мастацтвазнаўства са смежнымі навуковымі дысцыплінамі могуць змяняць сваю канфігурацыю, сваю меру адаптацыі адзін да аднаго” [16].

Зразумела, што разглядаючы спосабы інтэграцыі розных метадаў, варта выбіраць такую даследчую стратэгію, якая адпавядае прыродзе вывучаемага феномена і спрыяе больш поўнаму яго раскрыццю. Механічнае “змяшанне” розных па свайму зместу метадалагічных падыходаў наўрад ці можа прадставіць навукоўцам неабходны рабочы інструментарый для даследавання мастацтва XX стагоддзя.

Сярод сучасных мастацтвазнаўцаў відавочна імкненне ўдасканаліць, пашырыць даследчы апарат мастацтвазнаўства, аб'яднаць у прасторы гуманітарных ведаў яго розныя аспекты з мэтай асэнсавання цэласнага характару мастацтва XX стагоддзя. Аналіз канкрэтных праблем стылістыкі, вобразнасці і пластыкі мастацкіх твораў у працы мастацтвазнаўцаў усё часцей спалучаюцца з імкненнем разглядаць мастацтва ў шырокім кантэксце духоўных універсальных, у рэчышчы агульнай дынамікі

розвіцця гістарычнага і мастацкіх працэсаў. Відавочна, што ў аналізе мастацкага твора няма нічога дэраганнага, нязначнага, а таму любыя дэталі, “дробязі” вельмі важныя, што патрабуе прачытання і асэнсавання яго “з розных ракурсаў” і на розных узроўнях. Ступень метадалагічнага плюралізму, дамінуючая роля інтэрпрэтацыйнасці, як і сфера праблем, аб’ектаў, практык мастацтва XX стагоддзя, што зараз даследуюцца мастацтвазнаўцамі, здаецца яшчэ ніколі раней не былі такімі разнастайнымі. Сучасным даследчыкам зразумела, што метадалагічныя рэфлексіі і пошукі прыцыпова іншых метадалагічных перспектыв злучаны з разуменнем раўнапраўнасці і ўзаемадапаўняльнасці метадаў.

Асабліва актуальным становіцца не толькі вызначэнне ўнутраных сэнсаў вобразнасці, але інтэрпрэтацыя кантэкстуальных сувязяў. Напрыклад расійскі філосаф і метадалаг В. Розін прапануе “для навуковага вывучэння мастацтва прыцягнуць гуманітарны, семіятычны і схемалагічны падыходы” [17]. А вядомы спецыяліст па тэорыі мастацтва і міждысцыплінарных праблемах метадалогіі, прафесар Л. Ліманская мяркуе, што дзякуючы сваёй міждысцыплінарнасці іканалогія можа стаць адным з найбольш дынамічных напрамкаў, якія прагрэсіўна развіваюцца ў вывучэнні гісторыі мастацтва [18]. З пункту гледжання яшчэ аднаго даследчыка менавіта іканалагічны метада з’яўляецца найбольш прадуктыўным пры аналізе твораў выяўленчага мастацтва XX стагоддзя, нягледзячы на заўвагі яго заснавальніка (Э. Паноўскага), які сцвярджаў, што іканалогія здольна інтэрпрэтаваць толькі творы мастацтва не пазней XVIII ст. [19]. Пры гэтым большасць навукоўцаў сыходзяцца на тым, што толькі зварот да комплексных міждысцыплінарных даследаванняў, да кампаратывістыкі ў галіне мастацтвазнаўства ствараюць умовы для глыбокага асэнсавання, дасканалай і шматбаковай навуковай інтэрпрэтацыі мастацкіх з’яў, што адбываліся ў XX стагоддзі.

Заклучэнне. Сучаснае мастацтвазнаўства заклапочана пошукамі найбольш эфектыўнай тэарэтыка-метадалагічнай стратэгіі вывучэння мастацтва, своеасаблівага метадалагічнага вектара, пры якім мастацтва XX стагоддзя стане аб’ектам комплекснага аналізу, не абмяжованага толькі прыкладнымі даследаваннямі. Гэту задачу магчыма вырашыць лепш за ўсё на ўзроўні міждысцыплінарнага сістэмнага падыходу, выкарыстання ўсяго комплексу метадалагічных рэсурсаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Сарабянов, Д. В. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа / Д. В. Сарабянов // Вопросы искусствознания. – М., 1995. – Вып. 1–2. – С. 5–14.
2. Субботина, О. В. Анри Фосийон и формальная школа во французском искусствознании / О. В. Субботина. // Петербургские искусствоведческие тетради [Текст]: [сборник статей по истории искусства] / [сост.: А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина]. – СПб.: Изд-во Российской ассоциации искусствоведов, 1995. – Вып. 10. – СПб.: Роза мира, 2007. – С. 90–95.
3. Волобуев, В. А. Исследование искусства в западной эстетике: эволюция методологии [Текст]: автореф. дис. д-ра философ. наук: 09.00.04 / В. А. Волобуев. – М., 2001. – 44 с.
4. Лукичева, К. Л. История искусства после «новой истории искусства» / К. Л. Лукичева // История искусства после «новой истории искусства» // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – С. 364–374.
5. Философская, общенаучная и конкретно научная методологии в культурологических исследованиях. Теория культуры: учеб. пособие / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. – СПб.: Питер, 2008. – С. 36–65.
6. Кривоненченко, С. В. Основные тенденции развития искусствоведческих методов исследования отечественного изобразительного искусства в XX в. / С. В. Кривоненченко // Весн. СПб. гос. ун-та культуры и искусства. – 2016. – № 4 (29). – С. 140–143.
7. Сидоров, А. А. Первые шаги советского искусствознания 1917–1921 / А. А. Сидоров // Искусство. – 1976. – № 1. – С. 45.
8. Богаевский, Б. Л. Задачи искусствознания / Б. Л. Богаевский // Задачи и методы изучения искусств: сб. – Пг., 1924. – С. 7–61.
9. Яворская, Н. В. Отделение искусствознания и социологическая секция Института археологии и искусствознания РАНИОН / Н. В. Яворская // Советское искусствознание: [сб. ст.]. / ред. В. М. Полевой [и др.]. – М.: Советский художник, 1982. – Вып. 1(16). – С. 269–296.
10. Лазарев, В. Н. О методологии современного искусствознания / В. Н. Лазарев // Критерии и суждения в искусствознании. – М.: Советский художник, 1986 – С. 91–95.
11. Прокофьев, В. Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения / В. Н. Прокофьев // Советское искусствознание’77. – М., 1978. – Вып. 2. – С. 233–265.
12. От редакции (вступительная статья) // Декоративное искусство. – 2001. – № 3. – С. 1.
13. Озерков, Д. Схемы правды / Д. Озерков // Новый мир искусства. – 1999. – № 1. – С. 36–37.
14. Зиновьева, Т. От изящных искусств к искусству пышных форм / Т. Зиновьева // Диалог искусств. – 2002. – № 5–6. – С. 75–78.
15. Попов, Е. А. Искусство в системе междисциплинарного взаимодействия наук и знаний: философия, культурология, социология, этнология, антропология, искусствоведение / Е. А. Попов // Философская мысль. – 2015. – № 12. – С. 135–149.
16. Стернин, Г. Ю. Искусствознание в системе гуманитарных наук / Г. Ю. Стернин // Два века (XIX–XX). Очерки русской культуры: сб. науч. ст. / авт. вступ. ст.: А. И. Морозов. – М.: Галарт, 2007. – С. 322–328.
17. Розин, В. М. Особенности гуманитарного, семиотического и схемологического подходов как направлений научного изучения искусства / В. М. Розин // Культура и искусство. – 2015. – № 3. – С. 334–345.
18. Лиманская, Л. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта. Исследования по теории и методологии искусствознания / Л. Лиманская. – М.: РГУ, 2004. – 160 с.
19. Петренко, С. Д. Анализ произведений изобразительного искусства XX века (к проблеме методологии в педагогическом искусствознании) / С. Д. Петренко [Электронный ресурс] // Педагогика искусства: науч. электрон. журн., 2017. – № 1. – С. 119–124. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/analiz-proizvedeniy-izobrazitelnogo-iskusstva-xx-veka-k-probleme-metodologii-v>. – Дата доступа: 10.02.2019.

Паступіў у рэдакцыю 18.04.2019 г.

Феномен «hidden art», или искусство совершенной маскировки: сущность и художественная практика

Бабич Т. Н.

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

Современное искусство представляет собой неоднородный комплекс достаточно противоречивых художественных явлений. Способы изучения и описания нового художественного пространства рождаются в процессе размытия чистых форм, взаимодействия и синтеза разных стилей, жанров, видов искусств. Поиски в этом направлении видятся приоритетными и направляющими векторами современного искусствознания.

В статье рассматривается феномен современного искусства *hidden art* («искусство-хамелеон»), который возникает как результат взаимодействия искусства и технологий. Согласно концепции восприятия арт-объекта происходит через игру, основанную на поиске и распознавании, где зритель становится активным участником. Особенностью арт-объекта является его возможность трансформироваться из арт-пространства в платформу для открытого диалога между художником и зрителем.

В работе показана сущность феномена *hidden art*, актуализированы проблемы презентации артефактов-«хамелеонов», изменения, происходящие в сфере современного искусства под влиянием интеграционных процессов. Раскрывается феномен искусства новейшего времени, которое понимается как опознание времени в визуальных образах.

Ключевые слова: интеграция искусств, гибридизация искусства, *hidden art*, художественная практика, арт-объект, инсталляция.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 11–15)

“Hidden Art” Phenomenon or Art of Perfect Masking: Nature and Artistic Practice

Babich T. N.

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

Contemporary art is an inhomogeneous complex of rather contradictory artistic phenomena. Ways of studying and describing new artistic space emerge in the process of blurring clear forms, interaction and synthesis of different styles, genres, and kinds of art. Searches in this direction seem prospective and directing vectors of the contemporary art critics.

The article discusses the phenomenon of contemporary art, *hidden art* (“art-chameleon”), which arose as a result of the interaction of art and technology. According to the concept, the perception of an art object occurs through a game based on search and recognition, where the viewer becomes an active participant. A feature of the art object is its ability to transform from art space into a platform for open dialogue between the artist and the viewer.

The nature of the phenomenon of *hidden art* is revealed, the problems of the presentation of chameleon artifacts, the changes occurring in the field of contemporary art under the influence of integration processes are actualized. The phenomenon of the latest days art is revealed which is understood as recognition of time in visual images.

Key words: art integration, art hybridization, *hidden art*, art practice, art object, installation.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 11–15)

Стремительно меняющаяся под влиянием мировой глобализации и научно-технического прогресса действительность требует от искусства соответствия новому миру,

в котором время неуклонно сжимается, границы пространства существенно расширяются, потоки информации и средства коммуникации стремительно обновляются. Способность

искусства не только преобразовывать, но и кардинально трансформировать мир, создавать новые системы образов и смыслов задают человеку неограниченные возможности для самореализации. Закономерным процессом эволюции искусства стала интеграция, которая проявилась в смешении сфер и объектов, жанров и форм до этого существовавших самостоятельно. Различные виды искусства стали все более тесно взаимодействовать, проникать друг в друга. Так, произведения классики сегодня стали свободно реинтерпретироваться, облекаться в непривычную форму, оцифровываться, включаться в самые непредсказуемые контексты нынешней жизни. Мозаичный мир современного искусства – это мир постоянных модуляций, переходов, наслоений. Искусство новейшего времени понимается как опознание времени в визуальных образах. Авторы произведений сегодня стремятся к универсализации языка искусства, создают такие арт-объекты, которые наиболее адекватно и полно передают все вариации и оттенки современной картины мира. Искусство сегодня находится в эпицентре интегративных опытов и прогрессирующего процесса гибридизации. Зрителю предлагаются новые гибридные художественные феномены: *media art*, *public art*, *techno-art*, интерактивные и видеоинсталляции, алгоритмическая живопись, роботизированная скульптура и др. Стремление авторов к самовыражению несколько не ограничивает свободу смелых творческих экспериментов и «скрещивания» в целях получения новых гибридных форм и практик.

Гибридизации в искусстве интенсивно постулируется современной наукой. Само понятие «гибрид» (от лат. *hybrida* – помесь) используется преимущественно в естествознании, а также лингвистике, технике, генетике. Так, в биологии под гибридом понимается «потомство, получаемое путем гибридизации; условно гибридами называют и потомство от скрещивания особей, принадлежащих к различным сортам, породам, подвидам или видам и родам растений и животных» [1, s. 165]. Соответственно гибридизация означает «скрещивание разнородных в наследственном отношении организмов». Она является одним из важнейших факторов эволюции биологических форм в природе. По сути, гибрид – это новое искусственное существо, искусственная форма жизни.

Гибридное искусство есть новое преломление и отражение эффектов движения, сплав искусства, науки, жизни, новое пространство, которое заполнило нашу жизнь. Гибридное

искусство – это новая форма «жизни» искусства в современном мире, новый способ представления современности, новый язык искусства. Гибридное искусство, с одной стороны, размывая границы «чистого» искусства, взаимодействует с его разными видами – живописью, скульптурой, музыкой, театром, кино, архитектурой, медиа и др. С другой, – это междисциплинарная форма, в которой автор взаимодействует с внешними для искусства практиками и областями знаний – философией, естествознанием, промышленным дизайном, информационными технологиями, попкультурой и пр. Новый мир существования артефактов создал реальность иного зрелищно-развлекательного порядка. Креативные гибриды – это новые художественные формы, с новыми атрибутивными свойствами.

Интеграция искусства находит отражение в ряде исследований. Современные зарубежные ученые обращаются к разным аспектам художественной гибридизации: техно-художественные гибриды (Д. Галкин), технологическая ремедиация видов и жанров искусства (J. Bolter, R. Grusin), *New Media* (E. A. Shanken, C. Gere, O. Grau, L. Manovich, F. Popper), *Digital art* (C. Paul, B. Wands, С. Ерохин, А. Деникин) и др. Значительное место занимают исследования отдельных жанров и видов современного искусства, основанного как на новейших технологиях (электронная музыка, видеоигры), так и возникших как «сплав» разных стилей и направлений (*Classical crossover*, *fusion*, *folktronica*).

Цель статьи заключается в актуализации и идентификации художественного феномена современного искусства «*hidden art*», или «искусства-хамелеона», возникшего в результате интеграции различных форм и видов искусства.

На основе коллаборации современного искусства и новых технологий возник новый мировой тренд – *hidden art* (букв. «спрятанное искусство»), или «искусство-хамелеон». Согласно концепции восприятие происходит через игру, основанную на поиске и распознавании арт-объектов. Благодаря такому подходу взаимодействие с искусством выходит на новый уровень, где зритель становится активным участником процесса и запускает механизмы действия новых произведений. Искусство-хамелеон прячется в окружающей среде, адаптируется под архитектурные элементы, ландшафт, повторяет существующие природные формы и объекты, напоминая, что ценность заслуживает усилий поиска [2]. Важной особенностью «хамелеона» становится его возможность трансформироваться из

арт-пространства в платформу для открытого диалога между художником и зрителем.

Выставочный проект «Lexus Hybrid Art». Интересно в этом направлении работает российский выставочный проект «Lexus Hybrid Art». Данный проект – это площадка взаимодействия современного искусства и новых технологий. За восемь лет выставка превратилась в одно из самых значимых арт-событий России. В нем приняли участие более 70 художников, в числе которых Билл Виолла (США), Хулио Ле Парк (Аргентина), Иван Наварро (Чили), Гэри Хилл (США), Конрад Шоукросс (Великобритания), Дуглас Коупленд (Канада), институт Марины Абрамович. Инициаторами и организаторами проекта является группа российских художников, архитекторов, дизайнеров, в числе которых Андрей Бартенев, Алексей Трегубов, Ольга Божко, Андрей Топунов, Олег и Ольга Татаринцевы, Александр Дашевский, Аня Мохова, творческий проект коллектива художников «Playtronica» и др. Художники, проявляя свойственный дизайнерскому бренду «Lexus» смелый подход к созданию нового, предлагают зрителям включиться в игру: прожить и распутать увлекательный сюжет, найти невидимое, потерянное, притаившееся и вспомнить, что самые ценные идеи нужно выслеживать и вычислять. Интерактивные инсталляции и пространственно-ориентированные арт-объекты придуманы, чтобы играть в прятки, подмигивать равнодушному зрителю, давать ему подсказки и пр. [3].

В 2017 г. в экспозиции «Lexus Hybrid Art» была представлена интерактивная городская скульптура «hidden art» Виктора Полякова. Молодой московский художник и фотограф В. Поляков стал известен публике благодаря своему смелому диалогу с арт-средой. Он использует оптические эффекты, преобразуя пространство. Так, с помощью воды, зеркал или призмы художник позволяет зрителю взглянуть на привычные вещи под другим углом. Сложный свет в фотографиях В. Полякова создает новые интерпретации для вещей, которые используются в повседневной жизни: водная гладь преобразуется в космические текстуры, а комбинация пенопласта, света и дополнительных объектов передает ощущение космического пространства [3].

В. Поляков одним из первых в рамках проекта «Lexus Hybrid Art» начал работать с концепцией «hidden art». «Cubed / Uncubed» – одна из самых интересных работ художника. Паблик-арт (т. е. искусство в общественном пространстве) скульптура представляет собой куб, грани которого

расчерчены полигональными формами, а внутри спрятан еще один объект. В соответствии с концепцией «hidden art» от прикосновения к поверхности куба (рис. 1 а, б) объект пробуждается, становится полностью прозрачным и только тогда открывает зрителю скрытый внутри него предмет. Объект, заключенный внутри скульптуры, вдохновлен искусством оригами [3]. Арт-объект отличается смелый дизайн, вдохновленный технологиями и новаторским решением.

Оптические живописные иллюзии Олега Шупляка. Оптические иллюзии, обман зрения, игра воображения и разума, – излюбленные приемы, которые использует в своей живописи современный украинский художник Олег Шупляк. Архитектор по образованию, заслуженный художник Украины О. Шупляк работает в разных направлениях: в области станковой живописи, занимается церковной росписью, рисунком, активно выступает с мастер-классами, выставляется как в стране, так и за рубежом. Мастер плодотворно работает в разных направлениях живописи, однако широкую известность получила его серия картин «Двовзоры» (авторское название «картин-иллюзий с двойным смыслом»). Картины О. Шупляка – увлекательные головоломки. Так, чтобы разглядеть скрытые планы и отсылки, необходимо всмотреться в них крайне пристально, порой сменить ракурс. Только тогда перед зрителем раскроется удивительный мир зашифрованных образов. Особую серию работ художника составляет реинтерпретация мировых шедевров – «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Звездная ночь», «Подсолнухи» Ван Гога, «Возвращение блудного сына» Рембрандта, а также зашифрованные образы Моне, Ренуара, Сезанна, Айвазовского, Шекспира, Шевченко, Леси Украинки и др. (рис. 2 а, б, в, г, д, е). Это своеобразная интерактивная «игра» художника и зрителя. За свою работу живописец был удостоен золотой медали лауреата и диплома «За мастерство и создание уникального стиля в изобразительном искусстве» фонда «Культурное достояние» (г. Санкт-Петербург, 2013). Работы О. Шупляка находятся в фондах Национального музея Тараса Шевченко в Киеве, а также в частных коллекциях многих стран мира [4].

«Искусство камуфляжа» Лю Болинь и Дезире Пальмен. «Спрятанное искусство» можно определить как «искусство камуфляжа», которое позволяет оставаться незаметным в окружающей среде посредством визуального обмана. Принимая

эту концепцию, новая волна художников и фотографов камуфляжа использует особые методы, которые позволяют им показывать людей, смешанных с окружающей средой. Для каждой фотографии художник по камуфляжу тщательно разрабатывает камуфляжный костюм, чтобы эффект был достигнут. В этом направлении работают художники Лю Болин и Дезире Пальмен.

Лю Болин – талантливый китайский художник и фотограф. В своем творчестве использует методы, подобные «хамелеону», чтобы погрузиться в окружающую среду, стать невидимым, за что получил прозвище «человек-невидимка». Используя искусство боди-арт, Лю Болин и его художники-ассистенты сливаются с окружающим пространством и предметами. Начало проекту «камуфляж» было положено в 2005 г. За эти годы художником созданы серии «Человек-невидимка», «Спрятаться в городе» и др. (рис. 3, 4). Его идея – это размышление о китайских художниках и их статусе в современном Китае, попытка показать взаимосвязь человека с окружающей действительностью. В 2015 г. художник участвовал в арт-проектах кампании «Global Goals», которые затрагивали важные политические и экономические интересы разных стран, а также отражали проблемы, возникающие от взаимодействия человечества с природой – загрязнение окружающей среды, рациональное использование природных ресурсов, борьба с бедностью и пр. Для воплощения этих идей художник избрал образ, в котором он спрятался за 193 флагами мира (рис. 5) [5]. В числе мастеров камуфляжного фотоискусства – талантливая голландская художница Дезире Пальмен, которая рисует камуфляж вручную на хлопковых костюмах, подбирая их к фону [6].

Искусство апроприации и творчество Ясумаса Моримура. Артефакты-хамелеоны, привнося в мир свое видение культовых героев, знаковых картин, создали новый жанр в искусстве – *апроприации*. Термин апроприации (от лат. *appropriatio* – усвоение, присвоение, завладение, приспособление) используется в истории искусства и художественной критике, и относится к более или менее прямому использованию в произведении искусства реальных предметов или даже других, уже существующих произведений искусства [7, с. 64]. Искусство апроприации проявляется тогда, когда художник в своей работе копирует чужое произведение или воссоздает его заново, но по-новому интерпретирует, переосмысливает. Таким

образом, происходит реинтерпретация (от «ге» + «interpretation») – уточнение, порой изменение смысла и значения первоначально интерпретируемой информации. Художники-апроприанисты предлагают зрителям свое видение мира, новые смыслы, часто ироничные или даже сатирические.

Одним из передовых представителей этого жанра является японский концептуальный фотограф и кинорежиссер Ясумаса Моримура. Мастер создает поэтапные фотографические версии узнаваемых произведений искусства, представляющих историю художественной культуры. Фотографические портреты Я. Моримура – это тщательно продуманные сцены, присвоенные и переосмысленные мировые шедевры живописи, образы истории и поп-культуры. Художник копирует образы, основанные на работах старых мастеров, таких как Леонардо да Винчи, Рембрандт ван Рейн, Альбрехт Дюрер (рис. 6 а, б), Диего Веласкес (рис. 7 а, б), Ван Гог (рис. 8 а, б) и др. Я. Моримура использует реквизиты и цифровые манипуляции для передачи своих образов, что приводит к новым эффектам в воссоздании классических произведений. Работы художника находятся в фондах известных музеев мира и частных коллекциях, в том числе в Музее американского искусства Уитни в Нью-Йорке, Музее современного искусства Сан-Франциско, Музее изящных искусств Бостона, Музее современного искусства в Лос-Анджелесе, Музее искусств Карнеги в Питтсбурге и др. Художник создал свой изобразительный стиль – фотографический автопортрет на тему искусства. В портретной галерее мастера – десятки образов, сошедших с великих полотен, любимым из которых является Ван Гог [8].

Коллаборация массового искусства и моды: иллюзии Дейн Юн. Все отчетливее в творческом мышлении художников прослеживается стремление к отображению содержательно-образной полифонии современной жизни, находящееся в постоянном движении и развитии. В результате активизации процессов взаимообогащения, взаимовлияния размыкаются границы творчества, что, безусловно, ведет к скрещиванию видового многообразия искусства, технологий, вследствие чего возникают новые для современного искусства полисинтетические художественные феномены. Преобразование мира искусства определило возникновение новых практик массового искусства и моды, а революция в технологиях сформировала новые феномены. Так, художница и модель Дейн Юн из Южной

Кореи прославилась благодаря необычным иллюзиям, которые создала с помощью красок и искусства боди-арт. Мастер превратила макияж в настоящее искусство (рис. 9). Она использует акриловые краски, актерский грим и косметические средства. Чтобы воплотить в жизнь необычные визуальные иллюзии, девушка накладывает краски перед зеркалом под определенным углом. Искусно объединяя макияж и акварельные краски, Д. Юн создает сюрреалистические рисунки на лице, руках и окружающих предметах. Невероятные портреты наши глаза и мозг способны интерпретировать как результат профессионально сделанного фотоса, но вскоре становится очевидным, что оптический иллюзорный макияж художницы является реальным [9].

Заключение. Интеграционные процессы в искусстве обусловили невиданное ранее нарастание вариативности в художественных языковых системах каждого из видов искусства и их стремление к взаимодействию, микшированию собственных видовых границ, объединению, слиянию. Усилились тенденции художественной экспериментальности, которые ярко проявились в визуальных искусствах и массовой культуре. Творческое экспериментирование осуществляется в различных направлениях – авторы стремятся к межвидовой и межжанровой интеграции, обозначив многочисленные формы произведений, установив множественность нелинейных связей, наполнив их скрытым, порой

трудно дешифруемым смыслом. Глубина интерпретаций произведения, выявление его гипертекстуальных взаимосвязей зависит не только от авторского замысла, но и от эмоционального и интеллектуального опыта зрителя. Вовлеченность зрителя в активную художественную коммуникацию является отличительной особенностью современного искусства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Art We Love [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.artwelove.com/explore/Movements-and-Styles/Appropriation-Art>. – Mode of date: 03.03.2019.
2. Worldpics (Выставки) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.worldpics.pro/exhibition>. – Mode of date: 02.03.2019.
3. Hybrid Art [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.hybridart.ru>. – Mode of date: 03.03.2019.
4. Шупляк Олег – Сайт художника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mrolik.arts.in.ua>. – Дата доступа: 01.03.2019.
5. Liu Bolin Artworks [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.artnet.com/artists/liu-bolin/artworks>. – Mode of date: 01.03.2019.
6. The Hidden Art of Camouflage Photography. Community & Inspiration [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.webdesignerdepot.com/2010/02/the-hidden-art-of-camouflage-photography/>. – Mode of date: 02.03.2019.
7. Словарь иностранных слов: свыше 21000 слов / отв. ред. В. В. Бурцева, Н. М. Семенова. – 2-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2004. – 820 с.
8. Все интересное в искусстве и не только [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tanjand.livejournal.com/2455525.html>. – Дата доступа: 01.03.2019.
9. 18 идей для макияжа от корейской художницы, которые обманывают ваш мозг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.adme.ru/tvorchestvo-hudozhniki/hameleon-v-chelovecheskom-oblichii-eta-devushka-nastoyaschij-master-illyuzij-1649215/>. – Дата доступа: 01.03.2019.

Поступила в редакцию 11.03.2019 г.

Цвет как выразительное средство в киноафише

Го Луянь

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

Автор статьи подробно рассматривает современное состояние киноафиши и отмечает, что текст, графика и цвет являются основными элементами, из которых состоит афиша. Цвет обладает сильной визуальной привлекательностью и занимает весьма важное положение, зачастую создает первое впечатление у аудитории. По мнению автора, цвет – это важный изобразительный язык и выразительный прием афиши. Вместе с тем в процессе исторического развития люди наделили цвета различными символическими значениями и передачей эмоций. На основании проведенного исследования киноафиш и анализа цветов на изображениях был сделан предварительный вывод о том, что в процессе создания киноафиш с использованием цвета зачастую опираются на такие критерии, как художественность, символичность, ситуативность. Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в качестве дальнейшей базы для изучения феномена цвета в киноафише.

Ключевые слова: киноафиша, современный кинематограф, средства выразительности, визуализация, производство искусства, культура, цвет, символичность цвета, художественность, ситуативность, восприятие цвета, психология цвета.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 16–19)

Color as a Performance Tool in Movie Posters

Guo Luyan

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

The author of the article examines in detail the current state of movie posters. He notes that text, graphics and color are the main elements that make up the poster. Color has a strong visual appeal and occupies a very important position, often creates a first impression with the audience. In the author's opinion, color is an important pictorial language and expressive reception of the poster. At the same time, in the process of historical development, people endowed colors with various symbolic meanings and transmission of emotions. On the basis of the conducted study of the movie posters and the analysis of colors in the images, a preliminary conclusion was made that in the process of creating movie posters using color, they often rely on criteria such as artistic, symbolic, and situational. The results obtained in the course of the study can be used as a further basis for studying the phenomenon of color in the movie poster.

Key words: movie poster, modern cinema, means of expression, visualization, artwork, culture, color, symbolism of color, artistry, situationality, color perception, psychology of color.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 16–19)

Выбор фильма часто зависит от того, насколько привлекательна киноафиша, или кинопостер. Слово «афиша» происходит от фр. *affiche* – объявление, разновидность графического искусства [1], вид рекламы [2]. Известно, что киноафиша имеет две задачи – с одной стороны, это рекламное сообщение, с другой – киноафиша может быть выполнена на высоком художественном уровне как произведение искусства [3]. Текст, графика и цвет являются основными элементами, из которых состоит афиша. Цвет обладает сильной визуальной привлекательностью, в

киноафишах занимает весьма важное положение, он зачастую создает первое впечатление у аудитории. Вместе с тем в процессе исторического развития люди наделили цвета различными символическими значениями и передачей эмоций. «Значение восприятия цвета крайне важно для людей – это основа визуальной эстетики, которая глубоко влияет на наше эмоциональное состояние» [4]. В процессе создания афиш при использовании выразительных приемов с выбором цвета следует обращать внимание на принципы

Адрес для корреспонденции: gly0041@163.com – Го Луянь

дизайна и эмоциональную тональность кинофильма, разумно подбирать цвета и оттенки, усиливать визуальную и художественную силу воздействия, повышать эффективность передачи информации.

Цель статьи – выявить художественно-выразительные возможности и принципы действия цвета в киноафишах.

Методы выражения художественности цветов. Цвет существует объективно, и каждый оттенок может быть точно описан общими конкретными показателями, такими как яркость, спектр и насыщенность. Цвет представляет собой физическое явление, и эффективная организация общего колорита путем следования природным свойствам цветов, формирование художественности изображения – это основной метод создания афиши. Среди наиболее распространенных встречаются следующие несколько приемов: во-первых, постепенное изменение цвета. Закономерное постепенное изменение цветов по степени чистоты, яркости, спектру помогает усилить чувство упорядоченности афиши, обогащает язык изображения. Во-вторых, это противопоставление яркости цветов. В дизайне афиш противопоставление цветов по степени яркости применяется достаточно часто. Чем сильнее контраст, тем сильнее ощущение уровней и степень энергичности изображения; чем слабее контраст, тем более ровное изображение. Композиционно неяркие цвета располагаются в нижней части изображения, а яркие – в его верхней части, что помогает сформировать устойчивый визуальный эффект. Помимо этого, эффект противопоставления яркого и темного на изображении дает ощущение упорядоченности, с помощью самых светлых цветов выделяются основные объекты, тогда как яркость и степень чистоты цветов второстепенной фоновой части постепенно уменьшается, что формирует уровни реального и нереального. В-третьих, такое сравнение тонов спектр включает в себя противопоставление холодных и теплых цветов, а также подчеркивает контрастность дополнительных цветов. Противопоставление составляющих спектра также часто применяется в афишах. В действительности, холодные и теплые цвета – это цветоощущение человека: красный, оранжевый, розовый и прочие «теплые» цвета вызывают у людей ассоциации с огнем, солнцем и схожими объектами, которые вызывают ощущение тепла [5]. И напротив, синий, зеленый и прочие «холодные» цвета ассоциируются с водой и льдом, вызывая у человека чувство холода. Противопоставление дополнительных цветов подчеркивает контраст между красным и зеленым, синим и пурпурным и

прочими цветами. Противопоставление основных цветов спектра может выделить первостепенную информацию изображения, усилить визуальное восприятие. В-четвертых, это противопоставление цветовых пятен. Если на изображении один цвет занимает большую площадь, то он влияет на атмосферу преобладающего оттенка изображения. В-пятых, это баланс цветов. Сбалансированный подход к цветам может скорректировать колорит изображения и избыточную или недостаточную степень его насыщенности, а также в соответствии с личными предпочтениями художника или производственной необходимостью отрегулировать цветовую тональность, создать более качественное визуальное восприятие. В-шестых, ненатуральные или искусственно созданные цвета. В современном обществе повсюду множество разнообразной пестрой рекламы, и обращение к стандартному цветовому оформлению обуславливает в определенной степени риск микширования академических рекламных изображений. Применение же ненатурального цвета решительно ломает устоявшийся порядок сочетания цветов, контрастов, будучи способным в зрительном восприятии получить больший эффект вовлечения аудитории, создать больший акцент на теме. Помимо вышеперечисленных основных методов, опытные дизайнеры могут в соответствии с собственным пониманием колорита применять свои уникальные методы выражения.

Обобщая все вышесказанное, следует отметить, что дизайн цветов в афишах должен соблюдать базовые принципы формирования колорита и правила дизайна, в художественной манере использовать цвета, повышать художественную выразительность афиши.

Методы выражения символичности цветов. В человеческом обществе цвета также являются и носителями внутренних чувств, в процессе исторического развития они сформировали различные психологические и художественные характеристики. Многообразие цвета превзошло единичное значение и постепенно приобрело символические обозначения. Иногда афиши различного типа используют аналогичные цвета, но выражают различную символичность. В афише одного и того же фильма, которая выпускается для различных регионов, в соответствии с местными культурными особенностями осуществляют соответствующие изменения цветов [6]. Китайский фотограф Чжэн Гоэнь отмечал, что «как только цвет проникает в общество, он приобретает атрибуты эпохи, класса, религии, этики и даже качества общепринятого церемониала» [7].

Например, что касается красного цвета, в разных кинофильмах различных стран и афишах к ним он получает различную интерпретацию. Красный – это свежий и яркий цвет, который всегда привлекает внимание. Это цвет крови и символ жизни, а также цвет розы, который символизирует любовь. Ему соответствуют чувства страстности, гнева, возбуждения, страха, волнения. Информация, которую несет в себе красный цвет, включает энергию, страсть, опасность, насилие, агрессию, предупреждение, остановку. Одним словом, красный цвет вбирает в себя выражение многочисленных эмоций. Проанализируем символическое значение красного цвета, а также создаваемую им силу художественного воздействия на примере афиш китайских и белорусских кинофильмов.

В 1991 году китайский режиссер Чжан Имоу со своей работой «Подними красный фонарь» (рис. 1) взошел на пьедестал Венецианского кинофестиваля.

Колорит всей афиши при помощи очень насыщенного красного цвета передает визуальный эффект угнетенности, мертвой тишины и мрака. Красный фонарь, красный свадебный наряд, красные шторы и одиноко сидящая на кровати невеста зажаты в черной рамке. При помощи разительного отличия между персонажем и объективной обстановкой и визуального воздействия очень искусно и точно отображаются печаль и тоска главной героини. Символизирующий радость и счастье красный цвет [8] на киноафише вызывает у людей ощущение удушья, он подвергает осуждению и высмеивает феодальное право грубой силы. Что касается вышедшего в 2000 году кинофильма другого китайского режиссера Вонг Карвая «Любовное настроение» (рис. 2), то здесь колорит киноафиши и сам фильм неразрывно связаны друг с другом, вся афиша наполнена насыщенными и яркими красными тонами. Главный герой Чжоу Муюнь обнимает главную героиню Су Личжэнь сзади, его голова покоится на ее плече, а тело скрывается в темноте. Обращенная к свету Су Личжэнь выглядит грустной и застенчивой, она одета в красную ветровку и облегающее белое платье-ципао с красными цветами, и в рассеянном желтоватом свете в коридоре платье кажется оранжево-розовым. Общий тон афиши очень насыщенный, но он не теряет очарования. Здесь присутствует сильный контраст между светом и тенью, мрак за спиной героя и повернутый к свету образ героини, а также мягкое освещение этой картины при помощи цвета искусно раскрывают противоречивую психологию персонажей, передают мрачные

эмоции и сообщают о несчастливом финале. На этой афише красный цвет символизирует любовь и играет роль передачи эмоций и создания атмосферы. Фон афиши белорусского кинофильма «Гомункулус» (режиссер Александр Карпов (младший) 1988) (рис. 3) точно так же создан в красных тонах, нарисованное от руки слабое и нежное тело девушки Вени Рыжик синего цвета и мощный красный фон формируют контраст, девушка как будто окажется проглоченной и растворенной в красном цвете. Красный цвет на переднем плане, озаренный лучом света, превращается в розовый, что делает картинку ярче, что создает контраст с глубоким фоном за черными волосами девушки и еще ярче подчеркивает психоделическую и угнетенную атмосферу основной темы фильма. Красный цвет здесь символизирует текущую социальную обстановку, образно передает одиночество людей той эпохи и духовный кризис. На афише к другому фильму «Стервятники на дорогах», (режиссер Самвел Гаспаров, 1990) (рис. 4) главный герой Саша противостоит организованной группе преступников и убийц. После того как он потерял родных и друзей и не смог добиться помощи от милиции, в одиночку начинает мстить. На картине образ главного героя выглядит высоким и грозным, яркий красный цвет фона и красная кабина МАЗа перекликаются между собой, символизируя алую кровь и смелость, что создает контраст с общим синим фоном и образно отражает личный героизм и романтическое настроение главной темы фильма. В этой кинокартине красный цвет представляет собой не только сигнал опасности и напряженные переживания, но и способность к смелым и решительным действиям.

Не только красный, но и любой цвет на афише фильма имеет своеобразное символическое значение, или выражает характер персонажа в фильме, или эмоциональный фон фильма. Можно сказать, что каждый цвет на афише – это цветной символ, тщательно выбранный дизайнером в соответствии с содержанием фильма, чтобы помочь зрителям интерпретировать информацию о фильме.

Методы создания атмосферы при помощи цвета. Метод создания атмосферы главной темы в кинофильме при помощи цвета связан с формировавшейся в течение длительного времени психологией визуального восприятия [9]. Поскольку на протяжении своего развития люди накопили большое количество визуального опыта, в психологии человека, как только цветовой раздражитель возбуждает восприятие органов чувств, формируется эмпирическая ассоциация или фантазия. Р. Арнхейм говорил:

«Заговаривая о роли экспрессии, цвет превосходит форму в разы: чувства, передаваемые отсветами заходящего солнца и лазурью морской глади, боюсь, недоступны ни для одной определенной формы» [10]. Цвет на афише может играть роль создания атмосферы, которая помимо отражения собственной атмосферы афиши, одновременно должна быть единой с основной мыслью кинофильма. Обычно при создании афиш для фильмов различной тематики выбирают разные цвета. Научно-фантастические фильмы отдают предпочтение синим тонам, чтобы выразить мистическое ощущение неизвестности и будущего; комедии обычно делают выбор в пользу желтого или относительно яркого цвета, чтобы создать у людей впечатление расслабленности и веселья; афиши фильмов ужасов используют в качестве основных холодные цвета, преимущественно черный, что соответствует страшной картинке афиши и создает ощущение мрака, крови, поглощающего человека ужаса. В боевиках, фильмах о войне, исторических кинокартинах, документальных фильмах дизайн афиши преимущественно выбирает темные тона или сильно контрастирующие светлые и темные цвета. Контраст света и тени темных тонов помогает усилить драматический конфликт на картинке, контрастное противопоставление применяемых цветов подчеркивает основные объекты афиши. Например, афиша фильма «Скорбь» (режиссер Шуй Хуа, 1981) (рис. 5) использует темные цвета, выражающие трагическую атмосферу, на фоне изображения ночного Пекина, лицо главного героя озаряет луч света, при этом главная героиня на фоне темного цвета, что выражает перекликающиеся эмоции, изображает их душевную горечь жизни, полную невзгод, темный цвет усиливает эффект скорби и горечи в изображении. А другой известный дизайнер киноафиш из Гонконга Жуань Даюн разработал дизайн афиши для кино «Разговор на разных языках» (режиссер Гао Чжисэнь, 1988) (рис. 6), в которой белый цвет фона сочетается с ярко-желтым, красным изображением, выражающим легкость темы юмористического веселого фильма.

Обобщая все вышесказанное, следует отметить, что, от комедий до боевиков, чем строже и серьезнее кинофильм, тем темнее цвета картинки на киноафише. Это ощущение, созданное психологией визуального восприятия, когда использование темных тонов может передать серьезную и строгую атмосферу.

Заключение. Цвета киноафиш представляют собой непосредственное концентрирование и обобщение основной мысли фильма. Цвет подчеркивает главную тему, создает атмосферу, передает эмоции. Соблюдение правил дизайна цветов на киноафишах, раскрытие в полной мере символической функции цвета и прочие выразительные приемы посредством создания ассоциаций и впечатления о теме кинофильма у аудитории могут стимулировать возникновение у публики желание посмотреть фильм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лукина, Н. Ю. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / Н. Ю. Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 545 с.
2. Гвоздева, Т. Ф. Словарь искусств / пер. Т. Ф. Гвоздева. – М.: Изд-во ТОО «Внешсигма», 1992. – 45 с.
3. Баричко, Я. Б. Современные тенденции развития киноплаката / Я. Б. Баричко // Экон. вектор. – 2015. – № 4. – С. 135–138.
4. 海军 视觉的诗学 – 平面设计的符号学 重庆 重庆大学出版社 2007年 59 页 = Хай, Цзюнь. Визуальная поэтика – семиотика плоскостного дизайна / Цзюнь Хай. – Чунцин: Изд-во Чунцинского университета, 2007. – 59 с.
5. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский; пер. Ли Чжэнвэнь. – Куньмин: Народное изд-во провинции Юньнань, 1999. – 33 с.
6. 周兴 中国电影艺术史 北京 北京大学出版社 2005年 243 页 = Чжоу, Син. История китайского кинематографического искусства / Син Чжоу. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2005. – 243 с.
7. 郑国恩 电影摄影造型基础 北京 中国电影出版社 1992 年135页 = Чжэн, Гоэнь. Изобразительные основы киносъемки / Гоэнь Чжэн. – Пекин: Изд-во Китайского кино, 1992. – 135 с.
8. 姜澄清 中国人的色彩观 南京 江苏教育出版 2000年 13 页 = Цзян, Чэнцин. Концепция цвета китайского народа / Чэнцин Цзян. – Нанкин: Изд-во провинции Цзянсу, 2000. – 13 с.
9. 王令中 视觉艺术心理-美术形式的视觉效应与心理分析 北京 人民美术出版社 2005年133 页 = Ван, Линчжун. Изобразительное искусство психология – Визуальные эффекты и психологический анализ формы искусства / Линчжун Ван. – Пекин: Народное художественное изд-во, 2005. – 133 с.
10. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с англ. Шоуяо Тэн, Цзянюань Чжу. – Сычуань: Народное изд-во провинции Сычуань, 1998. – 407 с.

Поступила в редакцию 03.04.2019 г.

Динамика изменения художественного пространства Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского: 2008–2018 годы

Жукова О. М.

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

Фестиваль, который носит имя известного музыковеда, критика и публициста Ивана Ивановича Соллертинского, в 2018 году отметил свой тридцатилетний юбилей. За последнее десятилетие (2008–2018) проект основательно укрепился как значительное событие в культурной жизни Витебска и Республики Беларусь.

Художественное пространство фестиваля характеризуется содержательной глубиной и индивидуальностью. Оно постоянно обновляется и обогащается за счет включения произведений искусства, представляющих разные стилевые направления и школы. Демократичность художественного пространства данного проекта способствует проявлению их (направлений и школ) разнообразия, выявляя отличительные черты и предоставляя равные возможности для презентации. Вследствие этого в фестивальном пространстве находят свое отражение барокко и классика, романтизм и реализм, модерн и постмодерн.

В статье анализируется содержание концертных программ фестиваля, акцентируется внимание на наиболее важных событиях, имеющих ключевое значение для развития проекта. В основу работы легла концепция рассмотрения фестиваля как художественного пространства, специфика которого определяется его устойчивыми характеристиками и перманентными изменениями.

Ключевые слова: фестиваль, художественное пространство, Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, камерная музыка, сольный концерт, национальные исполнительские школы, научные чтения.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 20–26)

Dynamics of Changes in the Artistic Space of I. I. Sollertinsky International Music Festival: 2008–2018

Zhukova O. M.

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

The Festival, which bears the name of the famous musicologist, critic and journalist Ivan Ivanovich Sollertinsky, in 2018 celebrated its thirtieth anniversary. Over the past decade (2008–2018), the project has solidly strengthened as a significant event in the cultural life of Vitebsk and the Republic of Belarus.

The artistic space of the Festival is characterized by substantial depth and individuality. It is constantly updated and enriched by the inclusion of works of art representing different styles and schools. The democratic nature of the artistic space of the Festival project contributes to the manifestation of their (directions and schools) diversity, identifying distinctive features and providing equal opportunities for presentation. As a result, baroque and classical, romanticism and realism, modern and postmodern are reflected in the festival space.

The article analyzes the content of the Festival concert programs, focuses on the most important events that are key to the development of the project. This article is based on the concept of viewing the Festival as an art space, the specificity of which is determined by its stable characteristics and permanent changes.

Key words: festival, art space, Sollertinsky International Music Festival, chamber music, recital, national performing schools, scientific readings.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 20–26)

Адрес для корреспонденции: o.zhukova71@yandex.ru – О. М. Жукова

На протяжении тридцати лет своей истории пространство Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского постоянно обновлялось, наполнялось видами и жанрами искусства, которые ранее были не характерны для проекта, в результате чего значительно преобразились содержание и тематика концертных программ. К фестивалю проявилось внимание со стороны исполнителей мирового класса, представляющих различные, часто принципиально новые стилевые направления и школы. Важно отметить проникновение в программу фестиваля (изначально посвященного камерной музыке) фольклора – художественного творчества белорусского, русского, польского, финского народов. Изменение пространства проекта происходило также благодаря территориально-географическому фактору, росту и обновлению зрительской аудитории, введению новых форм презентации искусства. Сегодня можно утверждать, что фестиваль удерживает статус проекта элитарного искусства и остается востребованным, так как его пространство постоянно эволюционирует и развивается.

Цель данной статьи – проанализировать программы фестиваля и выявить динамику развития фестивального пространства в период 2008–2018 годов.

Музыка – вид искусства, который является основополагающим в деятельности И. И. Соллертинского и стержнем проведения фестивального проекта. Исходя из разносторонних интересов музыковеда, в художественном пространстве фестиваля прослеживается стремление охватить как можно большее количество музыкальных жанров. Это камерно-инструментальные, камерно-вокальные, симфонические, кантатно-ораториальные, музыкально-театральные, хоровые жанры. Их многообразие представлено в концертных программах на протяжении всего функционирования фестиваля.

Фестивальное пространство последнего десятилетия: жанровое разнообразие и выдающиеся исполнители. Первые три фестивальных проекта назывались «Витебский фестиваль камерной музыки памяти И. И. Соллертинского». Традиция включать исполнение камерной музыки в программу мероприятий фестиваля также сохранилась в период с 2008 года по 2018. Эта традиция поддерживается во многом благодаря постоянному участнику фестиваля – ансамблю солистов «Классик-Авангард» под руководством заслуженного деятеля искусств Республики Беларусь Владимира Байдова. В рамках

Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского данный коллектив берет на себя особую роль по обогащению художественного пространства проекта. Это связано с деятельностью В. Байдова, как одного из первых организаторов фестиваля, а также с его видением витебского фестивального феномена как «...беспрецедентного вернисажа, представляющего самые разнообразные жанры, стили и направления в искусстве. Целью фестиваля становится не победа того или иного эстетического течения, а собирание воедино всего, что есть великого и вечного в искусстве разных эпох и разных народов» [1, с. 10].

Репертуар ансамбля солистов «Классик-Авангард», представленный в рамках фестивальных мероприятий, отличается разнообразием в жанровом, тематическом и стилевом отношении. Камерно-инструментальная музыка их индивидуальных концертных программ сочетается с участием в разнообразных фестивальных проектах. Так, XX фестиваль завершился концертом камерной музыки «Чудо на Рождество», в котором в исполнении коллектива прозвучали популярные рождественские мелодии народов мира. На XXI фестивале постоянный участник представил программу, посвященную творчеству американского композитора Джорджа Гершвина. В мероприятиях XXIII фестиваля ансамблем солистов «Классик-авангард» исполнялась музыка Д. Гершвина, Ч. Чаплина, Керна, Роджерса, В. Лютославского, К. Шимановского.

Активность творческого поиска и разносторонность музыкальных интересов нашли отражение во всех выступлениях коллектива. В рамках XXII и XXVIII фестивалей прозвучала музыка польских композиторов: в 2010 году ансамбль солистов «Классик-авангард» исполнял музыку Фредерика Шопена (к 200-летию со дня рождения композитора), в 2016 году основой программы «Музыка движения „Молодая Польша“» стала музыка композиторов конца XIX – первой половины XX века. Свое двадцатипятилетие коллектив отметил концертной программой, посвященной 180-летию со дня рождения Генрика Венявского во время XXVII фестиваля.

Ярким событием XXIV фестиваля стал проект «Белорусско-польский диалог „Колаварот“», подготовленный ансамблем солистов «Классик-авангард» совместно со студенческой группой «Стрела» кафедры этнологии и фольклора Белорусского государственного университета культуры и искусств. Незабываемое впечатление у слушателей оставило выступление ансамбля на XXV фестивале, в программе которого прозвучали

произведения белорусских композиторов XVIII–XIX веков. Следует заметить, что возрождение и популяризация неизвестных страниц национального музыкального наследия одна из ярких граней творческого кредо музыкантов ансамбля и его бессменного руководителя Владимира Байдова.

В рамках XXIX фестиваля лауреат международных конкурсов ансамбль солистов «Классик-Авангард» представил на суд зрителя театрализованно-музыкальную постановку «Сем колераў кахання для Шагала, паэта і аркестра», посвященную 130-летию Марка Шагала. Яркие эмоции и позитивное мироощущение передались зрителям благодаря музыке любимых шагаловских композиторов (И. Ахрона, М. Гнесина, А. Крейна, Ю. Ангеля, А. Тансмана, М. Гебиртига) и стихам Г. Ситницы (в исполнении автора), Л. Дранько-Майсюка, М. Чарота и А. Дударя. К юбилейному XXX фестивалю ансамбль солистов «Классик-Авангард» подготовил очередную премьерную программу, состоящую из произведений популярной музыки середины XX века, в которой примут участие заслуженный артист Республики Беларусь Евгений Крыжановский и Ольга Багушиньска.

Зарубежные исполнители камерной музыки. На протяжении последних десяти лет проведения Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского традиция камерно-инструментального исполнительства сохранилась не только благодаря белорусским музыкантам, но и зарубежным исполнителям. Немаловажно представить панораму событий и их участников среди которых: струнный квартет «Санкт-Петербург» (XXI); дуэт из Венесуэлы: Рауль Суарес (скрипка) и Жозеф Авила (фортепиано) (XXII); струнный квартет имени И. Ф. Стравинского Санкт-Петербургской академической филармонии (XXII); квинтет саксофонистов Президентского оркестра Республики Беларусь, который выступил в концертном зале Софийского собора в Полоцке (XXIII); ансамбль солистов «Лундстрем Трио» из Москвы (XXIV); творческий дуэт немецкой исполнительницы на блокфлейте и кларнете Сюзанны Эрхардт и белорусской органистки Ксении Погорелой представил программу «Виртуозная музыка для кларнета, блокфлейты и органа» (XXV); джазовый квинтет Инги Берзини из Латвии (XXVI); ансамбль солистов «Партита» из Минска (XXVI); трио «Riga MEM» из Латвии (XXVIII); струнный ансамбль преподавателей и студентов Белорусской государственной академии музыки (XXVIII); ансамбль

солистов SPARK из Германии выступил с программой «On the dancefloor» (XXIX).

Следует отметить, что в мероприятиях фестиваля после некоторого перерыва возобновилось участие струнных квартетов. Первым, кто восполнил этот пробел, стал квартет «Санкт-Петербург», входящий в десять лучших квартетов мира.

Существует мнение, что камерно-инструментальная музыка может заинтересовать лишь подготовленного слушателя. Однако за последние годы развития фестиваля интерес к этому жанру со стороны слушателя значительно вырос. В этом, естественно, есть заслуга организаторов проекта, которые с успехом устанавливают творческие контакты с музыкантами, завоевавшими мировую славу, и с исполнителями малоизвестными широкой публике. Безусловно, зрителя привлекает не столько имя исполнителя, сколько новизна репертуара и тематики представленных концертных программ, экспериментальные формы, необычные тембровые сочетания инструментов. Показателен в этом плане XXVI Форум академического искусства, на котором публику ждал сюрприз от организаторов – джаз в исполнении квинтета Инги Берзини (Латвия) и подарок специально для ценителей музыкального искусства эпохи барокко – выступление ансамбля солистов «Партита» (Беларусь) с концертом «Музыка Королей».

Факты из истории создания музыкального проекта свидетельствуют о том, что уже со II фестиваля его пространство помимо ансамблевой камерно-инструментальной музыки охватило *жанры вокальной музыки и сольного фортепианного концерта*. Фестиваль уже тридцать лет функционирует под девизом «открытия новых и возрождения забытых имен и страниц в различных жанрах искусства», который отражает общую концепцию формирования концертных программ, а также ярко прослеживается в вокальном и фортепианном исполнительстве [2, с. 40].

Среди выдающихся мастеров этих жанров хотелось бы выделить имена исполнителей, которые часто принимают участие в концертах фестиваля и в последнее десятилетие сохранили эту традицию. Так, в рамках XX фестиваля состоялось очередное выступление народной артистки России, солистки Мариинского театра Ольги Кондиной (Санкт-Петербург). XXI музыкальный проект порадовал зрителей концертом заслуженной артистки России Марии Людько (Санкт-Петербург). К удовольствию витебского зрителя частый гость на фестивале Николай Луганский – исполнитель, входящий в мировую пианистическую элиту (XXI, XXIII, XXV).

Обновлению и обогащению фестивального пространства способствует появление в афишах имен, ранее не известных широкой зрительской аудитории. Среди них молодые исполнительницы, представившие скандинавскую вокальную культуру, Сини Туомисало (меццо-сопрано, Финляндия) и Камилла Эдиассен (сопрано, Норвегия) (XXII); баритон Иво Йорданов (Болгария), продемонстрировавший свое искусство в дуэте с Юрием Блиновым (фортепиано, Беларусь) (XXV); петербургская певица Олеся Петрова, обладательницы первой премии Международного конкурса вокалистов «Радио Франс» в Париже, выступления которой с успехом прошли в Метрополитен-опере (XXVI).

Рассмотрение фестивальных мероприятий последнего десятилетия (2008–2018) с точки зрения обновления художественного пространства непосредственно связано с участием в них выдающихся *мастеров органного и фортепианного исполнительства*, принадлежащих различным национальным школам. Витебский слушатель получил возможность воспринять и оценить творчество лучших исполнителей современности, среди которых главный органист Кельнского собора профессор Высшей школы музыки в Мюнхене Винфриед Бениг (XX), главный органист Домского собора, органист Латвийской филармонии Таливалдис Декснис (XX), лауреат международных конкурсов профессор органной музыки в Королевской академии музыки Дании Ханс Фагиус (XXI). Яркие впечатления остались у зрителей от исполнения на виолончели и органе сольных программ «Иоганн Себастьян Бах. Музыкальная библия», представленных заслуженным артистом России Александром Князевым (XXIV). Увертюрой к XXVI Международному музыкальному фестивалю имени И. И. Соллертинского прозвучал органной концерт известного американского музыканта Рональда Эбрехта.

Жанр фортепианной музыки и свои национальные школы в разные годы функционирования фестиваля представили исполнители: Александр Мндоянц (Россия) и Анджей Пикуть (Польша) (XX); Николай Луганский (XXI, XXIII) и на XXV фестивале в дуэте с Вадимом Руденко (Россия), Юхани Лагерспетц (Финляндия) (XXI); Никита Мндоянц (Россия) (XX, XXVIII); Александр Маркович (Израиль) (XXII, XXVIII).

Нельзя обойти вниманием художественные приобретения пространства фестиваля, связанные с включением *фольклора* благодаря участию в XXIII музыкальном проекте ансамбля *Дмитрия Покровского*. Организаторы назвали этот концерт «уникальным и

сенсационным». В репертуаре коллектива более 2000 фольклорных песен, наигрышей, танцев и обрядов. В России это единственный певческий коллектив, объединяющий научное изучение фольклора с его профессиональным исполнением, а традиции народной музыки – с современной музыкальной культурой. В Витебске ансамбль исполнил фрагменты из разных фольклорных программ, а также произведения Г. В. Свиридова и И. Ф. Стравинского. Концертная программа ансамбля оставила у зрителя яркие запоминающиеся эмоции.

Целостная картина фестивального пространства последнего десятилетия не сложилась бы полностью без упоминания участия в XXV проекте *Камерного хора Смольного собора* (Россия, Санкт-Петербург). Художественный руководитель и главный дирижер коллектива – заслуженный артист России Владимир Беглецов. Камерный хор, созданный в 1991 году, в настоящее время является одним из самых известных хоров Санкт-Петербурга и России. Виртуозность исполнительства, высокий профессионализм, музыкальность, насыщенность тембра – все это отразилось в концертном выступлении коллектива на витебской сцене. Наряду со сложными монументальными произведениями (фрагменты Литургии св. Иоанна Златоуста для смешенного хора С. В. Рахманинова, Хоровой симфонии-действия «Перезвоны» (по прочтении В. М. Шукшина)) в программе концерта прозвучали народные и популярные песни.

Описывая наиболее важные события Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского, невозможно не оценить значимость появления в его художественном пространстве *симфонической музыки*. Выступления масштабных коллективов всегда незабываемое событие для фестивальной публики. Таковыми стали выступления *Государственного академического симфонического оркестра Республики Беларусь* под управлением лауреата государственной премии Республики Беларусь, заслуженного деятеля искусств России, народного артиста Республики Беларусь Александра Анисимова в рамках XXI, XXV, XXIX фестивальных проектов. Открытие XXV музыкального форума стало поистине грандиозным по причине участия в программе концерта выдающихся солистов – народной артистки СССР, профессора Лианы Исакадзе (скрипка, Грузия/Франция) и заслуженного артиста России Александра Князева (виолончель, Россия).

Зрительская аудитория фестивальных концертов расширилась благодаря выступлению

в рамках XXVI проекта *Международного симфонического оркестра из Санкт-Петербурга «Таврический»*, объединившего молодых музыкантов-виртуозов из дальнего и ближнего зарубежья, выпускников санкт-петербургской консерватории. Руководит оркестром народный артист Кабардино-Балкарии Михаил Голиков. Несмотря на молодой состав, коллектив имеет широкую известность, но для витебской публики он стал открытием.

Анализируя наполнение художественного пространства Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского за последнее десятилетие, обратим внимание на следующую тенденцию. С одной стороны, происходит расширение географии участников концертных программ с выходом на европейский уровень, с другой – приходит осознание того, что многие исполнители, в разные годы покинувшие бывшие страны СНГ, в настоящее время возвращаются в родные места, но уже в новом статусе – известных музыкантов с мировым именем. Символично, что одним из таких мест стал музыкальный фестиваль в Витебске.

Особую значимость для изменения структуры пространства фестиваля стало включение *жанра балета*. Считаем важным подчеркнуть значение хореографического искусства как одного из компонентов, наполняющих художественное пространство фестиваля и имеющее значение для его обогащения и расширения. XXII Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского включил в свое художественное пространство концерты камерной, вокальной, фортепианной, органной, симфонической музыки, а также хореографическое искусство. В рамках проекта состоялось знакомство с творчеством народной артистки России, примы-балерины Мариинского театра Юлии Махалиной и заслуженного артиста России, солиста балета Мариинского театра Ильи Кузнецова, которые представили зрителю «Балетные миниатюры» на музыку П. Чайковского, М. Равеля, К. Сен-Санса, А. Глазунова.

В программе фестивальных мероприятий с 1997 года уверенно закрепились *концерты преподавателей и учащихся Витебского государственного музыкального колледжа имени И. И. Соллертинского*. Важно подчеркнуть особую ценность этих концертов для создания эмоционально насыщенной атмосферы фестивального пространства благодаря участию в них творческой интеллигенции города Витебска и подрастающего поколения молодых музыкантов в роли исполнителей и слушателей. Такие концерты выполняют и

просветительскую и воспитательную функции, а также расширяют аудиторию фестивальных проектов.

Выставочное пространство фестиваля последнего десятилетия. За время функционирования фестиваля были проведены различные мероприятия в выставочных залах города. В связи с избранной концепцией настоящей статьи, хочется подчеркнуть значимость появления *фотопроекта «Сон Татлина»* в рамках XXV Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского, автором которого стал внук Д. Д. Шостаковича – Дмитрий Шостакович. В 2016 году он посетил Витебск во второй раз и представил фотовыставку «Боковое зрение», которая включила более тридцати работ. Дмитрий Шостакович отметил, что произведения демонстрируются впервые и провел экскурсию для посетителей вернисажа.

В рамках юбилейного фестиваля состоялась третья *выставка плаката* под названием «Игра в классику. Вариации № 3». Студенты факультета дизайна УО «Витебский государственный технологический университет» посредством создания художественных проектов продемонстрировали свое видение музыки. В 2018 году основой для их творчества стала многообразная программа фестиваля – от строгих канонов классики до смелых образцов авангарда.

Научные чтения как отражение индивидуальности пространства фестиваля. Развиваясь как многофункциональный проект, выполняющий популяризаторскую, просветительскую, коммуникационную, воспитательную, формирующую личность и вкусы зрителя, и другие функции, Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского привлекает внимание исследователей, которые стремятся присутствовать и участвовать в мероприятиях проекта, изучать художественное пространство фестиваля и посвящать ему научные статьи и выступления. Пространство фестиваля приобретает индивидуальность благодаря проведению в рамках проекта *научных чтений*.

Первые мероприятия научных чтений назывались «Витебский ренессанс начала XX века». Импульсом для проведения данного проекта стали выступления Людмилы Викентьевны Михеевой (Соллертинской), тематика которых касалась исследования деятельности И. И. Соллертинского и его ближайшего окружения: «Роль И. И. Соллертинского: М. Бахтин, Л. Пумпянский, Д. Шостакович и другие», «Правда о Шостаковиче». Организаторами научных чтений стали витебские музыкальные

и культурные деятели: член Союза композиторов России и Беларуси композитор Нина Николаевна Устинова и музыковед, журналист, автор программ об искусстве, преподаватель музыкального колледжа Евгений Михайлович Геращенко.

На современном этапе развития фестиваля организатором и руководителем мероприятий в рамках научных чтений является Нелли Вячеславовна Мацаберидзе. По мнению ученого: «В контексте общих широко популяризаторских задач фестиваля он (жанр научных чтений) открывает возможность для привлечения более широкой и менее подготовленной аудитории, стремящейся к собственному совершенствованию и обогащению новыми знаниями. Жанр становится самой популярной формой научных встреч и общений, потому как главной целью чтений является идея просвещения и популяризации идей, событий, явлений» [1, с. 34].

Первоначально тематика научных чтений «Витебский ренессанс начала XX века» была посвящена исследованию, популяризации творчества и деятельности И. И. Соллертинского. Также затрагивались вопросы истории художественной культуры города Витебска и его роли в становлении культуры и искусства Республики Беларусь. Постепенно круг обсуждаемых тем расширился и приобрел глобальный характер. После некоторого перерыва в проведении научных чтений (2003–2008 годы) тематика проекта обогатилась благодаря освещению актуальных вопросов развития современной культуры и искусства.

Интерес представляет проведение научных чтений в рамках XXII Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского в 2010 году. Организаторами стали Витебская областная филармония и Музей Марка Шагала в Витебске. В результате такого сотрудничества научные чтения фестиваля объединились с Шагаловскими чтениями под общим названием «Диалоги о культуре. XXI век». Вследствие этого расширился круг обсуждаемых тем, в мероприятиях проекта приняли участие исследователи в различных областях культуры и искусства: искусствоведы, музыковеды, историки, музееведы, режиссеры, поэты и издатели. Расширилась и аудитория слушателей, которую привлекли актуальность обсуждаемых тем и компетентность лекторов научных чтений.

На разных этапах развития проекта в научных чтениях принимали участие белорусские искусствоведы: О. В. Дадюмова, Н. А. Паньков, Н. В. Мацаберидзе,

В. П. Прокопцова, А. Г. Лисов, Е. М. Геращенко, Т. Г. Мдивани, Г. П. Цмыг, В. И. Скоробогатов, Б. А. Лазуко, Н. А. Бунцевич, С. Н. Мясоедова, Н. С. Сушкевич, Н. Г. Ганул, И. Ю. Оношко, О. М. Жукова и другие; зарубежные исследователи: М. А. Дроздова, Я. В. Брук, А. М. Кузнецов, Я. С. Назаров, М. П. Рахманова, С. С. Хоружий, О. Г. Дигонская, К. В. Зенкин (Россия, Москва), Т. Апраксина, С. И. Савенко, Б. И. Тищенко, Н. Л. Дунаева, Д. А. Толстой (Россия, Санкт-Петербург); Л. М. Максимовская (Россия, Невель), Л. В. Шаповалова, Ю. Николаевская (Украина, Харьков); И. Грауздия, Ю. Йонане (Латвия, Рига); Е. Станкевич, М. Малецкий, Я. Богщанин (Польша); Пьер Маритан (Франция), А. Г. Субботняя (Беларусь – Нидерланды), Хуан Яхуэй (КНР, Хэнань) и многие другие.

Научные чтения, являясь наиболее демократичной научной конференцией, и на современном этапе функционирования Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского остаются актуальными и востребованными. Их тематика активно обновляется, о чем свидетельствуют мероприятия, проведенные в рамках XXX фестиваля. Международные научные чтения в 2018 году проводились в двадцатый раз и также стали юбилейными. Мероприятия чтений условно были разделены на части, первая из которых – «Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского – тридцать лет истории» – была посвящена истории возникновения фестиваля, воспоминаниям организаторов фестиваля о наиболее запомнившихся фестивальных событиях, анализу концертных программ и тематики научных чтений. В одном из разделов освещен «Витебский контекст» – представлены архивные сведения о начале профессиональной деятельности И. И. Соллертинского и художественном облике Витебска первой трети XX века. В разделе конференции «Звучащая аура современности – актуальные вопросы современного искусствознания» были сосредоточены выступления белорусских и зарубежных ученых, отразившие проблематику современной музыки.

Важным событием в истории фестиваля и знаковым для проведения XXX проекта стало издание сборника статей «Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, 2008–2018», в который вошли материалы определенных выступлений и докладов ученых в рамках научных чтений за последние десять лет [3]. Это уже второе издание, посвященное фестивалю. Первое появилось в 2012 году к 110-летию со дня рождения И. И. Соллертинского. Обе книги имеют

важное значение для осмысления накопленного опыта в проведении проекта, для обобщения результатов работы организаторов фестиваля. Кроме того, сборники способствуют популяризации идеи фестиваля и расширению его аудитории.

Заключение. Подводя итог вышесказанному, необходимо заметить, что начиная с первого фестиваля, посвященного камерно-инструментальной музыке, развитие проекта идет по пути обновления его художественного пространства за счет привлечения ранее не представленных жанров в области музыкального искусства, а также благодаря участию известных исполнителей, принадлежащих к различным национальным музыкальным школам. Фестивали включали жанры вокальной музыки и моно-оперы, симфонический и хоровой жанры, авторский концерт, камерную оперу, лекции-концерты и мастер-классы. Художественное пространство Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского – одно из немногих, в котором представлена органная музыка и исполнительство. В разные годы существования проекта его фестивальное пространство обогащалось включением различных видов искусства, что обусловило взаимодействие музыкального, театрального, хореографического, изобразительного искусств и литературы.

XXX, юбилейный фестиваль, продолжил историю развития музыкального проекта. В 2018 году организаторы объединили в художественном пространстве фестиваля открытие выставки, научные чтения, концерты

камерной музыки, сольный фортепианный концерт, театрально-музыкальный проект и симфоническую музыку.

Современное видение фестивального пространства, безусловно, опирается на классические традиции и накопленный к юбилейному фестивалю творческий опыт. Однако в возникшем новом формате проведения мероприятий на первый план выходят актуальные тенденции объединения взаимодействующих видов искусств, своеобразная визуализация музыки в выставочном пространстве, стремление к презентации новых, иногда экспериментальных форм. Все это является основой для дальнейшего перспективного развития Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского и определяет его востребованность и жизнеспособность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, 1989–2011: история фестиваля, воспоминания, статьи, исследования, материалы научных чтений / сост.: Н. В. Мацаберидзе [и др.]. – Витебск: Витеб. обл. тип., 2012. – 340 с.
2. Мацаберидзе, Н. В. Фестиваль как явление в контексте новых идей и национальных традиций: Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского в Витебске / Н. В. Мацаберидзе // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2015. – № 26. – С. 39–43.
3. Международный музыкальный фестиваль имени И. И. Соллертинского, 2008–2018 : сб. статей, исследований, материалов научных чтений / сост.: Н. В. Мацаберидзе, Е. М. Подоляк. – Витебск: Витеб. обл. тип., 2018. – 264 с.

Поступила в редакцию 13.02.2019 г.

Традиционный головной убор наметка («намітка») белорусско-украинского Полесья: общность и локальные особенности

Кляповская А. А.

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

В данной статье исследуется и анализируется общность художественных традиций и локальных особенностей женского традиционного головного убора наметка («намітка») как одного из выразительных элементов народного костюма региона Полесья Беларуси и Украины. Головной убор был стилистически связан с остальными предметами одежды, их колоритом, характером декора и завершающим композиционным элементом в традиционном комплексе одежды.

Выявлены и проанализированы культурно-исторические факторы формирования общих и локальных особенностей головного убора наметки Полесья. Акцентируется внимание на традициях его изготовления и ношения, семантике полотенежного головного убора. Раскрыты общность архаической модульной основы декорирования, гармоничное художественно-композиционное решение полотна «наміткі». Определены локальные художественные особенности, сформированные под влиянием разнообразных факторов и передающие индивидуальную узнаваемость. Наметки выполняли знаковую и этноопределяющую функцию, которая проявлялась в композиции оформления и количестве декора, вариативности способов ношения, что создало уникальный художественный образ полотенежного головного убора «наміткі» на белорусско-украинском Полесье. Исследования полотенежного женского головного убора являются важным элементом сохранения традиционной культуры белорусско-украинского Полесья.

Ключевые слова: народный текстиль, традиционный женский головной убор «намітка», Полесье.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 27–36)

Traditional Headdress Basting (Nमितka) of Belarusian and Ukrainian Polesiye Region: Commonality and Local Features

Klyapovskaya A. A.

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

The article examines and analyzes the commonality of artistic traditions and local features of women's traditional headdress basting (namitka) as one of the expressive elements of folk costume of Polesiye Region of Belarus and Ukraine. The headdress basting was linked stylistically with the rest of the clothing, its coloring, decoration and a concluding composition element in the traditional clothes.

Cultural and historical factors of shaping general and local features of the headdress basting (namitka) of Polesiye are revealed and analyzed. Attention is focused on the tradition of its manufacture and wearing, the semantics of towel headdress. Commonality of the archaic modular decorating basics as well as harmonious artistic composition of the canvas of namitka is revealed. Local artistic features were revealed, which were formed under the influence of various factors that created individual recognition, symbolic and ethno-defining function, which manifested itself in the composition of the design and the number of decor, variability of ways of wearing, which created a unique artistic image of the towel headdress namitka in the Belarusian-Ukrainian Polesiye. Research of the towel women's headdress basting is an important element of the preservation of the traditional culture of the Belarusian-Ukrainian Polesiye.

Key words: folk textiles, traditional women's headdress basting namitka, Polesiye.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 27–36)

Художественные особенности народного текстиля и комплекса одежды региона Полесья формировались на протяжении многих веков. Головной убор – наметка – являлся важным элементом и основным компонентом народного костюма Полесья, который выполнял обереговую, утилитарную, эстетическую и знаковую функции.

Цель работы – анализ общности художественных традиций и локальных особенностей традиционного головного убора «намітка» белорусско-украинского Полесья.



Рис. 1. М. Поликарчук в «намітці». Местечко Любешов Пинского уезда. Фото И. А. Сербова. 1912. Альбом «Беларусы ў фотаздымках І. Сербава. 1911–1912» 2013. F 46-718

Наметка («намітка») (рис. 1) – это архаичный полотнянный головной убор замужней женщины был сложным в завивании и состоял из несколько компонентов: деревянного или из льняной ткани обруча как приспособления для создания прически, на которое завивали волосы («кібалка», «бруч», «тканка», «тканица», «тканіца»), или плетеного обруча из соломы, лозы или бересты («каробачка», «капица», «коробочка»), по форме напоминающего тарелку без донышка (рис. 2).



Обруч «бруч», «кібалка» – дерево, льняные нити. Фото А. А. Кляповской



«Тканка», «тканица», «тканіца» – лен, полотно. Фото М. Н. Винниковой [7]



«Капица», «каробачка», «коробочка» – солома, льняные нити. Фото М. Н. Винниковой [7]

Рис. 2. Элементы женского головного убора конец XIX – начало XX вв.

Сверху надевался чепец («очіпок», «чепец») (рис. 3), который фиксировал прическу, он был ажурно сплетен из ниток или сшит из ткани. Чепец покрывал только прическу или всю голову. Иногда поверх него надевали «падвичку» – твердый обруч из луба, который служил каркасом для навивания наметки.

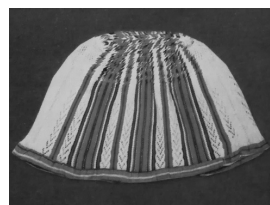


Рис. 3. Чепец. Село Оброво, Иванцевичский район, Брестская область, Беларусь. 1920-х гг. МДБК ИИЭФ НАНБ: КП – 7524, Т – 3506. [9]

Внешней частью убора было длинное полотняное покрывало – наметка, намет, плат, сарпанок (бел. «сярпанок», укр. «серпанок») (рис. 4). Он изготавливался из прямоугольного льняного, конопляного, а с начала XX века из хлопчатобумажного полотна белого, серого, серо-охристого цветов. Полотно создавалось длиной от 200 до 500 см, его длина выбиралась в зависимости роста и комплекции женщины [2], шириной – 30–65 см, с вышитым или тканым оформлением по краям хлопковой пряжей, а также дополняя кружевом или мережкой, бахромой.



Рис. 4. Наметки. Начало XX в. Льняные нити ручного прядения, ручное ткачество. Село Пинковичи, Пинский район, Брестская область, Беларусь. 2012. Фото М. Н. Винниковой [7]

Полотенечный головной убор строго связан с предметами костюма, колоритом, был важным этноопределяющим элементом и композиционным завершением традиционного комплекса одежды белорусско-украинского Полесья.

Исследования технологии изготовления и способов ношения традиционного головного убора Полесья проводились учеными России, Беларуси, Украины. Высокий научный уровень исследований и анализа восточнославянской одежды на основе применения сравнительно-исторических и типологических методов провела Г. С. Маслова [2]. Она выделила основные типы головных уборов, в том числе и полотенечный головной убор – наметка, а также выявила, что он использовался белорусами и украинцами в конце XIX – начале XX в. В этом направлении следует отметить работу О. Е. Фадеевой [3], которая впервые в Беларуси обратилась к изучению семантики текстильного орнамента, а также археологические исследования Л. В. Дучиц [4]. В научных трудах О. А. Лобачевской [5] выделены канонические основы и ключевые направления художественной трансформации белорусского народного текстиля. В них дан ряд художественных специфических черт текстиля и выявлены закономерности построения модульного соотношения в изготовлении полотна для текстильных изделий. Основополагающими источниками для изучения такого головного убора являются труды Д. К. Зеленина [6] и М. Н. Винниковой [7–9], в которых отражены характеристики локальных головных уборов и способы завивания наметки. На основе изучения материалов музеев России и Беларуси (Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург), Музея Белорусского Полесья (г. Пинск)) М. Н. Винниковой были осуществлены реконструкции белорусских полотенечных головных уборов. Изучение национального костюма, в том числе головных уборов, проводилось также белорусскими учеными Л. В. Раковой, В. М. Бежавиной [10], Е. М. Сахутой, М. Ф. Романюком, В. И. Селивончик, Г. Н. Нечаевой, Л. И. Маленко и др. На Украине исследователь Г. Г. Стельмашук и дизайнер Л. Сивцевой-Климук реконструировали головные уборы, в том числе наметку, и издали альбом «Українські народні головні убори: монографія» (2013) [1]. А. Н. Украинец [11] охарактеризовала существующие в конце XIX – начале XX ст. головные уборы Полесья Ровенщины на основе экспедиционных материалов 1995–2005 годов в районах,

пострадавших от аварии на ЧАЭС. Известны исследования народного костюма, техник и технологии изготовления, декорирования украинских ученых, Л. Г. Пономар [12], Т. В. Кара-Васильева [13], О. Ю. Космина [14], И. Н. Локшук [15; 16], К. И. Матейко, Т. Ф. Лупий и др.

Факторы формирования общих и локальных особенностей женского головного убора наметка («намітка»). Определяющими факторами, которые влияли на формирование общностей и локального разнообразия головного убора на Полесье, являлись культура и традиции первых восточнославянских племен (I тыс. н. э). Непокрытие головным убором волос считалось позором, грехом у восточных славян Полесья [2, с. 659]. Ношение головного убора было связано с поверьем о магической и энергетической силе открытых волос женщин. Считалось, что непокрытие волос могло неблагоприятно повлиять на здоровье женщины и ее окружение [6, с. 313]. Головной убор в виде длинного полотняного покрывала исследователи считают одним из древних общеславянских, его носили в X–XIII веках. Об этом свидетельствуют археологические данные, которые были найдены у висков в погребениях археологом Л. В. Дучиц шпильки и частицы тканей, а также частицы белого тонкого полотна полотенечных головных уборов в курганах в селе Старая Рудня Жлобинского района, Гомельской и Минской области на Беларуси [4, с. 16]. Это подтверждают обнаруженные археологами на Украине в славянских погребальных курганах головные повязки, частицы шелковых тканей и шнуры с нанизанными стеклянными бусинками и пластинками импортного происхождения с Византии и Ближнего Востока [17, с. 12]. Выгодное географическое положение Полесья на исторически сложившихся путях между Востоком и Западом, густая речная сеть, образующая единую водную систему, свидетельствуют об использовании и значении открытого водного путевого сообщения. Уже в эпоху Киевской Руси водные артерии Полесья связывали русские земли с Днепром, служили выходом к Черному и Балтийскому морям, что влияло на развитие транспортно-экономических связей и импорта различных товаров, в том числе тканей и аксессуаров [18, с. 264].

В ранних иконографических миниатюрах и летописях упоминается названия «убрус» как художественно завершенного предмета полотенечного головного убора [2, с. 660]. Это говорит об архаичности наметки, а также данный термин сохраняется местами до настоящего времени у великорусов и некоторых групп украинцев для обозначения полотенца.

В наметках изображены княгиня Ирина на миниатюре Трирской Псалтири (XI в.), у княгини Киликки — жены Ярослава Святославовича на миниатюре «Изборник Святослава» (1073) [7, с. 326] (рис. 5), и белая наметка у княгини Ольги (X в.) во время приема византийским императором [17]. Г. С. Маслова отмечает, что «убрус» в то время был народным головным убором со времен арабской торговли по водным путям от Черного моря до Днепровского бассейна и был привезен с Византии [2]. В иконографических источниках мы находим разные варианты использования женских белых полотенечных уборов: накиннутый на голову «плат» (шея в таком случае остается открытой) с заломами с двух сторон возле лба на иконе «Старозвітна Трійця» (1694) (рис. 6). Особый интерес вызывает способ завязывания наметки, где один конец полотна окутывал подбородок и лоб, а второй свисал с левого плеча на фрагментах икон «Різдва Богородиці» села Островці Володимирецького району и «Трійця» XVII в. (рис. 7) села Смородск Дубровицького району Ровенської області (Україна) и сохраняются в коллекции Ровенского областного краеведческого музея [11, с. 35].



Рис. 7. Икона «Трійця» XVII в. Село Смородск, Дубровицький район, Ровенська обл., Україна. РОКМ. Україна. Фото: В. Луца [11]

Изображения наметки можно наблюдать на иконах в Национальном музее им. А. Шептицкого (г. Львов, Украина), а также белорусских в иконографических сюжетах XVII в. «Рождество Богородицы», «Вознесение Марии», «Воскресение — сошествие во ад») в Могилевской и Брестской областях (Беларусь) [8] и др.

Такие головные уборы изображены на портретах женщин Великого княжества Литовского XVI в. («Портрет Екатерины Олелькович-Слуцкой» (рис. 8), «Портрет королевы Анны Ягеллонки» (рис. 9) [10, с. 256].



Рис. 10. «Серпанкова намітка». Село Берестя, Дубровицький район, Ровенська область, Україна. Перша половина XX століття. Автор: Г. П. Корень (№ експоната KYD2699). Етнографічна колекція «Кровець» (krovets.com.ua)

Таким образом, традиция ношения полотенечного головного убора была присуща в то время привилегированному сословию. Головные уборы и способы их ношения определяли, в первую очередь, социально-семейный статус женщины, указывали на различия в возрасте. В актовых документах XV–XVII вв. есть сведения, что в высших сословиях женские наметки изготавливали не только с тканей домашнего производства, но и с импортного («каленскага»), которые украшали вышивкой [10, с. 274]. Важно отметить, что традиция ношения белой льняной домотканой наметки была и у женщин в сельской местности. Замужних женщин, носивших белые головные уборы, часто называли «белоголовые», «белажонки». В основном комплекс народного костюма, в который входит такой головной убор, сложился в XVI–XVIII вв., и сохранился с определенными изменениями до конца XIX века. В связи с прекращением домашнего производства тканей в начале XX века широкое использование наметок прекратилось.

На всей территории Полесья распространены общие названия полотенечных головных уборов: «намітка», «плат», «убрус», «павой», известны еще со времен Киевской Руси. Наметка с кисейного белого полотна — свадебная фата или праздничный головной убор, называлась «серпанок» (укр.), «сярпанок» (бел.), «сарпанок», что происходит с персидско-турецкого «*sérpének*» — главное женское украшение, а с польского «*sierpianka*» — кисея (рис. 10). Исследователь Д. К. Зеленин установил еще одно значение происхождения названия наметки с немецкого «*haarband*» (стар. наз. «*hârpânt*») — лента для волос, откуда и старое чешское название головного убора — «*harban*» [6, с. 320]. Следует отметить

и локальные названия наметки. На Украине — это «намітець», «завій» — название связано с процессом завивания [12, с. 94], «склендячка», реже — «ручник», «рантух» — название наметки восходит к немецкому *«reintuch»* — чистая ткань [6, с. 320]. На белорусском Полесье — «намета», «павойнік», «павівала», «завівала», «завіцце», «завіткі», «плахта» [10, с. 273]. Вариативность названий обусловлена диалектной особенностью в языке населения Полесья, происходившей от влияния приграничных и Западных стран.

Наметка являлась на белорусско-украинском Полесье, в первую очередь, как головной убор, который имел общую практическую функцию: защищать голову от жары и холода. Она использовалась в основных традиционных обрядах как полотно для приема новорожденного ребенка, в крестильных, погребальных, свадебных, обереговых обрядах и религиозных праздниках, а также как основа для изготовления рушников-«набожников», сорочек и фартуков. Наметка, в первую очередь, головной убор замужних женщин, но и была важным элементом в свадебном обряде для молодой девушки. После венчания впервые завивали невесте полотненческий головной убор, что символизировало переломный момент в жизни девушки, которая покидала родительский дом и переходила в новый социальный статус замужней женщины [3]. В погребально-поминальной обрядности наметка символизировала посредничество между живыми членами рода и умершими предками. На Полесье «дамавину» (гроб) принято было обивать наметками, и опускать его у дол (в могилу) с помощью длинного скрутка полотна. Женщины белорусско-украинского Полесья продолжали его носить еще в 1920–1930-е годы, в свадебной и похоронной обрядности он широко использовался до середины XX в. Во многих селах Полесья праздничную наметку украшали сбоку или впереди букетами живых или бумажных цветов, или крашеными перьями. Наметка во многом влияла на отношения между жителями Полесья, так как использовалась в качестве подарка в важных семейных обрядах: при рождении детей, крестинах, свадьбах. Такой подарок символизировал сближение родов, членов семьи.

Художественные традиции головного убора «намітка». Общность художественного решения полотненческого головного убора обусловлена стабильностью способа изготовления с применением различных материалов для декорирования холста. В домашних условиях до начала XX века в этом процессе использовался ограниченный набор материалов:

лен, реже конопля. На Украине конопля была завезена кочевыми скифскими племенами с Востока и поэтому ее часто использовали как сырье для наметок. «Божья свеча» — так называли лен в деревнях на приграничье Беларуси и Украины, и не только потому, что фитилек свечи делали из льняных ниток. Белое льняное полотно, которое сопровождало человека от рождения до смерти, ассоциировалось с божьим светом, божьей опекой, с духовностью [8]. Домотканое цельное полотно имеет определенную ширину, которая обусловлена способом ручного ткачества и конструктивной особенностью ткацкого станка, что обусловило художественную специфику метрических закономерностей. В основном использовались станки, размеры которых позволяли получить полотно от 30 до 65 см. По данным исследователей, в основном изготавливали полотно шириной от 40–45 см, но в некоторых селах Беларуси и Украины — от 55 до 60–70 см [5, с. 97]. Льняное цельнотканое полотно имеет заданную технологией их изготовления ширину и длину. Постоянной величиной модуля является его ширина. Для анализа художественной специфики наметок и метрических закономерностей изготовления традиционных тканей (полотно наметки) в работе О. А. Лобачевской было введено понятие «художественный канон» [5]. В каноне выделены следующие составляющие: модульность тканей, конструирование текстильных предметов, орнамент, цвет и базовые узоробразующие текстильные технологии и техники. Наметка имела форму прямоугольника, а полотно такой формы являлось исходящей единицей — модулем. Модульность наметки выявляется в прямоугольности формы с неизменной шириной (30–65 см) и длиной, которая зависела от комплекции женщины и могла варьироваться. Художественный канон воплощен и в орнаменте наметок в виде полосы и ромбо-геометрического бордюра, имея символическое содержание и симметрические горизонтальные линии, что воплощают семантику порядка и границы, неся в себе образ борозды земли и пространства, начала и конца. Это обусловлено общеславянской деятельностью населения Полесья — земледелием. Поперечное расположение бордюров связано с самой технологией ткацкого ремесла и художественным воплощением замысла мастеров народного творчества. На Полесье Беларуси и Украины распространены общие геометрические элементы орнамента: ромбы, ломаные линии, свастика, крест и восьмиконечная звезда-розетка. Ромбо-геометрические орнаментные бордюры,

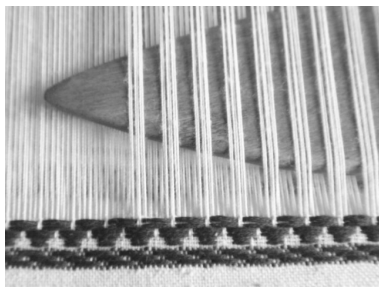


Рис. 11. Узорная полоса в технике браного ткачества

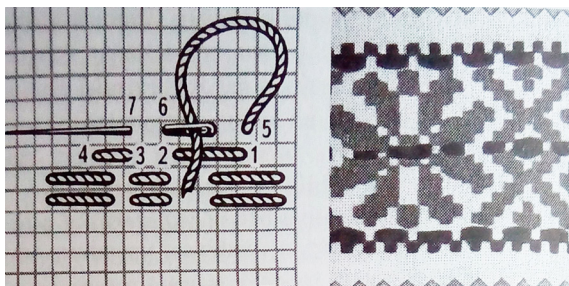


Рис. 12. Техника вышивки набором («занизування» укр., «ўперад іголку», бел.) [13]

как утверждает исследователь [5], являлись одним из главных признаков текстильного канона. Материал на наметки ткали техникой полотняного переплетения, дополняли браным орнаментом (рис. 11) в виде декоративных полос (бел. «натыканне», укр. «підткання»), и вышивкой набором (укр. «занизування») [13, с. 70], бел. «ўперад іголку» [3, с. 178]) (рис. 12) с двух концов модуля полотна. Орнамент в ткачестве и вышивке часто был двухсторонним, что помогало носить и завивать наметку с двух сторон. Легкость орнаментального украшения, состоящего в основном из узких полосок красного цвета и мелкого геометрического орнамента, подчеркивала изысканность тонкого полотна. Для орнамента тканей вышивкой или ткачеством применяли хлопок белого, красного, синего, черного цветов, реже лен и шерсть. В конце XIX – начале XX века мастерицы Беларуси и Украины использовали фабричные хлопчатобумажные нитки, сочетали их со льном и шерстью. Универсальный прием оформления полотна полосой, орнаментом имеет архаичность и у белорусов и украинцев до нашего времени в качестве основных структурно-образующих элементов и художественных принципов композиции в народном творчестве.

На белорусско-украинском Полесье формировалось и понятие о головном уборе как символическом знаке и обереге. В наметках

на Беларуси и Украине Полесья доминировал белый цвет. Семантика белой льняной наметки, которая сопровождала женщину от рождения до смерти, являла защиту от нападков зла и содействовала опекунству высшей Божьей силы [8, с. 211]. В полотненном головном уборе материал, характер украшения, колорит, способы завивания являлись обращением и связью с Божьей благодатью и духовной поддержкой. Генетически общей чертой в оформлении полотненчатого головного убора является бело-красное цветовое звучание, утонченность рисунка и декорирование несколькими красными полосами ромбо-геометрического орнамента, что подчеркивает архаичность и символизирует сочетания двух начал: белого (духовно-божественного) и красного (земного), которые в народных поверьях олицетворяют добро и красоту [15, с. 121]. Наметки, которые носили женщины во время траура, украшались не красной полосой, а синей. Синий цвет – неба и воды – символизировал иной мир, и его присутствие в головном уборе символизировало переход человека в этот мир, служило целям духовной коммуникации с предками. В наметках использовали на полосах бордюров сочетание красного, синего и голубого, который иногда заменяли черным. В браных и вышитых набором красных орнаментах на наметках нитки синего и голубого цветов, черного цветов всегда использовали как дополнительные [5, с. 153]. На основные художественные традиции влияло совокупность технологических приемов и художественных способов изготовления полотна с узором, что создало художественный канон. Общей традицией является круговое завивание головного убора, которое имело семантику защиты и акцентировало внимание на праздничный характер костюма замужней женщины или невесты. Такой головной убор сложно завивался различными способами, соответствуя местным традициям.

Основные локальные особенности головного убора наметка («намітка») бело-русско-украинского Полесья. Локальные особенности наметок обусловлены воздействием культуры восточнославянских племен, этническими группами и миграцией населения, культурных центров и нахождением некоторых частей территории Полесья в составе разных княжеств, государств (Киевская Русь, Великое княжество Литовское, Речь Посполитая, Русское государство). На внешний вид головного убора также влияли форма и способ ношения других его составных частей и приспособлений для создания прически [7, с. 327]. Такой головной убор являлся

для женщины своеобразным паспортом, который указывал на семейное положение, наличие детей, принадлежность к определенному этносу, месту жительства [6]. Знаковая и этноопределяющая функции проявлялись в локальных особенностях композиции оформления и количестве декора в наметках. На Полесье Беларуси в орнаментации народных тканей техника браного ткачества использовалась шире, чем вышивка набором. Головной убор, его оформление орнаментом, способы ношения и завивания конкретным способом придавали индивидуальную узнаваемость. На Беларуси выделяются особой красотой древние, так называемые наметки-«платы акалястыя» [9, с. 13] на нынешней территории Малоритского района Брестской области (рис. 13). Наметка оформлялась на концах с трех сторон широкими бордюрами ромбо-геометрического орнамента красного цвета с вкраплением черных нитей в технике набора («нацяга»). Место пересечения двух бордюров было украшено геометрической розеткой («цветка»), вышитой крестом, что свидетельствовало о наличии детей в семье. Правый край ее был длиннее левого, его складывали несколько раз до 12 см шириной, левый конец перекидывали через сложенный правый, накладывали на голову [10, с. 279]. Замужние женщины в селах Пинского района Брестской области, особенно пожилые, носили наметки даже в конце 1930-х годов, причем иногда уже и не с традиционной одеждой [7, с. 337]. Головной убор был с тонкого обделенного льняного полотна, с двух концов ткались или нашивались узкие полосы узоров красного цвета. Наметку накладывали на голову в развернутом виде поверх чепца. Лоб был полностью открыт. Ее правый конец был значительно короче левого. У виска его складывали в два сложения, а под подбородком с двух сторон собирали «гормошкой». После того, сложенным вдвое, его перекидывали через верх головы (линия сгиба была направлена вперед). Конец доходил до правого виска и немного прикрывал его. Левый конец направлялся назад, складывался вдоль в два сложения и поднимался к затылку, образуя широкую петлю. Затем на длину охвата головы он складывался в узкую полоску: первоначально собранный в два сложения, он дважды подгибался, начиная с открытых (кромочных) сторон, затем еще дважды складывался пополам. Полученная узкая полоска образовывала венчик на голове, обходя ее слева направо. Сзади она проходила под началом венчика,

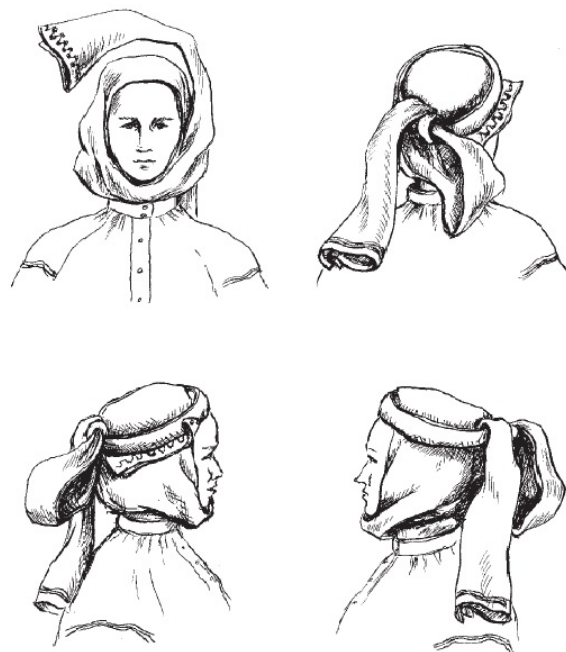


Рис. 14. Способ завивания наметки, бытовавший в селе Пинковичи Пинского уезда Минской губернии в конце XIX — начале XX в. Пинский район, Брестская область, Беларусь. Реконструкция и рисунок М. Н. Винниковой [7]

охватывала его снизу вверх и фиксировалась булавкой (использовались длинные булавки с круглыми стеклянными головками разного цвета). Оставшийся конец подтыкался под венчик сверху, немного левее узла, и свободно свисал на 30–40 см. Кончик наметки с правой стороны около виска отгибался вверх и прикалывался булавкой к венчику (рис. 14). Стоит отметить, что наметки в Иванцевичском районе имеют много общих черт в композиционном и колористическом решении с наметками Пинского района. В селе Збураж Малоритского района носили наметки без декора, края ее подшивались тонким рубчиком с мережкой. Наметки южной части Лунинецкого района Брестской области были узкими – 30 см, в длину более 300 см, концы их – с тканым орнаментом, иногда с короткой бахромой [9, с. 15]. В Светлогорском и Октябрьском районах Гомельской области наметка ткалась длиной 150–200 см без узоров и ее использовали как рушник на икону во время поста. В Калинковичском и Светлогорском районах Гомельской области головным убором была «кіндачка» – полоса полотна, орнаментированная на концах, которая складывалась четыре раза и обвязывалась вокруг головы концами назад [9, с. 16]. Замужние женщины носили такую повязку поверх чепца (рис. 15). Кроме того, в Житковичском и



Рис. 15. Наметка-«кіндачка». Калинкавичский строй. Конец XIX – начало XX вв. Беларусь. МДБК ИИЗФ НАНБ [10]

Мозырском районах Гомельской области основным элементом традиционного головного убора («галава», «галовачка») была очень тонкая льняная наметка («серпанка», «сарпанка», «сярпанки»), что завивалась поверх твердого рогатого каркаса как и на Украине, но отличительным элементом в Мозырском районе была кромка черного цвета, окрашенная сажей [10, с. 279]. В Кобринском и Драгичинском районах Брестской области украшались наметки впереди («налыбнік») красно-черным орнаментом.

На территории украинского Полесья преобладало оформление наметки архаичной вышивкой («занизування», «заволікання», «низь»), возникшей под влиянием узорного ткачества [13, с. 85]. Такое оформление было традиционным для восточнославянских племен, которые проживали на этой территории. В Житомирской и северных районах Киевской областей Украины вышивка набором выполнялась красными нитками, по центру ее вводили черные или синие полосы с целью разделения или обрамления орнаментальных полос. В Волынской области (село Забужье) вышивали красным и синим цветом линейный ряд ромбов, вписанных в прямоугольник. В Дубровецком районе Ровенской области использовали в качестве наметки прозрачное белое тонкое домотканое полотно – «серпанок» [15, с. 116], оформленное по краям узкими красными полосками, мережкой или кружевом (рис. 16). Отличительными особенностями были способы завивания наметки: концы полотна завязывали сзади в большой бант, еще оформляли в два банта по бокам или над лбом. В Ровенской и Волынской



Рис. 17. Обряд «пов'язування намітки». Село Люхча, Сарненский район, Ровенська область, Україна. 2000. Фото І. Несен [11]

областях для укрепления на голове серпанковых прозрачных наметок использовали шпильки и красные шнуры [15, с. 121]. Еще один способ завязывания существовал в селе Дубривск Заричнянского района Ровенской области: перед завязыванием наметки «ладили» – заворачивали несколько раз в длину, продольные края наметки загибали до середины и складывали вдвое, иногда смазывали вареной картошкой, чтобы не раскручивалась. Таким образом, создавался узкий сверток, который перед одеванием разворачивали на том месте, где было «чоло», обозначено орнаментальной полосой вышивки. Развернутой частью полотна закрывали голову. Один из свернутых концов, поддерживая рукой, оставляли сбоку (он был значительно короче), а другим обматывали подбородок и дважды обкручивали голову, а тогда протягивали его через заднюю часть полотнища наперед, закрепляя орнаментальную часть над лбом. Другой конец наметки, который был недвижимым, подтягивали возле уха [11, с. 56]. Еще один способ завязывания значительно сложнее был в селе Люхча Сарненского района Ровенской области, где сзади свисали два конца («хвости») и выпущена в виде петли часть наметки (рис. 17). В северных районах Киевской области один из способов завивания наметки состоял в том, что поверх чепца обвязывали огромный кусок простого муслина или льняной серпанковой ткани, пропуская ее под подбородком, закрывая шею. Сзади наметку завязывали большими узлами, опуская концы до середины голени [14, с. 32]. На украинском Полесье известна также наметка «склендячка», «скындячка»

(с укр. «скиндяк» – лента) конусоподобной формы с завязанной поверх чепца лентовидной тканью концами впереди, короче самой наметки [6, с. 319]. Ее название связано со словом «скло» укр. – стекло (украшение стеклярусом известно еще со времен Киевской Руси) и, действительно, такой головной убор был украшен вышивкой и другими элементами характерными для «склендячки».

Традиции головного убора наметки в народной одежде Полесья Беларуси и Украины необходимо рассматривать как общее историко-культурное наследие региона Полесья в целом. Коллекции архаичных головных уборов – наметок сохраняются до нашего времени в фондах музеев Беларуси и Украины. Одна из них – в Музее древне-белорусской культуры Государственного научного учреждения «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы» НАН Беларуси (г. Минск). Коллекция тканей Полесья, в том числе наметки, находятся также в Мозырском краеведческом музее (г. Мозырь), Брестском областном краеведческом музее (г. Брест), Государственном историко-культурном учреждении «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», Ельском краеведческом музее, Музее Белорусского Полесья (г. Пинск), Могилевском областном краеведческом музее им. Е. Р. Романова и др. Народный мастер Степанида Степанюк вместе с дочерью возрождают традиции малоритского ткачества, в том числе наметку-«плат». Они создали центр ткачества и дом-музей в селе Доропеевичи Малоритского района Брестской области (рис. 18). Источником для изучения разнообразия головных уборов и способов их завивания являются фотографии этнографа И. Сербова, представленные в альбоме «Беларусы ў фотаздымках І. Сербава. 1911–1912» (2013).

Современными центрами сохранения и популяризации художественного достояния Полесья на Украине являются Сарненский историко-этнографический, Ровенский областной краеведческий, Корецкий исторический музеи, Народный центр народной культуры «Музей Ивана Гончара» (г. Киев) и др. Среди музейных экспонатов Корецкого исторического музея уникальной является наметка (КН 340 / II Р 177), как отмечает И. Н. Локшук [15, с. 349], из села Новый Корец, изготовленная в конце XIX – начала XX в. из чрезвычайно тонких льняных нитей, ее концы украшены полосами красного цвета. Кроме того, в селе Великие Межиричи Ровенской области Михаилом Слывинским

был образован Дом-музей декоративно-прикладного искусства Полесья. В музее хранятся фондовые коллекции старинных тканей, текстильных произведений, наметок, инструментарий для изготовления тканей Ровенской области. На Украине в селе Радивилов Ровенской области Владимиром Дзебаком созданы «Центр исследований и возрождения Волыни» и мастерская «Легенды Волыни», который занимается реконструкцией архаичного традиционного костюма, в частности, головных серпанковых уборов Полесья. Традиционные головные уборы актуальны и как элементы сценических костюмов на показах мод. 25 марта 2015 года на подиуме Ukrainian Fashion Week был представлен проект «Вытоки» – реконструкция аутентичных комплексов одежды Украины и головных уборов, в том числе, и региона Полесья, над которым работали украинские дизайнеры и исследователи Народного центра народной культуры «Музей Ивана Гончара».

Заключение. Как показывает проведенное исследование, полотенчатый головной убор наметка региона Полесья является общим элементом и завершающим композиционным акцентом традиционного комплекса одежды Беларуси и Украины. Проанализированы и выявлены факторы эволюции развития наметки, что обусловило общность и локальное разнообразие этого элемента культурного наследия народов двух стран. Общность художественных традиций проявляется в качестве структурного образования художественного канона, в котором выделяется модульное соотношение, что используется при изготовлении наметки и текстильных предметов, орнаменте в качестве композиционно-структурном и символическом составлении, базовых техниках и технологиях текстильного изготовления, цветовых сочетаниях полотняного белого с красными узорами головного убора. Наметка имела практическую, оберегово-защитную функцию и воплощала в себе семантику соединения человека с высшими силами. Полотенчатый головной убор наделен общим художественным определенным семантическим содержанием, что имеет духовно-этническую связь между белорусами и украинцами. Локальные художественные особенности формировались под влиянием социально-экономических факторов, культурно-исторического развития, контактов белорусов и украинцев с другими этносами. Художественно-пластические особенности каждого локального варианта женского

головного убора во многом определялись качеством материала наметки, характером ее украшения, способом ношения и завивания указывая принадлежность женщины к определенной этнической группе, или ее место жительства. Актуальной является проблема сотрудничества исследователей в области изучения культурного нематериального наследия Беларуси и Украины, реализации совместных исследовательских проектов по изучению народных текстильных традиций уникального региона Полесья.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стельмашук, Г. Г. Українські народні головні убори: монографія / Г. Г. Стельмашук. — Львів: Апіорі, 2013. — 276 с.
2. Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX — начале XX века / Г. С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. — Минск, 1956. — С. 543–767.
3. Фадзеева, В. Я. Беларуская народная вышыўка / В. Я. Фадзеева. — Мінск: Навука і тэхніка, 1991. — 199 с.
4. Дучыц, Л. У. Касцюм жыхароў Беларусі X–XIII стст. (паводле археал. звестак) / Л. У. Дучыц; пад рэд. Г. В. Штыхава. — 2-е вид. — Мінск: Беларус. навука, 2001. — 80 с.
5. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А. Лобачевская. — Минск: Беларус. навука, 2013. — 530 с.
6. Зеленин, Д. К. Женские головные уборы восточных (русских) славян / Д. К. Зеленин // Slavia. — 1926. — Roc V, Ses 2. — С. 303–338.
7. Винникова, М. Н. Реконструкция локальных вариантов традиционного белорусского костюма с использованием материалов из собраний музеев России и Беларуси / М. Н. Винникова // Культурное наследие народов Европы / отв. ред. А. А. Новик; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). — СПб.: Наука, 2011. — С. 322–359. — (Сборник Музея антропологии и этнографии. — Т. 57).
8. Винникова, М. Н. Белорусская наметка — хранительница мировоззрения древних славян / М. Н. Винникова // Культура и время. — 2005. — № 4 (18). — С. 208–215.
9. Скарбы з вясковых куфраў: Традыцыйны касцюм і тэкстыль з калекцыі "Народнае мастацтва Беларускага Палесся": ілюстраваны каталог / М. М. Віннікава, П. А. Богдан. — Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2009. — 184 с.
10. Бялявіна, В. М. Жаночы касцюм на Беларусі / В. М. Бялявіна, Л. В. Ракава. — Мінск: Беларусь, 2007. — 351 с.
11. Етнокультура Рівненського Полісся / упор. В. П. Ковальчук. — Рівне: ПП ДМ, 2009. — 376 с.
12. Пономар, Л. Г. Народний одяг Правобережного Полісся середини XIX — середини XX століть. Історико-етнографічний атлас: словник / Л. Г. Пономар. — К.: ТОВ «Бизнесполтграф», 2015. — 268 с.
13. Кара-Васильева, Т. В. Українська вишивка / Т. В. Кара-Васильева, А. Д. Чорноморець. — 2-ге вид., стер. — Київ: Либідь, 2005. — 160 с.
14. Косміна, О. Ю. Традиційне вбрання українців / О. Ю. Косміна. — Київ: Балтія-Друк. — Т. II: Полісся. Карпати. — С. 160 : іл. — Рез. англ. — Бібліогр.: С. 135–136.
15. Локшук, І. М. Художні серпанкові тканини: проблема збереження та спроба відтворення сучасними майстрами / І. М. Локшук / ВІСНИК. Львівської національної академії мистецтв. — Львів, 2015. — Вип. 34. — 2017. — С. 116–128.
16. Локшук, І. Н. Художественный текстиль Ровенщины: региональная специфика тканей Кореччины / И. Н. Локшук / Питання мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. — Мінск: Права і эканоміка, 2015. — Вып. 18. — С. 346–353.
17. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Редакційна колегія: П. М. Жолтковський, Ю. П. Лашук, О. О. Чарновський; відповідальний редактор Я. П. Запаско. — Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. — 192 с.
18. Полесье. Материальная культура / В. К. Бондарчик, И. Н. Браим, Н. И. Бураковская и др.; редкол.: В. К. Бондарчик, Р. Ф. Кирчив (отв. ред.) [и др.]; АН УССР. Львовское отделение Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — Киев: Наук. думка, 1988. — 448 с.: ил.

Поступила в редакцию 12.03.2019 г.

Натюрморт в станковой живописи Беларуси 1990–2010-х гг.

Федорец Я. В.

Государственное учреждение образования
«Детская школа искусств № 3 г. Витебска “Маладик”», Витебск

Взаимодействие человека с окружающим его предметным миром всегда было в центре внимания художников и по-разному интерпретировалось. Особенно это взаимодействие раскрылось в жанре натюрморта. Современный натюрморт в контексте развития белорусского искусства является выразительным, многогранным, поисковым жанром, что немаловажно при изучении его особенностей. Становление данного жанра открыло натюрморт заново для художников в связи с выявлением больших возможностей для пластических экспериментов и декодированию смыслов.

Натюрморт занимает значимое место в творчестве белорусских художников. Являясь «моделью» живописи, здесь сосредоточены одни из главных проблем: что и как изображено, функциональные связи в структуре композиции картины, какие закономерности существуют между отношениями предметов и предметов и пространства и др. На примере натюрморта можно проводить анализ композиционных систем, живописного языка и интерпретацию художественных образов. Это обусловлено не только необходимостью исследования накопленного живописного опыта натюрморта как вида живописи.

В статье рассматриваются особенности жанра натюрморта в белорусской станковой живописи 1990–2010-х годов. Также представлена типология данного жанра на современном этапе его развития в соответствии с проведенным магистерским исследованием.

Ключевые слова: натюрморт, станковая живопись, белорусское искусство, постмодернизм, современное искусство.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 37–42)

Still Life in the Easel Painting of Belarus (1990–2010)

Fedorets Ya. V.

State Educational Establishment Children's Art School № 3 of Vitebsk "Maladik", Vitebsk

The interaction of the man with the objective world around him has always been in the consideration of artists and has been interpreted in different ways. Especially this interaction was revealed in the genre of still life. Modern still life, in the context of the development of Belarusian art, is an expressive, multifaceted, search genre, which is important in the study its features. Still life development has opened a new life for artists, in connection with the identification of great opportunities for plastic experiments and decoding meanings.

Still life occupies a significant place in the works of Belarusian artists. Being a "model" of painting, the main problems are concentrated here: what and how are depicted, functional relationships in the structure of the painting composition, what patterns exist between the relations of objects and objects and space, etc. Using the example of still life you can analyze the compositional systems of the pictorial language and the interpretation of artistic images. This is due not only to the fact that today the accumulated artistic experience requires analysis.

This article discusses the features of the still life genre in Belarusian easel painting of the 1990–2010s. Also presented is the typology of the still life genre at the present stage of its development in accordance with the Master's research.

Key words: still life, easel painting, Belarusian art, postmodernism, modern art.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 37–42)

Живопись XX столетия вплоть до конца 1980-х выступала фактором сложения

современной белорусской живописной культуры. В рамках социалистического реализма

Адрес для корреспонденции: voe96@tut.by – Я. В. Федорец

становление жанра натюрморта начиналось с воспевания советской действительности. Ввиду смены интересов художников контекстуальная структура живописи усложнилась, что поспособствовало ослаблению влияния данного направления. Вдумчивое, образно-метафорическое авторское мышление требовало иных подходов к пластической трактовке композиций натюрмортов.

К чертам живописи, сформированных к концу 1980-х, можно отнести: завораживающую и многопрячущую иносказательность, насыщенность аллюзиями и хитросплетениями социально-философского свойства. Углубилось отношение к наследию, которое одновременно релятивизировалось, сопрягаясь с игровым началом и непринужденным обращением к ценностям и традициям. Также живописи было свойственно сочетание серьезности с ироничностью, открытостью и замкнутостью.

Цель статьи – анализ развития жанра натюрморта в белорусской живописи 1990–2010-х гг. и выявление типологии.

Влияние тенденций постмодернизма на жанр натюрморта. Начало 1990-х годов характеризовалось ростом влияния постмодернистской художественной практики на белорусскую станковую живопись. Переосмысления художниками актуальных проблем 1980-х годов преобразились и наполнились новыми смыслами. «Ключевыми словами развития изобразительного искусства Беларуси после 1991 года стали эксперимент и синтез разных направлений искусства» [1]. Однако, «несмотря на модернизацию культуры и активное развитие актуальных художественных практик, картина, как художественная форма остается непререкаемым основанием изобразительной деятельности» [2].

Несмотря на изменение представлений традиционной живописной системы, в которой соблюдалась иерархия техник и жанров, принято вести разговор о разнице между жанрами [3]. Натюрморт к 1990-м годам не только не исчез из системы жанров, а преобразился, образно усложнился. Как модель системы живописи, он расширил традиционные формы и выявил новые пути развития нетрадиционных. Попытка сохранить художниками «исконные жанровые параметры», сбереженные в «генетической памяти» натюрморта, осложнялась стремлением выйти «за традиционные рамки жанра».

Натюрморт в живописи современных белорусских художников характеризуется, с одной стороны, творческим развитием, переосмыслением традиций, сложившихся в

предыдущие десятилетия. С другой стороны, натюрморт является «площадкой» для выявления качественно новых путей развития художественного языка, характерных для новейшего искусства. Он обладает самостоятельностью и вольностью в отличие от течений прошлого столетия [4].

Период постмодернизма продемонстрировал возможность использования в искусстве, в частности в живописи, различных культурных традиций. Выступая против традиционализма и нормативности, различных канонов, он, тем не менее, стремился к космополитичности художественного опыта. Таким образом, постмодернизм соединил категорическое отрицание ценностей модернизма с их активной переработкой.

Важной выразительной чертой искусства данного времени являлась его коммуникативная роль, с помощью которой авторы передавали информацию. Содержание, вкладываемое автором в форму изображения, цвет и другие средства живописи, начали рассматриваться как информационное поле [5]. Непонимание особенностей формы – означало непонимание содержания картины во всей ее полноте [6]. На первый план выдвинулись проблемы симулякра, метаязыка, интертекстуальности, контекста – художественного, культурного, исторического, научного, религиозного. Живописное изображение стало трактоваться как зашифрованный текст. Своеобразная игра с текстами приобрела характер, позволяющий истолковывать изображения не всегда однозначно [7].

В искусстве постмодернизма появляются ранее запрещенные темы – религиозная, мифологическая и др. Философские размышления, интерес к тайному, мистическому, сакральному, религиозному в объектах реальной действительности открыл для живописцев новые пути в трактовке и предметах натюрморта.

Одной из характерных черт в искусстве постмодернизма является выход на переломные планы принципов и приемов модернизма. Живопись стала местом, где пластика строилась комбинациями линий, цвета, объемов [8, с. 4]. Это позволило таким средствам живописи, как работа в монохромной гамме, колориту стать полноправными элементами в живописном пространстве. Художественный образ выражался как с помощью изобразительных форм, так и их отсутствием.

Сегодня один из приметных мотивов натюрморта – этнография, регионализм, часто окрашенные сентиментальными, романтично-ностальгическими эмоциями, подчеркивающие

национальную составляющую произведений с учетом роста интереса художника к этнографии, где выбранные предметы содержат в себе некоторый культурный код [9].

На протяжении 1990–2010-х годов ассоциативная форма образной интерпретации стала основной в творческой практике белорусских живописцев. В произведениях все чаще происходило усложнение пластического языка живописи, нарастали метафоричность и символическая условность, наблюдалось появление знаковых форм. Произошел отход от привычной реалистичности образа, росло стремление выразить глубинный, сокровенный смысл нетрадиционными средствами. Живопись теряла социальный пафос, авторы искали источники образности в окружающих событиях, в воображении и в своем внутреннем опыте.

Композиция в живописи приобрела особую трактовку. Некоторые авторы изображали натюрморты как документализированный кинокадр, цветной слайд, запечатлевший то либо иное событие из жизни человека. Композиция воспринималась не просто как схема, как организация предметов, но как концепт авторского мышления, выявления его идеи. Поэтому «работает» не только структура изображения на смысл, но и компоненты живописной пластики: ритм, цвет, линия, пятно. Белорусские художники не отказались от предметной реализации идей, как это делали западноевропейские мастера. При практически исчезнувших большеформатных сюжетно-тематических картинах, столь характерных для советского искусства, размер натюрмортов варьируется от малоразмерных камерных изображений до широких полотен [10].

Постмодернистское мировоззрение наглядно воплотилось в натюрморте. Живопись нашла свою форму в метафоризации, симуляции искусства. К основным чертам реализации данного направления следует отнести:

- обращение к готовому прошлому, уже состоявшемуся с целью восполнить недостаток собственного содержания [11];
- цитирование художественных форм, образов, их тиражирование и симуляция, использование симулякров; реминисценция, отсылка, сравнение с неким образцом, использование аллюзий и ретроспекций, реплик и иллюзий;
- извлечение предметов из естественного для них окружения или смыслового контекста, помещая их в новую, противоречивую или несвойственную им среду;
- применение в контексте произведения иронии, сарказма, противоречий явному адекватному смыслу;

- эклектичность живописных стилей, направлений; размытие границ между жанрами (синтез жанров).

Типология станкового натюрморта в белорусской живописи (1990–2010 гг.). В истории искусства известны примеры типологии натюрморта, относящиеся к живописи XVII–XIX веков. Видовое деление основывалось на формообразующих элементах и предметном составе натюрмортов. Так, основными видами натюрморта считаются *vanitas* (суета сует), «обманки», гирлянда; по предметному и сюжетному – цветочные, ученые, завтраки, роскошные, охотничьи и т. п.

На примере типологии белорусской станковой живописи, предложенной Т. Кондратенко в своем диссертационном исследовании [12], следует выделить несколько натюрмортотипов. Есть необходимость в классификации и систематизировании современного натюрморта по существенным признакам, так как творчество, в рамках живописи станкового натюрморта 1990–2010-х годов требует анализа накопленного живописного опыта.

В современном белорусском натюрморте следует отметить две тенденции, различные по живописно-пластическим качествам: реалистический натюрморт и условная группа экспериментальных натюрмортов. Данные типы не противопоставляются друг другу, они сосуществуют. В зависимости от трактовки образов, в реалистическом натюрморте выделим следующие подгруппы: традиционный, ассоциативно-метафорический. В экспериментальном – декоративный и экспрессивный натюрморт.

Натюрморт следует рассматривать в двух аспектах: внутренняя поэтика (предметный состав, пространственные решения, структурные закономерности и т. д.) и с точки зрения заложенного образа (смыслообразование, знаковость). Данная типология составлена на основе средств образно-пластического языка живописи в творчестве белорусских художников. К образно-пластическому языку мы отнесли живопись как таковую, композиционную структуру, закономерности формообразования, меру «сделанности» картины, связь с традицией или отход от нее, колористическую гармонию; законосообразность формообразования (рисунок, перспектива, условность или формальность изображения и т. д.) и техническая разработка (фактура, корпусность, точность деталей и т. д.).

Реалистическая тенденция в натюрморте. В натюрмортах реалистической тенденции художники отображают окружающую человека действительность в соответствии с

объективной достоверностью. Такой натюрморт характеризуется традиционным подходом к использованию пластического языка живописи, следованием академическим правилам, с помощью которых изображение правдиво воспроизводит реальность в ее типичных чертах. Реалистический натюрморт богат на тематические, образные решения и выступает как «хранитель живописной культуры» в целом. Натюрморты такого типа раскрывают темы уже принятыми методами и путями, укорененными как жанром, так и живописью. Применение реализма стало функциональным, так как стиль используется в качестве художественного приема, отвечающего замыслу автора. Реалистический натюрморт выступает средством познания художником себя и окружающего его мира. Глубокое проникновение в сущность жизненных явлений, выраженное в выборе конкретных предметов, объединение их в единый мотив – черты реалистического натюрморта. Натюрморты данной группы выражают, обнаруживают на изобразительной поверхности такие живописные проблемы, как объем (отношение объема к плоскости), светотеневая моделировка предметов, пространство композиции (глубина).

К распространенным мотивам в натюрмортах можно отнести: изображение цветов, городского или сельского быта, изображение даров природы и др. Среди отображения реальности наиболее часто проявляются этнографический мотив, выраженный в описании крестьянского быта, исторического прошлого страны, этнографических атрибутов; мотив цветов и домашней утвари – предметов, окружающих человека и способных охарактеризовать его.

Одной из характерных групп, составляющих реалистическую тенденцию, является ассоциативно-метафорический натюрморт. Определение такого типа натюрмортов встречается у Л. Мочалова [13]. Ассоциативно-метафорический натюрморт открыл зрителю широкий диапазон смыслов. Такие натюрморты могут содержать в себе язык ассоциаций, метафор, знаков, которые зашифрованы в пластическом языке.

Ассоциативно-метафорический натюрморт был описан еще в 1970–1980-х годах, он появился как реакция на новое состояние мира, предшествующего информационной стадии развития общества. Сегодня такой тип натюрмортов расширяет образно-пластические и формообразующие аспекты, ввиду влияния постмодернистских приемов на традиционный реализм.

В живописи заметны стремление художников к предельно философскому обобщению, обращение к мифу и притче как своеобразным средствам защиты. Живописцы пытались не просто отобразить реальный, документальный факт, а поставить определенную социально-философскую проблему, дав ей художественную интерпретацию.

Состояние современного натюрморта в белорусской живописи – результат влияния различных тенденций, а именно традиционного реализма и постмодернизма. Традиционный реализм по-прежнему опирается на правдивое воспроизведение объектов и явлений реальной действительности. Однако он испытывает влияние приемов постмодернизма, что, как результат, приводит к новым формам в натюрмортной живописи. Приемами постмодернистской тенденции являются цитирование, принцип коллажа, игра, стилевая эклектика, намеренное разрушение жанровых границ, что расширило смысловой и стилиевой диапазон живописи.

Художники работают в рамках академического языка, но это не мешает им быть разными, отличаться друг от друга принципами формообразования и пластическим языком. Изменения достигаются за счет усложненных композиционных схем, сочетаний предметов ранее не сочетаемых, использование приема остранения.

К сформировавшимся всевозможным образам-смыслам в натюрмorte можно отнести обращение белорусских художников к мифологической, религиозной, этнографической, социальной темам. Происходит явное фокусирование на архетипах, укорененных в сознании человека, и превращение предметов или группы предметов в метафору. Кроме того, живописцы обращаются к ирреальному пространству и предмету в нем, их взаимодействию с миром подсознания [12].

Условное решение: экспериментальный натюрморт. Некоторое уменьшение интереса к традиционным формам изобразительного искусства в конце 1980 – начале 1990-х годов было в значительной степени обусловлено усилением философичного и концептуального аспектов живописи. Произошел решительный поворот, уход от устоявшейся композиционной системы, где предметно-материальная сторона формы не имеет в натюрмorte решающего значения.

В современном натюрмorte с реализмом существует тенденция, связанная с экспериментами в области художественной практики. Такому натюрмorte свойственно привнесение подчеркнуто личностного отношения к

предметам. М. Громыко в своей статье обозначала такой натюрморт, как «нетрадиционный» [4]. Он не избегает прямой стилизации, а напротив, часто использует ее. Образы и их раскрытие в натюрмортах всецело зависят от форм предметов, от среды, в которую они помещены. Формализация изобразительного языка произведений характеризуется приоритетом колористических и композиционных поисков, доминантой декоративно-плоскостных решений и основой, взятой из живописи европейского модернизма. Акцент художниками ставится на определенных связующих элементах композиции: цвете, линии, фактуре и их сочетании. Одним из принципов формального натюрморта является сосредоточение на самом произведении и абстрагирование от его контекста. Эксперимент подразумевает под собой некоторое оригинальное стилистически-живописное решение, в духовном и эмоциональном состоянии которого усматривается созвучие своим собственным художническим настроениям и чувствам.

Характерными чертами данной тенденции являются заметное упрощение и стилизация предметных форм, ориентация на эмоциональные и чувственные отклики, взаимоотношения цвета, тональности, формы, фактуры предметов в композиционной структуре натюрморта, использование силуэтов, отказ от нюансировок. Такое переформатирование натуры нередко предоставляет возможности к ее очеловечиванию, в процессе которого художник режиссирует сцену действия.

В экспериментальном натюрморте мы можем выделить некоторые тенденции, среди которых наиболее примечательны декоративная и экспрессивная.

Декоративная тенденция отличается главенствующими признаками: локальными пятнами, предметной формой, доминированием монохромной гаммы, почти полным отказом от светотеневой моделировки формы, уходом от передачи объема, ее деформацией и условностью; геометризацией линий и форм. Декоративную тенденцию в экспериментальном натюрморте можно считать основной. В натюрморте такого типа художникам предоставляется большая свобода действий и выбор средств реализации художественного замысла.

Постмодернизм предоставил возможность белорусским художникам свободно работать с религиозными, библейскими темами. Авторы для создания своих образов-архетипов использовали все возможности живописных средств. Одной из важных характеристик является добавление изображенных знаков и символов.

Экспрессивная тенденция не лишена декоративности, однако, в отличие от декоративной, художники в работах используют средства живописности, которые раскрывают эмоциональную сторону [14, с. 76]. Живописцы через цвет стремятся наиболее точно и выразительно образно осмыслить, освоить и раскрыть привлекающее их внимание явление действительности. В данной группе натюрморт часто акцентированы цвет, графические контрасты, пластика мазка, фактура, динамика композиции, используется авторская перспектива, свободное, порой хаотичное решение композиции. Широкие возможности жанра натюрморта позволяют отображать не только действительность, но и эмоциональное состояние самого художника.

Заключение. Современный белорусский натюрморт можно охарактеризовать как жанр линейно развивающийся, базирующийся на объективных формах реальной и ирреальной действительности, вбирающий в себя художественные влияния времени, и в результате создающий свое оригинальное живописное явление. Натюрморт стоит рассматривать как некое сообщение от художника, либо как олицетворение его духовного живописного мира.

Современные художники опираются в натюрморте на творческий опыт предшествующих поколений, на мировые тенденции и национальные особенности. Это вызвано влиянием постмодернистских приемов на академический язык живописи. В традиционном реалистическом натюрморте произошло смешение различных стилистических средств. Экспериментальная тенденция в белорусской станковой живописи непосредственным образом связана с аналогичными тенденциями западноевропейского изобразительного искусства 1990–2000-х годов. При крайнем многообразии творческих методов в живописи белорусских художников прослеживаются преемственность и классический канон, учитывающий принадлежность времени и обществу, для которого предназначена их живопись.

В реалистическом натюрморте значение жанра заключается в сохранении и развитии предшествующего художественного опыта, закреплении его в творчестве художников, у которых проявилось авторское начало; прослеживается ассоциативно-метафорическая трактовка изображений. К художникам, работающим в группе реалистического натюрморта, можно отнести В. Ходоровича, А. Пушкина, Л. Щемелева, А. Гришкевича, В. Микиту, М. Исаенка, Е. Барановскую, А. Скоробогатую;

к ассоциативно-метафорическому – А. Гришкевича, А. Некрашевича, А. Демидова, А. Доманова и др. В тенденции условно экспериментальной группы произошло применение опыта модернистской живописи, ее приемов, средств и техник, их переработка и переосмысление для достижения наиболее глубокого содержания и полной формы в картине. К художникам данной группы можно причислить С. Каткову, З. Литвинову, В. Зинкевича, В. Герасимова, В. Костюченко, И. Клименко, В. Климушко, А. Кищенко, З. Луцевич, Г. Козела, С. Тимохова, И. Семилетова, А. Савича, О. Прусова и др.

Жанр натюрморта в белорусском искусстве продолжает развиваться. Живописцы ищут вектор в поиске наиболее емких и адекватных для современности форм художественного выражения, которые способны воплотить особенности национального характера, мировоззрения и практику постмодернистского восприятия. В первом десятилетии XXI века художественный образ обрел новые стилистические особенности. Живопись вышла за рамки обыденного раскрытия сюжета, став обладательницей особой метафорической значимости, неся в себе широкий диапазон образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е. Я. Точки пересечения. Современное искусство Беларуси: вклад творческой школы белорусской государственной академии искусств / Е. Я. Кенигсберг // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artkurator.com/articles/academy.html> – Дата доступа: 06.09.2018.
2. Балаш, А. Н. Станковая живопись в контексте «искусства нулевых» / А. Н. Балаш // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – СПб.: СПбГИК. – Т. 192. – С. 15–18.
3. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 488 с.: ил.
4. Грамыка, М. В. Мастацкія асаблівасці нацюрморта ў сучасным беларускім жывапісе / М. В. Грамыка // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. – Вып. 21 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2016. – С. 28–32.
5. Цыбульскі, М. Л. Філасофскія ракурсы даследавання мастацтва XX стагоддзя / М. Л. Цыбульскі // Ученые записки ВГУ имени П. М. Машерова. – 2016. – Т. 22. – С. 112–123.
6. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины: Сер. Искусство, проблемы, история, практика / Л. В. Мочалов. – М.: Советский художник, 1983. – 375 с.
7. Бычков, В. В. Эстетика: учебник / В. В. Бычков – М.: Гайдарики, 2008. – С. 491.
8. Хузина, Т. Е. Полевые цветы в советском натюрморте 1920–1930-х гг. / Т. Е. Хузина // Проблемы истории, филологии, культуры. – М., 2008. – С. 387–395.
9. Федорец, Я. В. Особенности натюрморта в белорусской живописи 1990–2010-х годов / Я. В. Федорец // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 дек. 2018 г. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2018.
10. Кенигсберг, Е. Я. Современное искусство Беларуси – место на карте / Е. Я. Кенигсберг // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://artkurator.com/articles/map_ru.html. – Дата доступа: 06.09.2018.
11. Постмодернизм в искусстве О. Несмеянова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://klauzura.ru/2012/02/olga-nesmeyanova-postmodernizm-v-iskusstve/> – Дата доступа: 13.09.2018.
12. Кондратенко, Т. Г. Структурный анализ произведений станковой живописи Беларуси / Т. Г. Кондратенко // Культура: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 20–23 апр. 2010 г. / Белорус. гос. акад. искусств; [науч. ред. С. П. Винокурова]. – Минск, 2011. – С. 47–50.
13. Мочалов, Л. В. Три века русского натюрморта / Л. В. Мочалов. – М.: Белый город, 2012. – 512 с.
14. Ильина, Т. В. Введение в искусствоведение: учеб. пособие для студентов вузов / Т. В. Ильина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 206. [2] с.: ил.

Поступила в редакцию 03.04.2019 г.

Китайская масляная живопись в годы войны сопротивления японским захватчикам и гражданской войны (1937–1949)

Хань Юнган

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье рассматривается процесс развития китайской масляной живописи в драматические годы сопротивления японским захватчикам и гражданской войны (1937–1949). Художникам в той же мере довелось испытать все многочисленные потрясения и трагедии, выпавшие на долю китайского народа, репрессии и подавление революционного движения в мрачные годы реакции, когда гоминдановское правительство упорно преследовало передовую интеллигенцию, и тяжесть лет японской интервенции. Многие живописцы своими произведениями принимали самое активное участие в антияпонской борьбе.

Китайское изобразительное искусство этого времени выдвинуло целую плеяду выдающихся прогрессивных художников: Сюй Бэйхуна, Цзян Чжаохэ, Ли Кэжана, Тана Ихэ и др. Они сумели поставить свое искусство на службу интересам родины, стали родоначальниками китайской школы современной живописи, авторами актуальных и значительных произведений антивоенной тематики.

Ключевые слова: Китай, традиция, масляная живопись, тенденция, антияпонский фронт.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 43–48)

Chinese Oil Painting during the War of Resistance to the Japanese Invaders and the Civil War (1937–1949)

Han Yonggang

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article deals with the process of the development of Chinese oil painting during the dramatic years of resistance to the Japanese invaders and the civil war (1937–1949). Artists had to experience all the many shocks and tragedies that the whole Chinese people experienced, repression and suppression of the revolutionary movement in the dark years of reaction, when the Kuomintang government pursued the advanced intelligentsia, as well as the severity of Japanese intervention. Many painters took active part in the anti-Japanese struggle of their people with their works.

Chinese fine art of that time put forward a whole galaxy of outstanding progressive artists: Xu Beihong, Jiang Zhaohe, Li Keran, Tang Yihe and others who became the ancestors of the Chinese school of modern painting, became the authors of significant works of anti-war themes.

Key words: China, tradition, oil painting, trend, anti-Japanese front.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 43–48)

Китайское изобразительное искусство в первой половине XX в. не оставалось в стороне от многих переломных событий отечественной истории. На это повлияли во многом антиимпериалистические и анти-японские выступления 4 мая 1919 года, зародившиеся в результате предательства национальных интересов Китая руководителями Пекинского правительства. Взгляды

китайской творческой интеллигенции начали претерпевать заметные изменения, обозначилась широкая переориентация с традиционной культуры на западную.

Стали пересматриваться конфуцианские этические нормы, критиковалась традиционная историография, распространился разговорный язык «байхуа», а живопись окончательно «ушла» в массы. Многие

художники покидали страну и отправлялись учиться за границу, в основном во Францию в Парижскую академию изящных искусств и в Японию, в Токийскую школу изобразительных искусств. В первой учились такие известные художники, как Сюй Бэйхун, Лин Фэнмянь, Тан Ихэ, Пан Юйлян, У Даюй, во второй – Ли Шутун, Гуань Лян, Ван Юечжи, Вэй Тяньлинь и др.

В дальнейшем на живопись Китая сильнейшее влияние оказали исторические события, происходившие в стране в 1930-х–1940-х гг. Художникам в полной мере довелось испытать все многочисленные потрясения и трагедии, выпавшие на долю всему китайскому народу за сравнительно небольшой отрезок времени: репрессии и подавление революционного движения в мрачные годы реакции, когда гоминдановское правительство Чан Кайши преследовало передовую интеллигенцию, а всякое инакомыслие подвергалось гонениям, невыносимую тяжесть японской интервенции и последующей за ней гражданской войны.

Цель статьи – проанализировать процесс становления и развития китайской масляной живописи (1937–1949 гг.), особенности формирования китайской школы современной живописи и творчество ряда ее основоположников.

Усиление движения за единый антияпонский фронт в Китае привело в июне-июле 1936 г. к объединению деятелей литературы и искусства различных направлений во Всекитайскую ассоциацию работников литературы и искусства. Всех их сблизила единая платформа борьбы за национальную независимость. Ведущая роль в консолидации сил работников культуры принадлежала великому китайскому писателю Лу Синю (1881–1936), оказавшему большое влияние на развитие литературы и общественно-политической мысли Китая в первой половине XX в.

Сюй Бэйхун и его роль в объединении прогрессивных художников. Сближение повлекло за собой создание в городе Гуйлине Союза китайских художников, объединившего круги прогрессивно настроенных художников, работавших в русле реалистического искусства. Это объединение по целям, задачам и программе однозначно противопоставил себя гоминдановскому союзу художников. Не только приложил много усилий к созданию Союза китайских художников, но и возглавил его живописец Сюй Бэйхун (1895–1955) (в европейской транскрипции имя Жю Пэон). Его справедливо считали лидером прогрессивных художников Китая. Он стал

настолько значительной фигурой, оппозиционной реакционным кругам, что весь последующий, 1937 год вынужден был переезжать из города в город, так как приходилось скрываться от преследования гоминдановцев. Его личная жизнь сильно осложнилась тем, что жена художника резко осуждала его политические взгляды.

7 июля 1937 г. японские войска обстреляли мост Лугоуцяо (Мост Марко Поло) в окрестностях Пекина. С этого события началась японо-китайская война 1937–1945 годов. В данных условиях руководство гоминдана было просто вынуждено пойти на сотрудничество с КПК. (Коммунистическая партия Китая). Таким образом, единый национальный антияпонский фронт стал в 1937 году политической реальностью и одним из важнейших факторов организации сопротивления японским захватчикам.

Война с японской агрессией за национальную независимость всколыхнула трудящиеся массы Китая, вызвала новый патриотический подъем у прогрессивных художников. Творчество революционных художников Китая, выросшее и окрепшее в тяжелые годы революционной борьбы, вступило в новый этап своего развития, характерными чертами которого становятся ярко выраженный патриотизм, боевая направленность и политическая острота художественного замысла [1, с. 34].

В условиях оккупации Северного Китая армией милитаристской Японии, в атмосфере осуществления Японией политики полного подчинения Китая Сюй Бэйхун выступил активным борцом за независимость и свободу своей страны, подал свой голос против политики гоминдановцев. Он подписался под воззванием поэта, драматурга, историка и общественного деятеля, Го Можо (1892–1978) к китайской интеллигенции, в котором провозглашались ее цели и задачи в общенародной борьбе за будущее нации.

Художник принимал самое непосредственное участие в антияпонской борьбе в должности советника при генерале Ли Байчжане (что приравнялось к чину генерала), создавая произведения, посвященные бойцам антияпонского фронта. Мастер выполнил большое полотно – групповой конный портрет трех героев («Три героя с Северо-Запада на конях»). В это же время он получил предложение от Го Можо заведовать при Управлении искусств отделом, обеспечивающим фронт плакатами, лубками, портретами и т. п., что давало художнику широкие возможности силой искусства бороться с врагом.

Весной и летом 1938 г. Сюй Бэйхун вместе с У Цзожэнем, который работал в Управлении искусств при третьем политическом Управлении военного комитета, запланировал поездку преподавателей и студентов старших курсов Центрального университета на фронт, чтобы в зарисовках, выполненных непосредственно с натуры, создать своеобразную летопись эпохи, запечатлеть для потомков лица простых солдат и офицеров, всех героев, которые защищали страну.

Сначала поехал Сунь Чжунъюй, а старшекурсники получили задание создавать плакаты на антивоенную тему. Ай Чжунсинь и Цзэн Шаньцин не только делали это, но и переводили плакаты в масштаб в материале. У Цзожэнь увез эти плакаты в Ухань. Тем не менее в тех сложнейших условиях прекрасным планам художника создать живописную летопись истории китайского сопротивления японским агрессорам не суждено было осуществиться [2, с. 117].

В 1938 г. Сюй Бэйхун из провинции Гуанси поехал в Малайзию, затем в Сингапур, где почитатели его искусства предоставили ему возможность развернуть большую персональную выставку. Все средства от сбора данной выставки, от продажи работ, гонорары от заказов художник пожертвовал родине в фонд борьбы с оккупантами и для оказания помощи пострадавшим от военных действий.

В 1939 г. живописец написал картину на сюжет одноактной пьесы «Опусти кнут» знаменитого драматурга Тиан Хана по роману немецкого писателя И. В. Гёте, которая позже была адаптирована к антивоенной уличной драме. Мастер увидел ее в октябре 1939 г. на площади в Сингапуре, где известная актриса Ван Ин сыграла в ней главную роль. Героиня картины Сюй Бэйхуна была близка к реальной жизни. Она была одета в бело-синее платье, остальные же герои на картине изображены в убогой одежде, некоторые в военной форме и с оружием. Сюй Бэйхун показал жизнь и менталитет людей военного времени. «Опусти кнут» – уникальная картина, одно из самых важных патриотических произведений мастера в технике масляной живописи, который находился в расцвете своего таланта.

Следует также отметить, что период 1938–1940 гг. в творчестве мастера в пейзажном жанре – один из самых интересных и значительных.

Осенью 1938 г. Сюй Бэйхун получил приглашение из Индии от Р. Тагора. Классик индийской литературы, великий писатель, с большой симпатией относясь к нему и

почитая его талант, приглашал художника к себе. Зимой 1938 г. через Сингапур художник направился в Индию.

В Индии мастер провел 1939 и 1940 гг. Он жил у Рабиндраната Тагора в Калькутте, много работал, много ездил; он был в городах Бенгалии, северных районах страны, Кашмире. Во многих городах Индии состоялись его персональные выставки живописи и графики. И снова все средства от выставок, от продажи работ, гонорар от заказов художник пожертвовал родине в фонд борьбы с оккупантами и для оказания помощи пострадавшим от военных действий. В этот период он создал множество эскизов в технике масляной живописи, но самым важным его достижением стал эскиз картины «Юй Гун передвинул горы».

Сюй Бэйхун в 1939–1941 гг. написал три варианта картины «Юй Гун передвинул горы», созданных во время антияпонской войны. Картина основана на мифе древнего Китая, в котором рассказывается история трудолюбивого и упорного крестьянина, проложившего дорогу в непроходимых горах. Сюжет картины Сюй Бэйхуна, выполненной в 1940 г., взят из этой легенды и изображает сцену тяжелого труда, в которой Юй Гун дает каждому человеку пример, чтобы проложить свою дорогу через горы.

В драматический момент сопротивления китайского народа Японии художник намеревался выразить решимость и настойчивость народных масс, сделать это ярким художественным языком и вдохновить людей на борьбу за окончательную победу.

Сюй Бэйхун стремился придать национальному искусству новое звучание, совмещая западный художественный стиль и технику письма с классическими традициями своего народа. Ближе всего ему были пейзаж и анималистические сюжеты. Во всем мире известны полные экспрессии многочисленные изображения тушью лошадей Сюй Бэйхуна («Галопирующий конь» (1937), «Стоящий конь» (1941), «Бегущий конь» (1941), которые символизируют собой необузданную силу и свободу, стремление и достижение цели, олицетворяют собой негнимоуемый дух китайского народа.

В 1941 г. художник уезжает из Индии и поселяется в Сингапуре, затем переезжает в Малайзию. В ряде городов были организованы его персональные выставки. Как и раньше, все средства поступавшие живописцу от выставок и продажи произведений, он перечисляет в Китай, в фонд пострадавших и на борьбу с агрессором.

Творчество Сюй Бэйхуна раскрыло новые возможности обращения китайской живописи к жизни. Он сам работал в пейзажном, анималистическом, историческом, портретном жанрах. Мастер стремился соединить в своих портретах красоту и выразительность линейного решения, присущего «гохуа» с возможностями психологической образности реалистической живописи. «Однако его попытка достичь этого соединения столкнулась с такими противоречиями и трудностями, порождаемыми образной системой средневековых канонов, что в своих портретах он постепенно начал все более широко применять методы европейской портретной живописи» [3, с. 382].

Сюй Бэйхун написал несколько портретов Р. Тагора. В портрете писателя, созданном в 1942 г., одном из самых значительных произведений этого жанра у мастера, ему замечательно удалось передать состояние творческой сосредоточенности погруженного в раздумья поэта. В работе, написанной светлыми, яркими красками, заметно влияние «гохуа», но значение этого портрета заключалось в том, что в нем на первый план выдвигалась новая эстетическая ценность человека, его энергия, его разум.

В эти годы, когда настроение безнадежности и подавленности овладело многими представителями китайской интеллигенции, творчество Сюй Бей-хуна, утверждавшее веру в жизнь, веру в человека, чуждое пессимизму, сыграло важную роль в формировании умонастроений передовых слоев китайского общества.

В начале 1942 г. Сюй Бейхун поселяется в Чунцине, занимает должность профессора в Центральном университете, создает Институт искусств, в котором не только преподает, но и руководит. В основе его деятельности как педагога лежала борьба за реализм. Всю свою творческую жизнь он боролся против застоя в искусстве, против его замкнутости, против бездумного повторения старых образцов. Он считал необходимым творческую переработку художественного наследия и обогащение китайского национального искусства достижениями других стран и народов, расширение его художественных горизонтов. Все это художник стремился передать своим студентам.

Усиление реакционных тенденций в политике гоминдановского Китая, упорное сопротивление чунцинского правительства малейшей демократизации режима, нежелание пойти навстречу минимальным требованиям прогрессивных сил рождали чувство гнева и

протеста в душе художника. В 1945 г. он подписывает антигоминдановское воззвание прогрессивных деятелей искусства Чунцина, что усиливает травлю и преследование художника со стороны чанкайшистского правительства. В том же году, после освобождения Нанкина, художник переезжает в этот город-столицу. Все трудные 1946, 1947 и 1948 гг. он оставался на посту ректора Художественного училища.

В 1946 г. в стране росло движение народного сопротивления, активизировались революционно-демократические силы китайского народа, ширилась борьба против гоминдановского режима и его политики, за образование демократического китайского правительства с участием коммунистов. Сюй Бэйхун все с большей силой выступает против гоминдановской клики, пишет статьи, своим живописным творчеством, организационными и административными действиями стремится помочь в осуществлении всего того прогрессивного, что было начертано в программе коммунистов.

После капитуляции Японии 2 сентября 1945 г. и неудачных переговоров о создании коалиционного правительства, КПК возглавила руководство борьбой с гоминдановцами в гражданской войне. Пекин был освобожден Народно-освободительной армией Китая 23 января 1949 года. 1 октября 1949 года было провозглашено создание Китайской Народной Республики [4].

Творчество Ци Байши. Таким же подлинным новатором, расширившим горизонты китайской живописи, явился Ци Байши (1864–1957), который сумел преодолеть оковы консервативной традиционности и увидеть действительность глазами новой эпохи. Мастер посвятил свою жизнь изображению пейзажей, орудий крестьянского труда и его плодов, насекомых и рыб, птиц и цветов, сюжетов в достаточной степени традиционных, но его новаторство заключалось в том, что «...он явился своего рода первооткрывателем, сумевшим заново показать человеческую красоту и светлую радость бытия через мир, казалось бы, будничных и ничем не примечательных предметов» [3, с. 379].

Творчество Цзян Чжаохэ. Еще одним выдающимся художником реалистического направления был ученик Сюй Бэйхуна Цзян Чжаохэ (1904–1986), индивидуальность которого проявилась в ярко выраженном антропоцентризме его творчества, смелости и новизне художественного почерка, все это поставило его искусство в ранг исключительных для страны явлений. В годы гоминдановской и японской реакции он стремился в своих

работах показать современников, красоту и ценность человеческой личности.

Одной из самых значительных картин Цзян Чжаохэ явился созданный в годы японской интервенции, развертывающийся по горизонтали грандиозный тридцатиметровый живописный свиток под названием «Беженцы» (1941).

Эта работа художника «...по силе выраженных в ней эмоций не только лучшее, что было до сих пор сделано самим мастером, — она явилась без сомнения произведением большого исторического значения. Беспощадная правдивость и сконцентрированная в ней сила чувства, высокий общечеловеческий смысл поставили ее в ряд очень значительных произведений современного прогрессивного искусства мира. Грандиозные, ранее не встречавшиеся в искусстве Китая масштабы произведения словно приведены в соответствии с размерами самого бедствия. Герой картины — страдающий народ...» [3, с. 384].

Впечатляющая композиция горизонтального свитка складывается из отдельных сюжетов, но каждый из них настолько продуман по композиционному решению и сохраняет единство с остальными по настроению, что воспринимается как апофеоз трагического шествия, порожденного войной.

Оставаясь национальным художником, Цзян Чжаохэ с еще большей убедительностью и наглядностью показал разнообразие новых решений и путей развития живописи, ее возможности в выражении идей протеста против войны, против насилия над человеком.

Творчество и общественная деятельность Тан Ихэ. Живописец Тан Ихэ (1905–1944) в 1922 г. был принят в частную Учанскую художественную академию. В 1924 г. он учился в Пекинской Академии художеств. В 1926 г. прервал учебу и вернулся в Учан для службы в Национально-революционной армии и занимался пропагандистской работой в политотделе 6-й армии. В 1927 г. Тан Ихэ был включен в политический департамент 6-й армии и занимался агитацией войск, участвовал в Северной военной экспедиции.

В 1935 г. Тан Ихэ окончил Парижскую академию художеств. Вернувшись в 1936 г. в Китай, он занимался художественным образованием в Художественном колледже Учана, а также был академическим директором и директором западного факультета живописи. В первые же дни антияпонской войны живописец начал вести среди студентов активную пропагандистскую деятельность, а его антияпонские военные плакаты получили большой социальный эффект.

В то время Ухань стал культурным центром войны сопротивления, здесь собрались писатели и художники со всего Китая. Тан Ихэ создал пропагандистские картины, которые экспонировались прямо на улицах города, например «Верни мою реку» и др. На Национальной художественной выставке, состоявшейся в Нанкине в 1937 г., его работа «Безопасность Уханя» вызвала большой резонанс.

В 1938 г. Художественный колледж Учан переехал в Цзянцзинь в провинции Сычуань. Здесь Тан Ихэ в чрезвычайно сложной обстановке продолжал преподавать и воспитал множество молодых художников. В его работах присутствовали прогрессивные идеи и высокий художественный уровень.

7 июля 1937 г. произошла стычка между солдатами японской Гарнизонной армии в Китае и ротой китайских войск, охранявших мост Лугоуцяо. Этот инцидент послужил японцам формальным поводом для начала Второй японо-китайской войны, стал началом полномасштабной японской агрессии против Китая и отправной точкой для китайской нации в организации всеобъемлющей войны сопротивления.

«Инцидент 7 июля 1937 г.» — это эскиз, выполненный Тан Ихэ в 1940 г. для создания огромной картины маслом. Хотя картина не была завершена по ряду причин, но остались наброски, хорошо отражающие суть исторического события. На эскизе была изображена группа студентов на улице, которая проводила антияпонскую пропаганду. Эта деятельность часто осуществлялась учителями и студентами Художественного колледжа Учан. Персонажами на эскизе были, в основном, его ученики и ученики музыкального факультета, обладающие как личностными характеристиками, так и раскрывающими общий характер молодых людей той эпохи.

С 1940 по 1944 гг. мастер создал картины маслом «Бедные люди», «Деревенские женщины», «Работники кухни», «Партизанка», «Рог Семи», «Победа и мир» и эскизы работ «Докеры», «Внуки» и др. Все они передают любовь к Родине и сочувствие трудящимся. В 1944 г. он отправился в Чунцин для участия в конференции «Китайская национальная художественная ассоциация» и был избран исполнительным директором Национальной художественной ассоциации Китая.

Агитационное творчество Ли Кэжана. Ли Кэжань (1907–1989), уроженец г. Сюйчжоу в провинции Цзянсу, явился выдающимся художником современного Китая, уважаемым мастером искусства. Во время антияпонской

войны он был молодым человеком, который жаждал включиться в освободительную борьбу. В годы войны Ли Кэжань, взяв кисть в качестве оружия, посвятил себя делу сопротивления и нарисовал сотни антияпонских патриотических плакатов.

Его плакаты и картины разоблачали преступления японской агрессии против Китая, пропагандировали победы китайских военных и гражданских лиц в деле защиты Родины. Во время войны Ли Кэжань успешно создал более 300 патриотических плакатов, но после войны их сохранилось только небольшое количество, не более 30 произведений, которые составляют менее десятой доли созданного. Эти работы стали ценным историческим материалом для понимания величия и силы духа китайского народа в период отражения агрессии.

Заключение. Основные тематические и стилистические достижения в китайской станковой живописи и плакатном искусстве происходили во второй половине 1939-х – 1940-х гг. – во время патриотического сплочения всего народа в борьбе за свободу и независимость, как с внешними, так и внутренними врагами.

Прогрессивные художники Китая стремились внести свой вклад в осуществлении всего актуального и жизненно важного, что было необходимо для мирного будущего.

Они включились в борьбу за свободу своей великой страны силой искусства, и оно получило несравненную закалку мужества и героизма.

Китайское изобразительное искусство того времени выдвинуло целую плеяду выдающихся художников, таких как Сюй Бэйхун, Цзян Чжаохэ, Ли Кэжань, Тан Ихэ и др., которые стали родоначальниками китайской школы современной живописи, авторами широкого круга актуальных и значительных полотен антивоенной тематики, активно занимались плакатной графикой, были выдающимися педагогами и неустанными общественными деятелями. Их жизнь и творчество можно сравнить с великой героической легендой, которая всегда будет вызывать уважение и признание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глухарева, О. Н. Искусство народного Китая / О. Н. Глухарева. – М.: Искусство, 1958. – 228 с.
2. Пострелова, Т. А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. / Т. А. Пострелова. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 264 с.
3. Виноградова, Н. А. Искусство Китая / Н. А. Виноградова // Всеобщая история искусств. – М.: Искусство, 1966. – Кн. 2. – Т. 6. – С. 375–393.
4. Глунин, В. И. Новейшая история Китая (1917–1970) / В. И. Глунин, А. М. Григорьев, К. В. Кукушкин [и др.]. – М.: «Мысль», 1972. – 437 с.

Поступила в редакцию 25.03.2019 г.

Зодческая летопись мира: реалии замысла и реализм воплощения (к 80-летию создания уникального минского ансамбля)

Морозов И. В.

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

В современном представлении о произведениях архитектуры важно говорить, оценивая не столько их архитектурные и эстетические качества, но и с позиции истолкования их как самобытных текстов, нашедших свое воплощение на уникальном языке зодчества. Наиболее целостно эти представления выражены в архитектурных ансамблях, которые имеют и неповторимое своеобразие и собственную судьбу. Одним из выдающихся ансамблей белорусского зодчества стал минский «квартет» И. Лангбарда, демонстрировавший единение принципиальных сфер национального достоинства – Правительства, Армии, Искусства, Науки. Однако к своему 90-летию он пришел, претерпев странные трансформации, пагубно сказавшиеся на его исконно высокохудожественных достоинствах, семантике и символике его образов. Это обстоятельство обязывает изменить отношение к выдающимся персонажам многовековой зодческой летописи мира. Поэтому в решениях относительно будущего знаменательных ансамблей должны преобладать не личные амбиции и выгоды, но высокопрофессиональный подход, где превалируют забота и ответственность за общее духовно-художественное достояние.

Ключевые слова: зодчество, летопись мира, зодческий текст, контекст, ансамбль, замысел, воплощение, реализация, Лангбард, Минск.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 49–53)

Architectural Chronicles of the World: the Reality of the Plan and the Realism of the Embodiment

Morozov I. V.

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

In the modern view of creativity about the works of architecture, it is important to speak assessing not so much their architectonic and aesthetic qualities, but also from the position of interpreting them as original texts expressed in the unique language of architecture. These representations are expressed most holistically in architectural ensembles, which have both a unique originality and their own destiny. One of the outstanding ensembles of Belarusian architecture was the Minsk “Quartet” of I. Langbard, expressing the unity of fundamental spheres of national dignity – the Government, the Army, the Art, Science. However, it approaches its nineties, having undergone strange transformations that adversely affected its originally highly artistic merits, semantics and symbolism of its images. This circumstance obliges to change the attitude to the outstanding characters of the centuries-old architectural chronicle of the world. Therefore, decisions about the future of significant ensembles should be dominated not by personal ambitions and benefits, but by a highly professional approach, where care and responsibility for the common spiritual and artistic heritage prevail.

Key word: architecture, world chronicle, architectural text, context, ensemble, idea, embodiment, implementation, Langbard, Minsk.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 49–53)

Наши мудрые пращурьы нашли весьма точное определение миропреобразованию – зодчество. В своей этимологии оно вбирает старинные понятия, связанные с созиданием,

т. е. значимым и творческим переустройством бытия в целом. В нем звучит и староцерковное «здати» (созидание, сооружение), и «зиденье» (созидание). Иначе говоря, зодчество

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

в своем исконном понимании емче, чем архитектура («искусство строить»), поскольку оно вбирает не только техническое мастерство, но именно созидание. Притом что «созидать», по Далю, – творить, вызывать из небытия в бытие, изобретать, сочинять, составлять мысленно или на деле, задумывать и воздвигать. Тогда и всякое «здание» предстанет не как некий отдельный физический объект, а претворение замыслов, средоточие актуальных понятий о достойном, красивом, совершенном. Посему собрание таких «свидетельств» и дает основания именовать их летописями мира, где потомки обнаруживают истоки своей культуры, объяснения ее самобытной судьбы со взлетами и падениями, кризисами и процветанием.

В хрестоматийной притче Филона про архитектора последний предстает заправским магом, а рождение и претворение его замысла сродни космогоническому ритуалу. Вначале он мысленно представляет себе части города, которые должны быть построены, и он носит образ города в своем сознании, где, как на воске, запечатлелись формы вещей. Наконец, после того, как силой памяти представлялись картины разных частей города, он как истый демиург принимается за воплощение, во всем «соответствующее исходным идеям». Иначе говоря, архитектор искони вторил Самому Творцу, который вначале создал в духе своем типы частей будущего мира, а затем уже воплотил их, сделав реальностью, свидетельством в истории его существования.

Цель исследования – акцентировать необходимость отношения к выдающимся произведениям зодчества как к художественно-культурным текстам, аутентичным «документам» эпох.

Феномен зодческого замысла. Ортодоксальный позитивизм, «точные науки» скептически смотрят на эту аналогию. Но отрицать в творчестве исходный замысел и некий промысел невозможно. Принципиальной аргументацией здесь служит презумпция цели и смысла творчества как такового, только и противостоящего духовной деградации и физической энтропии. Ибо целеполагание и смыслоусмотрение проявляют себя архетипически, существуют в «категориях еще-небытия» (М. Бахтин) и уже оттуда заражают творчество искрой мотивирующего замысла. Благодаря этому «польза–прочность–красота» Витрувия сливаются в едином содержании специфического априори небессмысленного текста летописания, изложенного на специфическом языке зодчества [1].

В определенной степени оно мистично, эзотерично, поскольку и не стремится все

объяснить и представить в открытом, голом виде, обозначая лишь «то, что есть, или что было, или же что будет» [2, с. 130]. Напротив, оно предполагает пути к сокровищам, полисемантичности, символической потаенности выраженного, что только множит в веках коннотации в его понимании и интерпретации. Потому как в нем заложены не столько ответы, сколько мотивация понимания в контексте современности, сколько «предвосхищение совершенства» (Г.-Г. Гадамер).

Данная презумпция совершенства попросту заставляет видеть в уникальных творениях истых зодчих сущностно большее, чем это кажется на первый взгляд, как буквально очевидное. Воображение, мифопоэтическая память подсказывает: где-то в недрах высказывания присутствует некий потаенный смысл, тут же ускользающий, как только ему придается какая-нибудь форма определенности [3, с. 65]. Мы с воодушевлением, трепетом предвкушаем откровения в художественной «сфере умолчания», содержащей и то, о чем, возможно, не знает сам автор, и то, что он знает, но сознательно утаивает [4]. Это обстоятельство лишь возбуждает любопытство, подвигает более глубокое проникновение в зодческую реальность, преисполненную феноменом художественного общения со «второй природой», а, по сути человека с самим собой как мировым летописцем.

Эта экзистенциальная реальность подвигает кардинальный пересмотр сущности и предназначения зодчества, выводя его из «застенок» формотворчества и осязаемой пространственности. Еще недавно архитектура представлялась «способом пространственной организации деятельности», исходя из его реальных потребностей и интересов, «основной положительной фундаментальной эмоции, стимулирующей архитектурную организацию пространства» [5, с. 60].

Ныне, в пору развития постклассических, синергетических воззрений, в науке вызрело соответствующее отношение и к зодчеству как к универсальному и тотальному способу миропреобразования, космогонии, осуществляемой в особой пространственно-временной среде-континууме, в чем и явствует фундаментальная стимулирующая эмоция.

Зодческий ансамбль – текст в тексте. В этой связи особого внимания заслуживает то, что в архитектурной теории принято называть ансамблем. Представление о нем берет свое начало из античного зодчества, откуда в западную культуру пришло понимание сущности и предназначения зодчества, миропреобразования, космогонии в целом в прямой

ассоциации с понятием «гармония». Она понималась как вожденный результат некоего продуманного действия, телеологического, целенаправленного усилия, обеспечивающего согласие, стройность, соразмерность частей в завершенном целом. То есть как порядок, Космос, который противостоит разрушительному Хаосу.

Современное понимание архитектурного ансамбля (от фр. *ensemble* – совокупность, стройное целое) и концепты архитектурной и градостроительной композиции (от лат. *compositio* – составление, связывание) также фактически исходят из мотива гармоничного единства и цельности. Однако, как правило, акцент при этом делается на соотношении внешних, формальных, тектонических и стилистических качеств и признаков.

Тем не менее герменевтическое понимание смысла этого целостного зодческого феномена убеждает видеть его самобытным, достаточно законченным и вполне самостоятельным текстом. Таковыми предстают, в частности, мемориальные ансамбли, тематическое содержание которых практически не распространяется за их достаточно четко выделенные границы. Иные, напротив, обретают новый смысл существования именно в подвижном контексте с исторически сложившейся и продолжающей эволюционировать средой. Но в любом случае зодческая «летопись мира» непременно выказывает, как губительно сказываются на содержании ее истога замысла превращение ансамбля в обломок текста, вырванного из своих естественных смысловых пространственно-временных связей или вторжения чужого (чуждого) «текста в текст» [6].

Так зодческий текст вопреки замыслу творца лишается, возможно, главных своих эпизодов, персонажей и акцентов, поскольку затушевывается его принципиальная тема и (от греч. *thema* – «то, что положено в основу») и мотив. Именно они, а не формально-количественные показатели дают основания не только для созерцания, но и для понимания, переживания событий, преисполняющих зодческое летописание. Примеры таких выдающихся текстов можно видеть чуть ли не повсюду, поскольку народы гордятся их обладанием как своим непреложным достоянием, как аутентичным, незамолкающим в веках представителем их культуры.

...Дворцово-парковый ансамбль Петергофа (Петродворец) исходно имеет выразительную тему и знаменательный мотив – утверждение имперского духа и провозглашение победоносного выхода на Балтику, во всю Европу. Отсюда



Рис. 7. «Запретный город». Пекин

мощный фонтан триумфально золоченного Самсона-победителя, которому вторит обилие сопутствующих столь же торжественных фонтанов. Собираясь каскадами, они вольготно вливаются в длинный, прямой как проспект, канал, а он целенаправленно устремляется и достигает вод Финского залива и решительно овладевает его простором. Ансамбль Петергофа своей архитектурно-ваятельно-водной феерией выражает суть преобразований и побед Петра Первого, пожалуй, ярче, символичнее, чем знаменитый «Медный всадник» и многообразие литературных панегириков (рис. 1–2).

...Старинный ансамбль «Запретного города» в китайской столице. В нем тема величия Поднебесной выражена не только подчеркнутой изолированностью и обширностью, но и композиционными приемами, где по-восточному тонко сочетаются торжественная симметричность строений и вольность естественными экзотическими вкраплениями. Их гармония подчинена единству в долгом, но целенаправленном, словно к некоему буквально поднебесному храму, пути. И он образно и реально собирает и подвигает за собой неисчислимое многолюдье. Сегодня «Запретный город» Пекина всецело открыт для демонстрации всему миру уникальных особенностей китайской культуры, среди которых в фаворе – беспрекословное уважение наследия предков, соблюдение вековых зодческих традиций (рис. 3–7).

...Такие замыслы трепетно вынашивались и воплощались непреложно. Ни замена политических режимов, ни смена идеологических ориентиров не смели покушаться на оные, всячески приобщая их к своим интересам. Посему грандиозный ансамбль «Запретного города» в окаймлении тысячекилометровой Великой стены, ансамбли Петергофа, центра Санкт-Петербурга и многие иже с ними и сегодня в строю укрепления национальной



Рис. 8. Лестница Дома офицеров



Рис. 9. Колоннада Академии наук



Рис. 10. Большой театр оперы и балета Республики Беларусь



Рис. 11. Большой театр оперы и балета Республики Беларусь

идентичности как предмет культурной гордости, росток национальной идеи, наконец, как яркое достояние действительно мировой зодческой летописи...

Уникальный ансамбль Минска: замысел и судьба. Десятилетие признания Минска белорусской столицей (1919), а с ним и радужные перспективы коммунистического строительства в БССР решено было достойно засвидетельствовать и в зодческой летописи мира. В результате представительного конкурса победил замысел ленинградского архитектора И. Г. Лангбарда (1882–1951).

...В непосредственной близости к железнодорожному вокзалу, словно навстречу прибывшим в стольный Минск выходил и привечал, брал под свое попечительство Дом правительства. Своей конструктивистской экспрессией и динамичностью и тут же симметричностью здание провозглашает, что оно служит сложному процессу государственного руководства и уверенной устремленности в будущее.

О том, что оно надежно защищено, убеждает Дом офицеров – уверенный в себе бастион, подобно средневековому замку,

нашедшему выгодную оборонительно-наступательную позицию и в ландшафте, и в городской структуре. Словно грандиозная военная машина взошла на вершину холма, повернулась своей лобовой броней на запад и замерла, устрашая невидимого врага, успокаивая соотечественников.

За его мощной «спиной», словно оставшийся след от траков – широкая многоступенчатая лестница (сродни Потемкинской), уводящая в мирную набережную-парк. А там – увлекая к Театру. Лаконичные, каменные складки его цилиндрического, собирающего округу фасада-занавеса скрывали таинство художественного действия, магию музыки, пения и танца.

Далее, на значительном пространственно-временном отстоянии заявляет о себе светлое, лучистое, жизнеутверждающее будущее в лице здания Академии Наук. Та же динамичная лаконичность при той же высокой выразительности. Белорусское зодчество до того не знало такой колоннады – впечатляющая величавость в великой простоте. Стройный с разворотом поход лапидарных колонн и интригующая игра просветов провоцирует воображение...

...Так в основном одноэтажно деревянный Минск обрел уникальный градостроительный ансамбль, в замысле которого – единение основ национального достоинства – Правительства, Армии, Искусства, Науки (единение, которое, кстати, также выражает идею самобытного Пути, как в Петергофе и Пекине).

Однако с воплощением замысла и его последующей судьбой дело обстояло отнюдь не просто. Сегодня о том свидетельствуют разве что стенограммы как «сводки» с баталлий, коими отмечился последний предвоенный съезд белорусских архитекторов (апрель 1941 г.). Лангбарду пришлось выслушать нападки и упреки самого разного толка: за «грубые детали», за «увлечение гигантоманией», за «самое удручающее впечатление» от столбов, вертикалей, выступов, «с которых кто-то сшиб скульптуру». Впрочем, главное негодование: «...Когда заходишь в театр и смотришь сплошную безыдейно барочную лепнину, и она обрушивается на ваше сознание». Таковое было заклеено как «буржуазное западничество», претившее постановлению ЦК партии: «Товарищи, творите на основе классицизма и претворяйте эту классику в социалистический реализм».

Лангбард понимал, что бескомпромиссная защита его замысла будет легко воспринята как отступление от «генеральной линии», а это в ту пору не обещало ничего хорошего. Тем не менее, выступая последним, он огласил свое кредо: «...Архитектура это тоже политика. Хорошая архитектура – это хорошая политика. Плохая архитектура – это плохая политика...». Затем, вполне тактично объяснился на счет замысла и воплощения: «Архитектор, стоя крепкими ногами на земле, должен одновременно обладать известной фантазией. Он должен не только учитывать современность, но и опередить ее... А белорусским архитекторам я хочу послать вот что... Я слышу много упреков по адресу моих работ. В отношении Большого белорусского театра эти упреки совершенно правильны. Даже наоборот. Я бы сказал, что они преуменьшены. Потому что это такое безобразие, когда я прохожу, я стыдливо отворачиваюсь от этого... Я только начал внутреннюю отделку, а потом работали без меня... Поэтому вы сейчас и имеете такое безобразие. Причем, все сделано безграмотно, некрасиво, уродливо...».

Даже с надломом уникальный конструктивистский ансамбль Лангбарда выстоял в пору тотальной гегемонии «женщин с веслом» и догм «социалистического реализма». Вот почему нынешние бронзовые изваяния

безразличного «Аполлона» и иных, беззастенчиво облепивших грациозный стан Театра, бронзовое громадьё «трех буслов», которые кичливо загнали в угол уничтоженной площади Дом Правительства, наконец, заточение уникального фасада с лестницей-эспланадой амбароподобным строением воспринимаются как предательство, преступление перед художественной правдой. Как подделка, вредительство, заведомая порча «летописи мира» апологетами «претворения классики», социалистического, а затем и постсоциалистического реализма (рис. 8–11).

(Зачем же тогда устрашение «преследованиями по закону» за нанесение вреда официально признанным памятникам, что отлито в бронзе и прикреплено на фасаде подобно жетону вахтера? А «сшиб скульптуры» с нынешнего Театра, то есть возвращение к истокам замысла выдающегося «летописца» – будет ли это порча памятника?..).

Заключение. В пору реального всеислия Аполлона в таких случаях спрашивали: кому это выгодно? Важнее, однако, другое: кому это не выгодно? Всякому, понимающему, что плохая архитектура – плохая политика, лживая «летопись мира», которая осеняет мыслью отнюдь не только о минувшей жизни.

Пусть не сугубо феноменальным, мистическим, как у Филона, но чутким, заботливым и ответственным, а не административно-волевым восприятием должен оцениваться еще только позыв к новоделам, первые потуги «замахнуться» на не «свое» и тем более уникальное, заповедно летописное. Дабы не убивать «совершенно необыкновенную живую идею в голове архитектора, если только этот архитектор – творец и поэт» [7, с. 71]. Дабы не потрафлять агрессивности или, наоборот, безразличию «обступающей толпы» и воспитывать «истинных ценителей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозов, И. В. Герменевтика зодчества / И. В. Морозов. – Минск: Стрин-ко, 2009. – 352 с.
2. Валери, П. Об искусстве / П. Валери. – М.: Искусство, 1976. – 317 с.
3. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного / Г. Г. Гадамер. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
4. Горский, В. С. Историко-философское истолкование текста / В. С. Горский. – Киев: Наукова думка, 1981. – 254 с.
5. Забельшанский, Г. Б. Архитектура и эмоциональный мир человека / Г. Б. Забельшанский [и др.]. – М.: Стройиздат, 1985. – 207 с.
6. Лотман, Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю. М. Лотман – СПб.: «Искусство-СПб». – 2005. – 148 с.
7. Гоголь, Н. В. Варианты. Полное собрание сочинений / Н. В. Гоголь. [в 14 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 8. Статьи. – 1952. – 738 с.

Поступила в редакцию 18.02.2019 г.

Детский музей в Полоцке: приглашение к диалогу

Андреева Н. А.

Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник
филиал Детский музей, Полоцк

В статье кратко рассказывается об опыте работы над концепцией будущего музея, о вопросах и проблемах, которые решала творческая группа во время создания экспозиции «История привычных вещей». Автор, опираясь на опыт предшественников – создателей детских музеев в России – обосновывает выбранные темы. В работе затрагиваются вопросы, связанные с особенностями коммуникации с посетителями в Детском музее, подчеркивается роль книги и детской игрушки в новой экспозиции «Путешествие с книжной закладкой», рассказывается о работе с семейной аудиторией по программе «Дошколёнок» и о новой форме работы на базе музея – театральные чтения «Чемодан сказок» ТЕАТРА-СТУДИИ «КАЗИНАКИ» (Новополоцк).

Ключевые слова: детский музей, экспозиция, коммуникация, диалог, музейная педагогика, образовательная среда, музейное пространство, познавательные процессы, нравственные основы личности, мировоззрение.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 54–57)

Children's Museum in Polotsk: Invitation to Dialogue

Andreyeva N. A.

Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve, Children's Museum, Polotsk

The article briefly describes the experience of working on the concept of the future museum, the issues and problems that the creative team solved during the creation of the exposition "The History of Usual Things". The author substantiates the chosen themes based on the experience of the predecessors – those who created Children's Museums in Russia. The article touches upon issues related to the features of communication with visitors in the Children's Museum; it emphasizes the role of the book and children's toys in the new exposition "Traveling with a Bookmark", describes the work with the family audience on the program "Doshkolyonok" (preschooler) and presents a new form of work on the basis of the museum that is the theatrical readings "Fairy Tale Suitcase" by the THEATER-STUDIO "KAZINAKI" (Novopolotsk).

Key words: Children's Museum, exposition, communication, dialogue, museum pedagogy, educational environment, museum space, cognitive processes, moral principles of the individual, world outlook.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 54–57)

Мир детства – неотъемлемая часть культуры любого народа и, на наш взгляд, самое загадочное для взрослых словосочетание, потому что в их детстве и солнце было ярче, и дожди теплее, да и вообще всё было по-другому. Конечно, такие рассуждения построены на жизненном опыте. А если его (опыта) ещё нет, а окружающий мир (как и раньше) такой разнообразный, притягательный, неизученный... С чего начать? Не удивляйтесь: с Детского музея, который поможет стать думающим слушателем, интересным собеседником, открывателем.

В мае этого года полоцкому Детскому музею, единственному в Беларуси, исполняется 15 лет. Музей располагается в здании, построенном в начале XX века в так называемом кирпичном стиле. Детский музей на правах филиала входит в состав Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника.

Быть первыми всегда непросто, тем более в музейном деле. Казалось бы, существует определённый круг проблем и задач, характерных для любого музея, но, тем не менее, все музеи носят профильный характер и ориентированы на «массового»

посетителя, т. е. как на детей, так и на взрослых одновременно. Одним словом, это традиционные музеи, в которых чаще всего нет специально организованного для детей музейного пространства, где они могли бы свободно пребывать самостоятельно. Безусловно, в России существуют давние традиции создания детских музеев (Музей игрушки Н. Д. Бартрама, Музей детской книги Я. П. Мексина, проект «музея-дворца» А. У. Зеленко, Детский музей Ф. И. Шмита) [1, с. 115–117]. Но изменились времена, а вместе с ними и требования к экспозиции, изменились дети, которые приходят сегодня в музей. Во время работы над научной концепцией важно было учитывать и международный опыт создания детских музеев, в частности, разделение детских музеев на так называемые «американскую» и «европейскую» модели [1, с. 136]. Одним словом, было понятно, что формы реализации идеи детского музея разнообразны. Во всём мире к ним относятся и огромные музейные центры, и небольшие специализированные музеи, и отделы «взрослых» музеев, и даже передвижные музеи («Музей в чемодане» г.Нюрнберг).

Однако, по утверждению известного российского музеолога, кандидата педагогических наук М. Ю. Юхневич, любой детский музей должен иметь две основные особенности:

- ориентация на детей и семью, с учётом интересов которых создаются выставки и программы;
- создание условий для проявления активности детей [1, с. 138].

Пожалуй, эти положения и стали отправной точкой при работе над концепцией будущего Детского музея в Полоцке.

Цель статьи – рассказать о Детском музее в Полоцке, об особенностях двунаправленного процесса коммуникации: «экспозиция-посетитель», «посетитель-экспозиция».

Круг вопросов и проблем, которые решались при написании концепции экспозиции «История привычных вещей». Изначально было определено, что предполагаемый возраст посетителей Детского музея в Полоцке – дети от 4-х–5-ти до 14–15-ти лет. Принимая такое решение, творческая группа учла тот фактор, что город посещают туристы, основная часть которых – дети 10–15-ти лет, и они должны увидеть город не только в ореоле его бывшего величия и славы, но и в свете сегодняшнего дня, с точки зрения современного ребёнка, его запросов и интересов. Предстояло найти ответы на непростые вопросы, что интересно современному ребёнку и как соединить

весьма разноплановые интересы детей с нашими целями и задачами. Кроме того, очень важно было стать не аттракционом, а по-настоящему «живым» музеем, заставляющим думать, оценивать, созидать.

Практиками музейного дела ещё в начале XX века замечено, что взрослый человек проявляет интерес ко всему, что так или иначе связано с судьбами людей. Современная социальная психология рассматривает интерес человека к «человеческому» как потребность в социализации, то есть усвоении системы знаний, норм и ценностей, позволяющих жить и проявлять себя в качестве полноправного члена общества. При этом детское восприятие отличается от восприятия взрослого. Дети осваивают и оценивают именно вещи, окружающий предметный мир, и изначально они ищут ответ на вопрос, что это. И только обретение жизненного опыта делает более актуальным вопрос для чего, зачем это. Таким образом, у ребёнка появляется интерес к пониманию смысла, который заложен в конкретном предмете. Попадая в поле зрения интересов и музея, и посетителя, предмет, возможно, становится средством взаимодействия с посетителем.

Созданию экспозиции Детского музея в 2004 году предшествовал более чем десятилетний опыт работы в отделе музейной педагогики. Сотрудниками отдела на базе существующих в то время музеев заповедника были разработаны разновозрастные музейно-педагогические программы, в том числе и программа «История привычных вещей» для детей младшего школьного возраста, которая легла в основу будущей экспозиции. Музейная педагогика как научная дисциплина дала возможность рассматривать музей в качестве особой образовательной и коммуникативной среды. При этом мы понимали, что понятие «образование» трактуется широко и предполагает развитие не столько интеллектуальных, сколько душевных и личностных качеств ребёнка, формирование ценностного отношения к миру.

Рассказывая об истории привычных, обычных вещей, например, о часах, весах, колокольчиках, самоварах – всего 8 тематических комплексов – мы стремимся раскрыть социокультурный смысл представленных экспонатов, учим детей видеть содержательную и эстетическую сторону предметов и, что очень важно, раскрываем взаимосвязь понятий время–предмет–человек. Таким образом среда Детского музея помогает и ребёнку, и взрослому обогатить собственные связи с миром, который музей стремится разнообразить, презентуя свои коллекции.

Книга и игрушка в экспозиции «Путешествие с книжной закладкой». В связи с вводом дополнительных площадей появилась возможность дополнить экспозицию Детского музея ещё одной темой, посвящённой детской книге. Выбор темы не был случайным. Ведь проблема чтения, а точнее, нечтения – это проблема не сегодняшнего дня. Иосиф Бродский в своей «Нобелевской лекции» писал, что «...ни один уголовный кодекс не предусматривает наказаний за преступления против литературы. И среди преступлений этих наиболее тяжким является не цензурные ограничения и т. п., не предание книг костру. Существует преступление более тяжкое – пренебрежение книгами, их нечтение. За преступление это человек расплачивается всей своей жизнью; если же преступление это совершает нация – она платит за это своей историей» [1].

«Путешествие с книжной закладкой» – так называется новая экспозиция, посвящённая детской книге. Она решает несколько задач:

- организация музейного пространства, способствующего развитию интеллектуальных, творческих способностей, эмоций и чувств, познавательных процессов, а также нравственных основ личности;

- формирование интереса к осознанному чтению, воспитание в ребёнке компетентного слушателя, читателя;

- привлечение внимания родителей, педагогов к проблеме детского чтения.

Поскольку ведущая функция Детского музея – просветительная, то и книге в нашей экспозиции отдана функция просвещения, тем более что сегодня термин «читатель» трактуется довольно широко и отражает общие особенности восприятия и понимания книги. Современные психологи отмечают, что дошкольный возраст является оптимальным для привития интереса к художественной литературе, а впоследствии и к чтению. Даже если ребёнок не умеет читать, а только слушает чтение взрослого, понимает и оценивает услышанное – он является читателем [2].

В отличие от литературных музеев, воссоздающих духовный мир писателя, представляющих книгу как феномен культуры, наша задача – заниматься продвижением чтения, чтобы наши посетители читали в музее, читали вместе с музеем. С 2019 года на базе музея проводятся Театральные чтения «Чемодан сказок» ТЕАТРА-СТУДИИ «КАЗИНАКИ» (г. Новополоцк). Это чтение вслух современных авторов и классиков детской литературы профессиональными актёрами, дополненное играми, заданиями, театральными эффектами.

В экспозиции книга соседствует с понятным, необходимым ребёнку предметом – игрушкой. Они не спорят, они дополняют друг друга. Наш музейный игрушечный мир живой, подвижный, динамичный – собранный велосипед, парящий самолёт, куклы, ожидающие, наверное, маму...

Для нас с вами игрушка – это важнейший элемент культуры, составная часть образовательной среды, а для ребёнка – это и средство знакомства с окружающим миром, с предметным миром, и источник положительных эмоций, и предмет для творчества. Важно понимать, что игрушка «запускает» механизмы развития личности, в том числе и процесс первичной социализации. От манипулирования игрушкой в раннем возрасте ребёнок приходит к пониманию, осознанию окружающего предметного мира и, наконец, к творчеству, когда человек выступает как открыватель, творец, изобретатель. Кроме того, и игрушка, и книга – это первые произведения искусства, с которыми знакомится ребёнок.

Представленные экспонаты можно рассматривать и как самостоятельные единицы, и как органичную часть единого целого, что позволяет организовать двунаправленный процесс коммуникации: не только мы наделяем экспозиционные комплексы определённым смыслом, но и посетители привносят свою интерпретацию, в зависимости от возраста и личного опыта. Разноплановые музейные предметы (книги, игрушки, предметы быта, приборы и аппараты), в которых заложен информационный и образовательный потенциал, само пространство музея дают возможность применять разные варианты общения с посетителем: экскурсия-путешествие, экскурсия-игра (2+), игровой путеводитель для одиночных и семейных посетителей, образовательно-развлекательные мероприятия и музейно-педагогические занятия по программе «Дошколёнок». Стиль работы Детского музея – особое отношение к аудитории, которая воспринимается нами как равноправный участник диалога в экспозиции. И, как показало время, это абсолютно правильно. Сегодня в научных статьях, исследованиях, монографиях прослеживается общая черта: отмечается, что особенностью Детского музея является особый способ взаимодействия с аудиторией – сотрудничество, соучастие, творчество – и ориентация на потребности этой аудитории.

Задачи и принципы работы по экспериментальной программе для детей с родителями «Дошколёнок» на базе Детского музея. Необходимо отметить, что в настоящее время

музеи Беларуси имеют определённый опыт работы с детьми старшего дошкольного и младшего школьного возраста. Учитывая, что период жизни ребёнка от 1,5 до 5-ти лет один из самых важных, что именно в этот период малыш активно знакомится с окружающей действительностью, заявляет о себе как о личности, совершая при этом гигантский скачок в психическом, физическом, социальном развитии, сотрудники Детского музея разработали экспериментальную программу для детей с родителями – «Дошколёнок», целевая аудитория которой – 1,5+.

Цель программы: содействовать развитию интереса к познанию окружающего мира.

Задачи:

- формировать активное эстетическое, эмоциональное восприятие окружающей действительности;
- прививать первоначальные навыки музейной культуры;
- обогащать и активизировать словарный запас детей, формировать умение участвовать в беседе.

Основные принципы работы по программе «Дошколёнок»:

- принцип занимательности. Чем больше положительных эмоций, тем комфортнее ощущает себя на наших занятиях ребёнок;
- принцип доступности. Все занятия строятся с учётом возрастных и индивидуальных особенностей ребёнка;
- принцип систематичности и последовательности, т. е. непрерывность, регулярность, планомерность музейно-образовательного процесса;

- принцип постепенного усложнения. От занятия к занятию решаются новые, более сложные задачи по формированию речи, памяти, мышления.

Но при этом нужно помнить, что нет необходимости ускорять процесс развития, надо обеспечить оптимальные условия для проявления природных задатков каждого ребёнка, поддерживать познавательную, эмоциональную активность, позволяющие продуктивно осваивать музейное пространство и окружающий мир.

Экспозиция Детского музея не даёт готовых ответов, она может быть интерпретирована в зависимости от возраста и личного опыта посетителя, главный источник информации – экспонат.

Заключение. Оправдаем ли мы ожидания наших посетителей? Надеемся, что оправдаем, потому что презентация экспозиции происходит через общение, игру, творчество, что позволяет сделать процесс познания личностно ориентированным, т. е. мы создаём условия для самовыражения каждого ребёнка и выполняем нашу миссию – приносить детям радость, способствовать формированию ценностных установок, мировоззрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский, И. А. Нобелевская лекция / И. А. Бродский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKI/lect.txt> – Дата доступа: 15.02.2019.
2. Маршак, С. Я. Воспитание словом (статьи, заметки, воспоминания) / С. Я. Маршак [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKI/lect.txt> – Дата доступа: 18.01.2019.
3. Юхневич, М. Ю. Детский музей: прошлое и настоящее / М. Ю. Юхневич // «Культурно-образовательная деятельность музеев»: сб. – М., 1997. – 140 с.

Поступила в редакцию 29.04.2019 г.

Культуралізацыя грамадзянства як вынік пераасэнсавання мультыкультуралізму

Крывалап А. Д.

Установа адукацыі “Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт”, Наваполацк

У артыкуле разглядаецца канцэпцыя культуралізацыі грамадзянства як выкліку для існавання практыкі сацыяльнага станаўлення ў кантэксце разумення культурнай ідэнтычнасці, аналізуюцца падыходы да разумення практыкі сацыяльнага станаўлення (П. Штомпка, С. Хол). Важная роля надаецца пераасэнсаванню праблемы ідэнтычнасці як выніку працэсу сацыяльнага станаўлення ва ўмовах мультыкультурных таварыстваў, а таксама таго, якія выклікі для існуючых практык канструявання ідэнтычнасці нясе канцэпцыя культуралізацыі грамадзянства (Я. Дуйвендак). Зробленыя ў артыкуле назіранні і высновы дазваляюць аўтару сфармуляваць ідэю аб тым, што выкарыстанне канцэпту “культуралізацыя грамадзянства” дазваляе па-новаму зірнуць на працэсы дыялогу культур у сучасных умовах. У выпадку перамогі праекта культуралізацыі грамадзянства супольнасці сутыкнуцца з дамінаваннем аднаго кананічнага варыянту напайнення культурнымі сэнсамі паняцця “грамадзянства”, што можа прывесці ў выніку да зацыклівання і паўтарэння.

Ключавыя словы: культуралізацыя грамадзянства, сацыяльнае станаўленне, культурныя даследаванні, рэпрэзентацыя, глабалізацыя.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 58–63)

Culturalization of Citizenship as a Results of Rethinking Multiculturalism

Krivolap A. D.

Educational Establishment “Polatsk State University”, Navapolatsk

The topic of the article was to consider the concept of citizenship culturalization as a challenge to the existence of the practice of social formation in the context of understanding cultural identity. The text examines the approaches to understanding the practice of social maturation (P. Sztompka, S. Hall). The purpose of this text is to rethink the problem of identity as a result of the process of social maturation in the conditions of multicultural societies, as well as of the fact that the challenges for the existing practices of identity construction are the concept of the culturalization of citizenship (J. Duyvendak). The observations and conclusions made in the article allow the author to formulate the idea that the use of the concept of the culturalization of citizenship makes it possible to take a fresh look at the processes of cultural dialogue in current conditions. In the case of the victory of the project of the culturalization of citizenship, the society will face the dominance of one canonical variant of filling the concept of citizenship with cultural meanings, and as a result, culture inevitably fixates on self-reproduction and repetition.

Key words: culturalization of citizenship, social maturation, cultural identity, cultural studies, globalization.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 58–63)

Фарміраванне ідэнтычнасці сёння ўжо само па сабе з’яўляецца задачай, якая па ўмаўчанні міждысцыплінарная ў самым шырокім сэнсе, ад практыкі спажывання медыя да персаніфікаваных рытуалаў клопату пра сябе. Калі дыялог культур не атрымліваецца, то ён рызыкуе ператварыцца ў вайну культур. У межах сацыяльна-гуманітарных дысцыплін магчыма вызначыць два класічныя падыходы да пабудовы нацыянальнай дзяржавы: калі

нацыя складаецца па этнічным прынцыпе і калі агульнасць узнікае, зыходзячы з палітычных (каштоўнасных) арыентацый і устаноў. І калі ў XX стагоддзі да такіх падходаў не ўзнікала пытанняў, то новыя выклікі XXI стагоддзя вымушаюць шукаць новыя формы агульнасці і новыя падставы для фарміравання сацыяльна-культурнай ідэнтычнасці ў мультыкультурным свеце. Для сацыялогіі канцэпцыю сацыяльнага станаўлення прапанаваў Петэр

Адрас для каррэспандэнцыі: a.krivolap@psu.by – А. Д. Крывалап

Табліца 1

	Верагоднасць	Сапраўднасць
Татальнасць	Структура	Апераванне
Індывідуальнасць	Агент	Дзейнасць

Штомпка ў сваёй кнізе “Грамадства ў дзеянні: тэорыя сацыяльнага станаўлення” [1]. Для міждысцыплінарнага падыходу Бірмінгемскай школы культурных даследаванняў (cultural studies) ідэя сацыяльнага станаўлення была прапанавана Сцюартам Холам у артыкуле “Культурная ідэнтычнасць і дыяспара” [2]. Але ў дадзеным артыкуле не ставіцца задача высветліць, хто ж першым і наколькі раней прапанаваў ідэю сацыяльнага станаўлення.

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца пераасэнсаванне праблемы ідэнтычнасці як выніку працэсу сацыяльнага станаўлення ва ўмовах мультыкультуралізму, а таксама канцэптуалізацыя выклікаў для наяўных практык ідэнтыфікацыі з боку культуралізацыі грамадзянства. Для гэтага спачатку разгледзім логіку сацыяльнага станаўлення П. Штомпкі, а затым патлумачым канцэпцыю культуралізацыі грамадзянства Яна Дайвендака.

Канцэпцыя сацыяльнага станаўлення П. Штомпкі можа быць карыснай для разумення механізму сацыяльных трансфармацый на прыкладзе працэсу дыялогу культур у рамках культуралагічнага падыходу.

Сацыяльнае станаўленне як працэс. Спачатку варта растлумачыць некаторыя тэрміналагічныя аспекты, якія непазбежна ўзнікаюць калі ажыццяўляюцца спробы адаптаваць сацыялагічную тэорыю П. Штомпкі да патрэб культуралогіі, каб пазбегнуць блытаніны і выпадковых памылак. Так адзін з сваіх тэкстаў, які закранае пытанні сацыяльнага станаўлення, П. Штомпка прысвяціў канцэпцыі даверу [3], на рускай мове гэтая кніга выйшла пад назвай “Давер аснова грамадства” і ў ёй разглядаецца “культуралагічны паварот у сацыялогіі” [4, с. 46–54]. Аднак праблема ў тым, што сацыёлаг нічога не пісаў пра культуралогію, так як ён у сваім тэксце апісваў менавіта «культуралісцкі паварот» (culturalist turn) [3, с. 5–14]. І гэта не проста цяжасці перакладу, гэта іншая праблема, якую можа разглядаць як адлюстраванне разнастайнасці дыскурсіўных практык. Для польскай інтэлектуальнай традыцыі культуралізм перш за ўсё звязаны з тэкстам Фларыяна Знанецкага “Культурная рэальнасць” [5], які быў надрукаваны яшчэ ў 1919 годзе. Гэта асобная галіна ў даследаванні культуры ў рамках сацыялогіі.

Недастаткова проста перакласці культуралізм як культуралогію, а неабходна яшчэ прадставіць аргументы на карысць выкарыстання мадэлі сацыяльнага станаўлення, якая ўлічвае асаблівасці культурнай разнастайнасці і дазваляе вывучаць не абстрактнае грамадства, а працаваць са штодзённымі практыкамі розных сацыяльных груп. Але падыход П. Штомпкі да сацыяльнага станаўлення патрабуе некаторых тлумачэнняў, каб пазбегнуць апісаных вышэй “цяжасцяў перакладу”.

Па-першае, гэта існаванне двух розных узроўняў сацыяльнай рэальнасці: “узроўню індывідуальнасці і ўзроўню грамадства (татальнасці)” [1, с. 87]. Першы прадстаўлены адасобленымі індывідамі і прадстаўнікамі пэўных калектываў (асацыяцый, грамадскіх рухаў і інш.), а другі – гэта ўзровень абстрактных сацыяльных надіндывідуальных утварэнняў (грамадства, культура, цывілізацыя і інш.). Любыя праявы актыўнасці індывідаў могуць быць вызначаны на гэтых двух узроўнях. На індывідуальным узроўні асобы разглядаюцца як агенты, якія маюць пэўныя рамкі і знешнія абмежаванні для ўласных дзеянняў. А на калектывным узроўні ўся іх дзейнасць упісваецца ў наяўнасць сацыяльных структур, прадстаўнікамі якіх яны з’яўляюцца. Іншымі словамі, кожнае індывідуальнае дзеянне дэтэрмінавана не толькі і не столькі ўнутранымі жаданнямі і памкненнямі асобы, колькі залежаць ад сацыяльных сувязяў і ўключанасці таго ці іншага індывіду ў сацыяльны кантэкст.

Па-другое, гэта адрозненне можа быць заўважана як рознасць у рэжымах існавання сацыяльнай рэальнасці: “Як патэнцыйна магчымага і наяўнага або сапраўднага» [1, с. 88]. Да першага належаць ўнутраныя тэндэнцыі, здольнасці, схільнасці, да другога – працэсы дзейнасці, трансфармацыі і паводзіны. П. Штомпка аб’ядноўвае гэтыя пункты ў выглядзе наступнай табл. 1.

Аднак ні гэтая мадэль, ні грамадства не з’яўляецца чымсьці статычным, зафіксаваным і прадвызначаным, а наадварот – дынамічным і ўвесь час свайго існавання знаходзіцца ў працэсе станаўлення. Таму аўтар дапаўняе гэтую мадэль яшчэ і практычным вымярэннем, каб патлумачыць, якім чынам дзейнасць

Табліца 2

	Верагоднасць	Сапраўднасць
Татальнасць	Структура	Апераванне
Рэальнасць	Дзейнасць Агентаў	Практыка
Індывідуальнасць	Агент	Дзейнасць

агентаў трансфармуецца ў практыку і тым самым прыводзіць да змен у грамадстве. Гэта дынаміка сацыяльных структур, на думку П. Штомпкі, апісваецца трыма прынцыпамі: інерцыі, працягласці і паслядоўнасці.

У сваіх развагах П. Штомпка звяртаецца да ідэі Э. Гідэнса аб амбівалентнасці сацыяльных структур і спрабуе паказаць амбівалентны характар культуры. “З аднаго боку, культура прадстаўляе рэзерв для дзеянняў. <...> Культура надае дзейнасці аксіялагічную, нарматыўную і пазнавальную арыентацыю. <...> З іншага боку, такія дзеянні творчым чынам фарміруюць і пераўтвараюць культуру. <...> Дзеянне з’яўляецца асноўным фактарам, які вызначае ўзнікненне новай культуры або яе морфагенез» [4, с. 42–43].

Пры гэтым відавочна, што сацыяльныя нааўныя структуры не з’яўляюцца распаўсюджанымі, але працягваюць існаваць і аказваць уплыў на паўсядзённыя практыкі індывідаў. Аднак калі немагчыма ўбачыць сацыяльныя структуры, то гэта не значыць, што іх немагчыма даследаваць. І ў гэтым таксама можна бачыць амбівалентны характар агентаў: 1) як суб’ектаў дзеяння, калі непасрэдна самі агенты з’яўляюцца прадуктам існай сацыяльнай структуры; і 2) пэўным рэсурсам для канструявання гэтых самых сацыяльных структур. Як падкрэслівае П. Штомпка, “няма бесструктурных агентаў і няма безагентных структур, але ў той жа час, структуры не раствараюцца ў агентах, і агенты, не паглынаюцца структурамі” [6, с. 272].

Нешта падобнае можна ўбачыць на ўзроўні культуры, калі кожны прадстаўнік пэўнай культуры не проста выступае ў ролі яе носьбіта, але і можа выконваць ролю творцы гэтай самай культуры. Няма асобнай рэальнасці агентаў і няма асобнай рэальнасці структур, усё аб’яднана ў адзіную “фабрыку” па вытворчасці сацыяльнай рэальнасці, культуры, агульнага бачання свету. І ў гэтым магчыма ўбачыць трэці, часовы ўзровень, які імкнецца зразумець і асэнсаваць сутнасць сацыяльнай рэальнасці з дапамогай практыкі: “Практыка ў сваю чаргу, дзякуючы зваротнай

связі, вырашальным чынам уплывае на свядомасць. Праз практыку людзі знаходзяць перакананні і правяраюць іх, атрымліваюць пацвярджэнне праўдзівасці ці памылковасці тых ці іншых заяў і ўласных ідэй. Менавіта ў практыцы і праз практыку даказваюць сваю нікчэмнасць, неэфектыўнасць або антыгуманнасць, развальваюцца ідэалагічныя структуры, дыскрэдытуюцца ўтопіі і руйнуюцца догмы, хоць нярэдка на гэта сыходзяць стагоддзі, паколькі прынцып інерцыі дзейнічае тут асабліва моцна” [6, с. 280]. У выніку мадэль можа выглядаць наступным чынам. Узгаданая вышэй першапачатковая дадзеная мадэль дапаўняецца яшчэ адным істотным радком, які ўлічвае індывідуальную дзейнасць агентаў і ўзровень практыкі як часткі культуры штодзённасці. Гэты канцэптualны падыход не спрабуе звесці індывіда да ролі вінта ці ніта вялікай сацыяльнай машыны, якія паслухмяна выконваюць накіраваныя сацыяльныя ролі або дзейнічаюць абсалютна аўтаномна, не звяртаючы ўвагу на сацыяльныя нормы і абмежаванні (табл. 2).

Дапоўненая мадэль сацыяльнага станаўлення дазваляе інакш ўбачыць грамадства, якое “паўстае як няспынны, вечны рух. Мы можам узяць любы кампанент мадэлі і ўбачым, як яна дзейнічае ў часе: у ёй любы факт аказваецца падзеяй; любы агент – суб’ектам дзеянняў; любы стан – толькі фазай бягучага працэсу” [6, с. 292]. Канцэпцыя сацыяльнага станаўлення актыўна развівалася і дапаўнялася аўтарам. У сваіх пазнейшых працах П. Штомпка, апісваючы мадэль сацыяльнага станаўлення, прыходзіць да яшчэ аднаго істотнага элементу ўсёй сацыяльнай сістэмы: даверу. Страта даверу раўназначна страце агульнага сэнсу ва ўсім, што адбываецца вакол на розных сацыяльных узроўнях. Атрымліваецца, што магчымасць індывідаў разважаць аб сацыяльным станаўленні мае сэнс толькі тады, калі гэтыя індывіды маюць давер да тых сацыяльных структур, агентамі якіх з’яўляюцца, калі давяраюць практыцы, дзеянне якой адчуваюць на сабе. “Рэальна грамадства ўспрымаецца не толькі як кааліцыя інтарэсаў, але і як маральная

Табліца 3

	Аднаўленчы	Канструктывісцкі
Узровень практыкі	Вучыце спадчыну, каноны і г. д., каб стаць часткай існай культуры	Розныя традыцыі і звычаі сустракаюцца і змешваюцца, ствараюць новае спалучэнне
Узровень эмоцый	Адчуіце сувязь з дадзенай культурай	Адчуіце сябе звязаным з тым, што вы супольна стварылі

супольнасць <...> якая прадугледжвае асаблівае стаўленне да іншых, якія вызначаюцца намі як «Мы» [4, с. 44]. Але менавіта з гэтым «Мы» і ўзнікаюць пытанні, калі гаворка заходзіць аб фарміраванні пачуцця прыналежнасці да той ці іншай культуры, якое грунтуецца на практыцы. Калі ўсе фармальныя атрыбуты прыналежнасці да таго ці іншага грамадства выкананы, але індывідуальная практыка ўступае ў канфлікт з калектыўнымі ўяўленнямі і нормамаі, тады ўзнікаюць новыя праблемы.

Культуралізацыя грамадзянства ў мультыкультурным грамадстве. Тут будзе карысна звярнуцца да канцэпцыі культуралізацыі грамадзянства, якую прапанаваў галандскі сацыёлаг Ян Дайвендак (Jan Duynendak). На яго думку факт наяўнасці ў індывіда пашпарта як артэфакта, які пацвярджае наяўнасць грамадзянства, не гарантуе 100% інклюзію гэтага індывіда ў сацыяльна-культурным плане. У выніку працяглых даследаванняў праблем сацыялізацыі мігрантаў і дыялогу культур ва ўмовах сучаснай Галандыі Я. Дайвендак адзначае ўзмацненне ролі такой неадназначнай з’явы як культуралізацыя грамадзянства, якую можна зразумець як «працэс, у якім эмоцыі, пачуцці, нормы і каштоўнасці, сімвалы і традыцыі (уключаючы рэлігію) іграюць вышэйшую ролю ў вызначэнні таго, што можна чакаць ад галандскага грамадзяніна» [7, с. 92]. Падобную з’яву можна інтэрпрэтаваць як рэакцыю на мультыкультуралізм і нежаданне пэўных сацыяльных груп разумець і прымаць роўнасць іншых поглядаў і нормаў у рамках сваёй культуры, як нежаданне перагледзець адносіны паміж намі (Мы) і Іншымі (Яны). «Паняцце культуралізацыі грамадзянства стала дамінаваць у галандскіх дэбатах аб інтэграцыі імігрантаў, у якіх галандская «прагрэсіўная» культура ўсё часцей паказваецца як прадукт бясконцага кансэнсусу і што гэтая культура павінна быць адноўленая і абароненая ад шкодных знешніх уздзеянняў» [7, с. 87]. У выніку ўзнікае супярэчлівае становішча, калі носьбіты адной культуры могуць мець розныя транснацыянальныя карані, а не мець магчымасці для дыялогу культур, бо патрабу-

ецца засвоіць «кананічны» ўзор. «Глакалізацыя – супярэчлівая з’ява. З аднаго боку, адзначаецца сувязь глабальных характарыстык жыцця людзей і іх лакальных праяў. З іншага – нельга не бачыць вядомага супрацьпастаўлення глабальнага і лакальнага» [8, с. 82].

Дзеля справядлівасці варта адзначыць, што культуралізацыя грамадзянства не з’яўляецца прынцыпова новай з’явай. Грамадзянства ўжо даўно і трывала вызначаецца нормамаі дамінуючай культуры і этнічнай групы краіны. Тым не менш ідэя нацыянальнага і монакультурнага грамадзянства неаднаразова ставілася пад сумненне ў апошнія дзесяцігоддзі. Бо становіцца ўсё больш складаным тлумачыць нацыянальнае грамадзянства як выключна монакультурнае, паколькі грамадзяне адной і той жа еўрапейскай краіны маюць усё больш разнастайнае культурнае і этнічнае паходжанне. Што ў прынцыпе справядліва для любой шматнацыянальнай краіны, якіх зараз у свеце большасць. Такім чынам, культуралізацыя грамадзянства інтэгруецца ў глабальны кантэкст, калі свая нацыянальная культура разглядаецца як аб’ект, які знаходзіцца пад пагрозай і мае патрэбу ў абароне «традыцыйнай» культурнай спадчыны. «Стварэнне канону хутчэй перашкаджае, чым спрыяе грамадзянству. Пачнём з таго, што знаёмства з кананічным нацыянальным мінулым – гэта дрэнная падрыхтоўка да грамадзянства ў сучасным грамадстве. Кананізацыя не толькі здзекуецца з мінулага; яна ігнаруе згодлівасць сучаснасці» [9, с. 101]. Я. Дайвендак прапануе матрыцу, якая паказвае два падыходы – аднаўленчы і канструктывісцкі – да працэсу магчымага дыялогу культур з улікам практычных і эмацыйных кампанентаў (табл. 3).

Культуралізацыя грамадзянства і інклюзіўнасць. З пункту гледжання Я. Дайвендака, «аднаўленчая версія разглядае культуру як статычную з’яву, як набор дадзеных традыцый, звычаяў і каштоўнасцяў, якія альбо ўжо вядомыя, альбо павінны быць адкрыты (напрыклад) праз устаноўленыя каноны і шляхам вывучэння вырашальных момантаў у гісторыі. З іншага боку, канструктывісцкі пункт

Табліца 4

	Аднаўленчы	Канструктывісцкі
Афектыўныя маркеры	Грамадзяне павінны адчуваць сябе ў краіне як дома	Абмеркаванне супярэчлівых канцэпцый прыналежнасці ўнутры краіны і паміж рознымі культурамі
Функцыянальныя маркеры	Грамадзяне павінны вывучаць практычныя навыкі грамадзянства	Стварыць практыку, якая ўключае ўсіх грамадзян пры захаванні іх правоў на грамадзянства

гледжання абвяшчае, што культура – гэта дынамічны працэс, які ўзнікае ў выніку сацыяльнага ўзаемадзеяння; культура грунтуецца на традыцыях, але набывае новыя значэнні праз знешні ўплыў. Такім чынам, культура ствараецца, а не выкапваецца <...>. Сацыяльная згуртаванасць у канструктывісцкім разуменні не можа быць адноўленая, але павінна заўсёды быць стварацца ізноў” [10, с. 91]. І гэтая розніца ў падыходах можа быць праілюстравана на прыкладзе традыцый. Так Я. Дайвендак дзеліцца вынікамі даследавання традыцыйнай галандскай практыкі калектыўнага ўжывання алкаголю на працы па пятніцах пасля абеду. Магчыма, што першапачаткова гэтую традыцыю можна разглядаць не як парушэнне працоўнай дысцыпліны, а як калектыўную практыку, накіраваную на згуртаванне супольнасці. Калі з цягам часу можна назіраць працэс станаўлення калектыву, але што рабіць тым, хто не ўжывае алкаголь, напрыклад, па рэлігійных перакананнях? Галандскія кампаніі не могуць адмяніць гэтую галандскую традыцыю, але частка грамадзян краіны, якія вызнаюць іслам і не ўжываюць алкаголь, кожны раз атрымліваюць культурную траўму, бо адчуваюць сябе выключанымі з супольнасці. З пункту гледжання аднаўлення падыходу ўсё павінны ўжываць алкаголь, без якіх-небудзь выключэнняў, а з пункту гледжання канструктывісцкага падыходу – неабходна знайсці новы фармат гэтай традыцыі, каб наяўную эксклюзіўную практыку трансфармаваць у інклюзіўную практыку.

У сваім наступным тэксце Я. Дайвендак дапрацаваў прадстаўленую вышэй мадэль. У абноўленай версіі прапануецца “чатыры ідэальныя тыпы культуралізацыі грамадзянства па двух параметрах – аднаўленчы або канструктывісцкі, функцыянальны або эмацыянальны – якія ўтвараюць новую матрыцу, што з’яўляецца эўрыстычным інструментам для лепшага разумення розных праяў культурнай цывілізаванасці” [11, с. 7] (табл. 4).

Я. Дайвендак паказвае, што “функцыянальныя паняцці культуры менш эксклюзіўныя, чым афектыўныя, таму што лягчэй паказаць дзеянне, чым патрабаваць прадэманстраваць эмоцыі. Маецца на ўвазе, што функцыянальныя паняцці культуры палягчаюць доступ да поўнага грамадзянства, а афектыўныя – перашкаджаюць гэтаму» [11, с. 8–9].

Заклучэнне. Практыка сацыяльнага станаўлення як механізм фарміравання культурнай ідэнтычнасці па-ранейшаму функцыянуе, але з’явіліся новыя абмежаванні і выклікі для яго выкарыстання. Культурна дэтэрмінаваная практыка сацыяльнага станаўлення мае патрэбу ў абароне ад навязвання шаблонаў культуралізацыі грамадзянства, калі прыналежнасць да пэўнай культуры вызначаецца не індывідуальнымі практыкамі штодзённасці, а засваеннем “кананічных” рытуальных практык. Пры гэтым відавочна адсутнасць канструктыўнага ўзаемадзеяння і камунікацыі паміж носьбітамі розных культурных практык, калі гаворка ідзе пра аднаўленчы падыход да культуралізацыі грамадзянства.

Выкарыстанне канцэпту культуралізацыі грамадзянства дазваляе па-новаму ўбачыць працэсы дыялогу культур у сучасных умовах. Міграцыя перастае быць праблемай сама па сабе, так як не ўяўляецца магчымым адгарадзіцца сцяной ад знешняга свету, але можна паспрабаваць зрабіць гэты працэс скіраваным з дапамогай культурных практык.

Выкарыстанне ідэі культуралізацыі грамадзянства для ідэнтыфікацыі з той ці іншай культурай утрымлівае ў сабе дастаткова разбуральны патэнцыял для магчымасці захавання культурнай разнастайнасці і множнасці інтэрпрэтацый сацыяльнай рэальнасці. У выпадку дамінавання аднаго кананічнага варыянту напаўнення культурнымі сэнсамі паняцця грамадзянства адмаўляецца магчымасць развіцця культуры і непазбежна толькі практыка самаўзнаўлення і паўтарэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Sztompka, P. Society in Action: The Theory of Social Becoming / P. Sztompka. – Cambridge: Polity Press, 1991. – 211 p.
2. Hall, S. Cultural Identity and Diaspora / S. Hall // Identity: community, culture, difference / ed.by. J. Rutherford. – London: Lawrence & Wishart, 1990. – P. 222–237.
3. Sztompka, P. Trust: A Sociological Theory / P. Sztompka. – New York: Cambridge University Press, 2003. – 214 p.
4. Штомпка, П. Доверие – основа общества / П. Штомпка. – М.: Логос, 2012. – 440 с.
5. Znaniecki, F. Cultural Reality / F. Znaniecki. – Chicago: University of Chicago Press, 1919. – 360 p.
6. Штомпка, П. Социология социальных изменений / П. Штомпка. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 416 с.
7. Duyvendak, J. W. The politics of home: Belonging and nostalgia in Western Europe and the United States / J. W. Duyvendak. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 150 p.
8. Рудковский, Э. И. Культурная безопасность: глобальный и региональный контекст / Э. И. Рудковский // Искусство и культура. – 2018. – № 4. – С. 79–83.
9. Znaniecki, F. Cultural Reality / F. Znaniecki. – Chicago: University of Chicago Press, 1919. – 360 p.
10. Duyvendak, J. W. Crafting Citizenship / J. W. Duyvendak, M. Hurenkamp, E. Tonkens. – New York: Palgrave Macmillan, 2012. – 176 p.
11. Duyvendak, J. W. The culturalization of citizenship / J. W. Duyvendak, P. Geschiere, E. Tonkens. – New York: Palgrave Macmillan, 2016. – 230 p.

Паступіў у рэдакцыю 05.03.2019 г.

УДК 304.2: 37.035.8

Кросс-культурная компетентность: основа или компонент моделей аккультурации

Працкевич Т. А.

Белорусский государственный университет, Минск

Автор статьи рассматривает ряд моделей аккультурации, основанных на компетентностном подходе: модель межкультурной коммуникационной компетентности Б. Спитцберга, модель межкультурной компетентности Д. Дердорфф, модель глобальной компетентности, модель культурного интеллекта, модель развития межкультурной сенситивности М. Беннетта, межкультурную компетенцию «сохранения лица». Модели межкультурной компетентности и сенситивности преимущественно имеют два уровня: индивидуальный и интерактивный. В работе предлагается авторская модель кросс-культурной компетентности, в качестве компонентов включающая самоосознание, мотивацию, убеждения, знания, навыки, компетенции в области культуры. Автор разграничивает категориальное использование терминов «межкультурный» и «кросс-культурный» в отношении различных аспектов гетерогенной коммуникации. Кросс-культурная компетентность представлена как эффективный инструмент преодоления трудностей аккультурации, который является неременным условием гармонизации межкультурного взаимодействия и одним из важнейших факторов, определяющих аккультурацию сторон.

Ключевые слова: аккультурация, межкультурная компетентность, межкультурная сенситивность, кросс-культурная компетентность.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 63–70)

Адрес для корреспонденции: tatsiana.pratskevich@gmail.com – Т. А. Працкевич

Cross-Cultural Competence as a Core or a Component of Acculturation Models

Pratskevich T. A.

Belarusian State University, Minsk

The article considers a range of acculturation models based on a competence approach: the intercultural communication competence model by B. Spitzberg, the intercultural competence model by D. Deardorff, the global competence model, the cultural intelligence model, the intercultural sensitivity development model by M. Bennett, the face-negotiation intercultural competence. The models of intercultural competence and sensitivity predominantly have two levels: individual and interactive. The article suggests the author's model of cross-cultural competence including self-awareness, motivation, convictions, knowledge, skills, competences in the sphere of culture as components. The author distinguishes categorical usage of the terms "intercultural" and "cross-cultural" referring to different aspects of heterogeneous communication. Cross-cultural competence is presented as an effective tool to deal with acculturation difficulties. Cross-cultural competence is an indispensable condition for intercultural interaction harmonization and one of the most important factors determining acculturation of the sides.

Key words: acculturation, intercultural competence, intercultural sensitivity, cross-cultural competence.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 63–70)

Аккультурация, представляя собой продолжительный комплексный процесс взаимодействия культур – многогранное и многоуровневое явление. Взаимные изменения культурных паттернов контактирующих групп или индивидуумов, как правило, обусловлены большим количеством разноплановых факторов: целью коммуникации, ее длительностью и постоянством, степенью добровольности с обеих сторон, ситуационным контекстом и т. д. Любая модель, используемая для научного осмысления реальности, это своего рода абстракция, позволяющая в лаконичном виде представить ключевые аспекты того или иного процесса, выявить закономерности элементов описываемой системы, определить важнейшие факторы, влияющие на ее устойчивость и динамичность. В то же время ни одно из обобщений не может рассматриваться как истина в последней инстанции, особенно в сложной канве аккультурационных процессов. Тем не менее в настоящий момент следует говорить о существовании ряда сформированных подходов к научному моделированию межкультурной коммуникации, отличающихся друг от друга тем, какая из сторон многогранного процесса аккультурации избрана в качестве ключевой.

Современное культурологическое знание выработало целый ряд вариативных, но по ключевым аспектам единодушных механизмов выстраивания гармоничной межкультурной коммуникации, основанных на компетентностном подходе. Безусловно, расширение кругозора, накопление знаний и навыков, развитие компетенций, касающихся взаимодействия с представителями других культур,

являются неотъемлемыми компонентами любой интегративной модели аккультурационного процесса. Вместе с тем только детальное и в конструктивном смысле критическое рассмотрение самых известных, но, наряду с этим, разноплановых моделей межкультурных компетентности и сенситивности позволит выявить наиболее важные закономерности и определить первостепенные предпосылки благополучной аккультурации вовлеченных во взаимодействие сторон.

Цель данной статьи – разработать авторскую модель кросс-культурной компетентности.

Модель межкультурной коммуникационной компетентности Б. Спитцберга. Одной из наиболее часто цитируемых специалистами по межкультурному взаимодействию является модель межкультурной коммуникационной компетентности Б. Спитцберга. В рамках данной модели выделены три ключевые составляющие способности индивида вступать в эффективное и уместное взаимодействие с представителями иных этносов: мотивация к коммуникации, знание о том, как ее осуществить в конкретном контексте, и навыки, необходимые для реализации на практике первых двух компонентов. Б. Спитцберг подчеркивает, что никакая модель поведения не может быть признана универсальной, поскольку одни и те же навыки могут оказаться важными и необходимыми в одной ситуации и столь же бесполезными в другой. Большое значение, таким образом, приобретают контекст и социальная оценка того или иного поведения.

Индивидуальный уровень межкультурной компетентности может быть проявлен на

эпизодическом, где конкретные коммуниканты получают возможность продемонстрировать себя в вполне определенном акте взаимодействия: «Переговоры ли это по соглашению о вооружении, заключение ли контракта по бизнесу или только получение временным жителем указаний от коренного, взаимодействуют не культуры, а люди» [1, р. 379].

Формирование комплекса элементов, способствующих компетентной долгосрочной коммуникации в изменяющихся со временем обстоятельствах, приводит к установлению реляционной системы. Каждая деталь такой системы оказывается логически связанной с другими и опосредованной ими. На этом уровне взаимодействующие стороны, как правило, способны адекватно оценивать ситуации межкультурного контакта, понимать его условия и обстоятельства и предсказывать возможные результаты тех или иных способов коммуникации. Выстраивая сеть взаимозависимостей между компонентами модели межкультурной компетентности, Б. Спитцберг обращает внимание на особую важность предыдущего коммуникационного опыта. Человек, имеющий многоуровневую и разноплановую идентичность, взаимодействовавший с людьми разных типов и социальных ролей, с гораздо большей вероятностью будет успешен в понимании внутренней жизни другой культуры.

Модель межкультурной компетентности Д. Дердорфф. Во многом созвучной позиции Б. Спитцберга является концепция, изложенная американским исследователем Д. Дердорфф. Разработанная ею модель межкультурной компетентности также предполагает наличие «фундамента», состоящего из необходимых отношений, знаний и навыков, и области его проявления во взаимодействии с другими культурами. Пирамидальная модель Д. Дердорфф покоится на уважении к другим культурам и их многообразию, открытости межкультурному обучению и общению с представителями иных этносов, любопытстве и исследовательском отношении к миру: «Открытость и любопытство подразумевают желание рисковать и выходить за границы собственной зоны комфорта» [2]. Этот базис предположительно позволяет индивиду накопить необходимые знания: культурное самосознание, культуроспецифичную и социалингвистическую информацию, глубокое понимание иных мировоззренческих установок и способность видеть мир с других позиций. Способствует он и развитию требуемых для подлинной межкультурной компетентности

навыков: умению наблюдать, слушать, анализировать, оценивать, интерпретировать и соотносить факты взаимодействия культур.

Уровень собственно межкультурной компетентности в модели Д. Дердорфф проявлен в двух аспектах: желаемых внутренних и внешних результатах. Внутренние результаты предполагают достаточную степень гибкости индивида в выборе и использовании адекватных ситуации стилей поведения и коммуникации, эмпатию, адаптивность к новому культурному окружению, этнорелятивистское мировоззрение. Во взаимодействии с представителями других культур они в идеальной модели приводят к успешному внешнему итогу: достижению в той или иной степени целей взаимодействия благодаря эффективным и уместным поведению и коммуникации. Именно на вершине «пирамиды» и находится ядро данной модели межкультурной компетентности, уровень которой прямо пропорционален степени развития расположенных ниже элементов. Исследователь отмечает, что межкультурная компетентность всегда соседствует с сенситивностью и требует чувствительности к культурным нормам другого человека. Она не может мгновенно проявиться без последовательной и осознанной работы над этой стороной своей личности, которая через критическое осмысление прежнего опыта должна вестись на протяжении всей жизни.

Модель глобальной компетентности. Отдельного внимания в контексте изучения многообразных аспектов аккультурационного процесса заслуживает модель глобальной компетентности. Автор диагностического инструмента для оценки уровня развития глобальных компетенций, американский исследователь К. Хантер совместно с коллегами предлагает следующее определение термина «глобальная компетентность»: «Гибкие, уважительные взгляды, включая самоосознание и применение знаний об исторических, географических и социальных факторах, влияющих на культуры, с целью эффективного взаимодействия и построения взаимоотношений с людьми по всему миру» [3]. Модель глобальной компетентности, в первую очередь, рассматривает феномен готовности к межкультурному взаимодействию, которая представлена в виде круговой диаграммы с четырьмя слоями. Ядром модели является самосознание. Второй слой отражает то, каким образом индивид относится к людям и ситуациям, его окружающим. Оценить это предлагается в трех измерениях: умении рисковать, непредвзятости и внимательном отношении к разнообразию. Умение рисковать трактуется

как желание выйти за собственные культурные рамки в поисках нового опыта.

Если первые два слоя демонстрируют внутреннюю готовность индивида к межкультурной коммуникации, то последующие два отражают степень внешней готовности, проявленной в объеме знаний о взаимодействии культур, полученных через систему образования либо индивидуальный жизненный опыт. Третий слой включает осведомленность о наиболее крупных культурных группах по всему миру. Такая осведомленность подразумевает способность ориентироваться как в видимых аспектах культур, так и в скрытых, которые сообщают инокультурным коммуникантам ценности и верования этнических сообществ. Наконец, обрамляет модель глобальной компетентности внешний слой, включающий межкультурные умения и сотрудничество с иными культурами. К. Хантер отмечает, что, несмотря на многослойность модели, именно синергия всех компонентов составляет глобальную компетентность.

Модель культурного интеллекта. Интересна для понимания компетентностного подхода к аккультурации, помимо прочих, модель культурного интеллекта, разработанная международной научной командой во главе с сингапурским исследователем С. Анг. Культурный интеллект трактуется как «индивидуальная способность эффективно функционировать и управлять в культурно разнообразном окружении» [4, р. 337]. Ситуации, требующие его проявления, как правило, являются актами кросс-культурного взаимодействия между представителями разных рас, этносов и национальностей. Культурный интеллект рассматривается как структура, состоящая из четырех измерений: метакогнитивного, когнитивного, мотивационного и поведенческого. Метакогнитивный уровень подразумевает сознательную осведомленность о культурных предпочтениях других коммуникантов до и во время акта взаимодействия. Когнитивный аспект культурного интеллекта включает в себя знание норм, практик и обычаев других сообществ наряду с пониманием их базовых ценностных ориентаций. Мотивационное измерение демонстрирует способность индивида направлять свое внимание и энергию в сторону изучения ситуаций, опосредованных культурным многообразием, и успешно функционировать в них. Наконец, поведенческая составляющая данной модели позволяет охарактеризовать степень уместности слов, тона, жестов, мимики и других вербальных и невербальных средств коммуникации, используемых индивидом по отношению к конкретному ситуационному контексту.

Как и предыдущие компетентностные модели межэтнического взаимодействия концепция культурного интеллекта рассматривает внутренние индивидуальные предпосылки эффективной коммуникации в связи с их внешним проявлением непосредственно в ситуациях аккультурационного контакта. С. Анг классифицирует эти результаты, выделяя три основные категории: когнитивные, аффективные и поведенческие. На когнитивном уровне развитый в достаточной мере культурный интеллект результирует способностью выдвигать правомерные суждения и принимать адекватные решения относительно коммуникации. Успешным аффективным и психоэмоциональным результатом признаются культурное приспособление и благополучие. На поведенческом уровне особенно важна проявленность всех четырех измерений культурного интеллекта, что позволяет перманентно выполнять возникающие задачи с достаточной эффективностью.

Модель развития межкультурной сенситивности М. Беннетта. Среди компетентностных моделей аккультурации отдельная ниша принадлежит тем, которые пристально рассматривают феномен межкультурной сенситивности. Вероятно, самой популярной из них является модель развития межкультурной сенситивности М. Беннетта. Американский социолог представляет развитие чувствительного отношения к культурным различиям в виде вектора, направленного от этноцентристских стадий: отрицания, защиты и минимизации – к этнорелятивистским: принятию, адаптации и интеграции. Первичная инкультурация не предполагает осознания индивидом культурных различий с другими сообществами. По этой причине восприятие других мировоззрений как иных, но равнозначных развивается с ростом межкультурной сенситивности. В идеальной модели оппозиция снимается вовсе, и альтернативные паттерны начинают рассматриваться как возможные проявления своей собственной идентичности, конструируемой по индивидуальному сценарию, интегрирующему при необходимости элементы разных культур.

Особая заслуга М. Беннетта состоит в развитии и артикуляции основных установок этнорелятивистской этики. В этом контексте интересна его работа под названием «Преодолевая “золотое правило”: симпатия и эмпатия». Исследователь противопоставляет два возможных взгляда на построение взаимоотношений с окружающим миром. Первый из них, основанный на симпатии, уходит корнями в христианские догмы и,

в частности, опирается на «золотой» императив нравственности. М. Беннетт указывает на его несостоятельность в условиях межкультурного взаимодействия. Ведь «золотое правило» в качестве отправной точки для выбора линии поведения предлагает собственные ценности индивида, что и упрощает коммуникацию, не требуя углубления в альтернативные ценностные ориентации, и кажется основанным на морали, но в то же время сужает социокультурную реальность до условного единообразия. В такой ситуации, по мнению М. Беннетта, легко трансформировать нравственный постулат в дозволение делать по отношению к другим то, чего они заслуживают в субъективной картине мира, либо прийти к устойчивому намерению «причинять» добро другим людям, не ссылаясь на их представление о нем.

Взаимодействие, основанное на симпатии, требует от индивида одного – в достаточной мере хорошо знать самого себя. Вместе с тем преодолеть границу между внутренним и внешним миром можно лишь в отношениях, основанных на эмпатии. Эмпатия позволяет сделать разнообразие и многослойность социокультурной реальности базовыми предпосылками коммуникации, дает возможность «увлечься» внутренним миром другого человека и суметь посмотреть вокруг его глазами, будто изнутри него. В такой новой морали рождается «платиновое правило» нравственности: «Поступай с другими так, как они поступили бы сами с собой» [5, р. 211]. Важно отметить, что в таких взаимоотношениях с окружающим миром индивид получает возможность переосмыслить внутреннее содержание самого себя и расширить границы собственных знаний и чувств.

Межкультурная компетенция «сохранения лица». Межкультурная сенситивность как одна из сторон компетентности оказывается тесно связанной с чувствительностью по отношению не только к ценностным ориентациям и базовым предпосылкам функционирования культур, но и к внешним проявлениям культурных особенностей, влияющим на процессы коммуникации и аккультурации. Американская исследовательница С. Тинг-Туми в качестве одной из важнейших межкультурных компетенций, определяющих ход коммуникации, называет умение «сохранить лицо» в межэтническом взаимодействии. В ее теории лицо рассматривается не только как физическая оболочка или средство невербальной коммуникации, но и как одно из проявлений идентичности, представления о самом себе, которое должно быть сохранено

или достаточно быстро восстановлено в конфликтной ситуации.

Представители абсолютно всех культур используют мимику практически во всех коммуникационных ситуациях. Особенно активно лицо используется в эмоциональных и угрожающих идентичности одной или обеих сторон актах взаимодействия. По этой причине компетенция управления собственной мимикой и интерпретации мимики окружающих в концепции С. Тинг-Туми должна быть подкреплена культуроспецифичным знанием и этнорелятивистским мировоззрением: «...межкультурная компетенция “сохранения лица” отсылает к оптимальной интеграции культурно-сенситивного знания, осознанности и гибких коммуникативных навыков в уместном, эффективном и адаптивном управлении конфликтными ситуациями, основанными на идентичностной уязвимости» [6]. Сенситивное по отношению к межкультурному взаимодействию поведение требует также развития ряда умений: осознанно слушать и интерпретировать, выходить за рамки собственных культурных ориентиров, переключать внимание, проявлять эмпатию, использовать невербальные средства коммуникации во избежание межкультурных противостояний.

Авторская модель кросс-культурной компетентности. Перечень моделей межкультурных компетентности и сенситивности настолько широк и многообразен, что не позволяет упустить из научного дискурса ни одну малейшую деталь данного аспекта аккультурации. В то же время описанных выше основных компетентностных моделей вполне достаточно, чтобы выделить ключевые элементы и их закономерности, необходимые для благополучного аккультурационного процесса. Кросс-культурная компетентность проявляет себя на двух уровнях: индивидуальном и интерактивном. Индивидуальный уровень в качестве компонентов включает самоосознание, мотивацию, убеждения, знания и навыки. Интерактивный уровень, в свою очередь, выражается через кросс-культурные компетенции.

В этом контексте уместно рассмотреть категориальный вопрос, касающийся употребления понятий «межкультурный» и «кросс-культурный» в отношении компетентной гетерогенной коммуникации. Первое из них отсылает к отношениям между сообществами, имеющими различную этнонациональную идентичность, причисляющими себя к альтернативным культурам. Очевидно, что его употребление правомерно в связи с взаимодействием, коммуникацией, общением

между представителями отстоящих друг от друга культур. Собственно аккультурационный контакт является «точкой» непосредственного пересечения культур, где каждая из них перестает быть замкнутым континуумом, претерпевает изменения, диффузию культурных паттернов и элементов. В этот момент индивиды, участвующие во взаимодействии, оказываются на стыке культурных систем, где динамика коммуникации может пойти по любому сценарию в зависимости от стратегий, ими избираемых. Вместе с тем результатом этого контакта неизменно является синтез некоего нового поля – кросс-культуры, которая требует особой кросс-культурной компетентности, позволяющей гибко и тонко реагировать на трансформационные изменения этнонациональных сообществ. Исходя из этого, видится более целесообразным использование термина «кросс-культурная компетентность» взамен широко употребляемого понятия «межкультурная компетентность» в отношении личностных качеств, способствующих гармоничному взаимодействию с представителями инокультурных сообществ.

Пожалуй, ядром компетентного межкультурного взаимодействия является *самоосознание* личностей, вступающих в коммуникацию. Американский психолог Э. Лангер пишет: «...я уверена, что прямым или косвенным виновником едва ли не всех наших проблем – личных, межличностных, профессиональных и социетальных – является неосознанность» [7, с. 10]. Осмысленное отношение к самому себе позволяет воспринять, оценить и использовать на благо коммуникации с окружающим миром весь комплекс своих идентичностей. Осознанность дает возможность принять во внимание на первый взгляд незначительные факторы и с их помощью расширить и углубить видение и понимание ситуаций аккультурационного контакта.

Вдумчивое отношение к собственной личности является априорным, но, очевидно, недостаточным элементом развития межкультурной компетентности. Российский исследователь Н. В. Кокшаров отмечает: «Интерес – начало диалога. Диалог – это потребность во взаимодействии, взаимопомощи, взаимообогащении. Диалог культур выступает как объективная необходимость и условие развития культур» [8]. Таким образом, *мотивация* к взаимодействию и развитию личностных качеств является неременным условием расширения спектра индивидуальных компетенций, касающихся межкультурной коммуникации. Только активное и деятельное отношение к окружающей социокультурной реальности

может спровоцировать отклик и привести к гармонизации процесса аккультурации.

Осознав себя в гетерогенной коммуникации и ощутив необходимость выстраивания отношений с окружением, личность оказывается перед необходимостью проявить и трансформировать себя в процессе культурного научения, не предполагающего утраты прежних черт и замещения их новыми паттернами поведения, но раскрывает альтернативные картины мира, более рельефно очерчивает ранее воспринимающиеся как фоновые культурные характеристики или вовсе позволяет впервые осознать их существование и влияние на жизнь этнических сообществ. Основой этого процесса является трансформация *убеждений*, ценностно-мировоззренческих установок, определяющих образ мысли и поведение индивида, то, какие знания и навыки он избирает как необходимые и достаточные для взаимодействия с представителями других культур. Этот уровень индивидуальной компетентности является наименее осознаваемым и проявленным в конкретных информационных фактах или поведенческих актах. Голландский кросс-культурный исследователь Ф. Тромпенаарс справедливо утверждает: «Национально-культурная традиция подобна гравитации: вы не ощущаете ее, пока не захотите прыгнуть в высоту на 2 метра» [9, с. 17]. В то же время убеждения являются очень тонкой и крайне важной материей, которая сложно поддается изменениям, но требует адекватного содержания, не противоречащего этнорелятивистским установкам.

Являясь одним из компонентов этнокультурной идентичности, убеждения при аккультурационном контакте трансформируются гораздо медленнее, нежели паттерны поведения, знания и навыки. С одной стороны, причина кроется в их ценностном характере. Убеждения, приобретенные в процессе инкультурации, формируют устойчивую целостную картину мира. Нередко именно несовместимость ценностных установок при долгосрочном межкультурном взаимодействии приводит к внутриличностным психологическим конфликтам у сторон и усилению симптомов аккультурационного стресса. С другой же стороны, определенная инертность данного компонента межкультурной компетентности связана с ожидаемым социальным одобрением как со стороны принимающей культуры, так и со стороны культуры происхождения. Верность убеждениям сообщества происхождения вознаграждается больше, чем абсолютное следование традициям его внешнеатрибутивной культуры. Наравне

с этим, проявление видимых и слышимых характеристик принимающего сообщества, как правило, гарантирует более высокую степень социальной интеграции. Вслед за израильским социальным психологом Ш. Шварцем следует подчеркнуть: «...ценностные профили наций из Восточной Европы, Западной Европы, Дальнего Востока, Северной Америки и наций, испытавших влияние ислама, демонстрируют характерные шаблоны, и каждый из этих шаблонов значительно отличается от других» [10, p. 42].

Сформированное ценностное отношение к культурному многообразию является важнейшей предпосылкой для осознанного поиска и усвоения *знаний* о других культурах. Некоторые сложности адаптации к новому сообществу зачастую вовсе не являются патологическими симптомами аккультурационного стресса и могут быть с легкостью устранены заполнением информационных пробелов. Подготовка к межкультурному взаимодействию может включать накопление как культуроспецифичных, так и абстрактных общекультурных знаний. Осведомленность о другом этнонациональном сообществе подразумевает способность ориентироваться не только в его внешних атрибутах и артефактах, но и в ценностных ориентациях его представителей, базовых предпосылках его функционирования. Глубоко понимать другую культуру означает знать уровень ее контекстуальности, ее место в системе культурных измерений и культурных категорий. Безусловно, эти знания относятся к категории узкоспецифичных и профессиональных, требующих глубокой культурологической подготовки. Вместе с тем стремление быть истинно компетентным в межкультурной коммуникации приводит к необходимости их освоения по крайней мере в отношении того сообщества, с которым индивид намерен вступить во взаимодействие.

Когнитивное измерение межкультурной компетентности выступает основой для поведенческих изменений. Информация о других культурах не является достаточной для психологической и социокультурной адаптации, если не сформированы *навыки*, необходимые для решения повседневных бытовых задач, взаимодействия с профессиональным и неформальным, личным окружением. В теории социального взаимодействия английского психолога М. Аргайла навык определяется как организованная, координируемая деятельность в отношении какого-либо объекта или ситуации, включающая цепочку сенсорных, центральных и двигательных механизмов. Эти механизмы, как правило, обусловлены

объектом или ситуацией воздействия и отвечают за достижение в той или иной мере предполагаемых результатов. Исследователь сравнивает навыки социального взаимодействия у индивида с умением управлять автомобилем: «Его поведение здесь, как и тогда, когда он ведет машину, направленно, адаптивно и далеко не автоматически, хотя можно увидеть, что оно построено из автоматических элементов» [11, p. 180].

Овладение навыками, необходимыми для гармоничной и успешной жизнедеятельности в новом для индивида сообществе, тесно связано с двумя психологическими аспектами аккультурации. Первый из них – потребность в ощущении контроля. Радикальная смена окружения или жизненных обстоятельств всегда приводит к определенной фрустрации и поиску новых оснований и ориентиров. Развитие навыков взаимодействия с представителями альтернативной культуры расширяет доступ к таким важным ресурсам, как материальные блага, деньги, информация, социальный статус, поддержка со стороны окружения. Укрепление необходимых умений усиливает ощущение контроля над собственной жизнью и ее обстоятельствами. В этот момент проявляется второй важный аспект гармоничного аккультурационного процесса – чувство собственной эффективности. Наблюдение результатов своего труда над индивидуальной межкультурной компетентностью вселяет уверенность при освоении новых, более сложных и противоречивых ее сторон.

В общем виде можно сказать, что самосознание, мотивация, убеждения, знания и навыки являются компонентами *индивидуального уровня межкультурной компетентности*. Его обрамляет поле межличностной и межгрупповой коммуникации, которое условно можно назвать *интерактивным уровнем межкультурной компетентности*, т. е. основанном на непосредственном взаимодействии сторон с целью достижения ими необходимых результатов. Именно и только здесь может быть проявлен ключевой компонент всех возможных моделей компетентного межкультурного взаимодействия. М. Беннетт совершенно верно отмечает: «Можно знать много об истории культуры и все еще не быть способным общаться с фактическим представителем этой культуры. Понимание объективной культуры может создать знание, но не обязательно порождает компетентность» [12]. *Компетенции* одновременно являются и элементом, и внешним проявлением всех остальных составляющих в моделях межкультурной коммуникации. Индивид может

владеть знаниями и навыками, быть осознанным и мотивированным, следовать этнорелятивистской этике. Однако, если в момент аккультурационного контакта он не способен проявить и реализовать свой внутренний личностный «багаж», говорить о его межкультурной компетентности в полном смысле этой категории не представляется правомерным. Компетентность лишь тогда может быть названа развитой, когда индивид оказывается способен «предъявить» ее в ситуации взаимодействия с инокультурным окружением.

Заключение. Кросс-культурная компетентность является обязательным элементом любой аккультурационной модели. Уровень компетентности индивида оказывает прямое воздействие на характер и динамику его аккультурационного опыта. В свою очередь, этот опыт выступает «питательным» ресурсом для развития потенциала эффективного межкультурного взаимодействия.

Преимущественно компетентностные модели состоят из двух уровней, которые условно могут быть названы как индивидуальный и интерактивный. Индивидуальный уровень кросс-культурной компетентности в различных вариациях, как правило, включает самосознание, мотивацию, убеждения, знания и навыки. Интерактивный уровень, в свою очередь, выводит все эти компоненты во внешнее взаимодействие с окружающим миром, превращая их в набор компетенций, эффективных и действенных инструментов преодоления сложностей аккультурации.

Кросс-культурная компетентность является неперенным условием гармонизации межкультурного взаимодействия и одним из важнейших факторов, определяющих аккультурацию сторон. В то же время компетентностные модели аккультурации представляют собой теоретические разработки,

глубокие по наполнению, но требующие комплементарных концепций, детально рассматривающих другие аспекты межкультурного взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Spitzberg, B. H. A model of intercultural communication competence / B. H. Spitzberg // Intercultural communication: a reader / ed. L. A. Samovar, R. E. Porter. – 8th ed. – Wadsworth Publishing Company; An International Thomson Publishing Company, 1997. – P. 379–391.
2. Deardorff, D. K. Theory reflections: intercultural competence framework/model [Electronic resource] / D. K. Deardorff. – Mode of access: http://www.nafsa.org/_/file/_/theory_connections_intercultural_competence.pdf. – Date of access: 03.10.2018.
3. Global Competence Associates [Electronic resource]. – Mode of access: <https://globallycompetent.com>. – Date of access: 04.10.2018.
4. Ang, S. Cultural intelligence: its measurement and effects on cultural judgment and decision making, cultural adaptation and task performance / S. Ang, L. V. Dyne, C. Koh, K. Y. Ng, K. J. Templer, C. Tay, N. A. Chandrasekar // Management and Organization Review. – 2007. – Vol. 3, № 3. – P. 335–371.
5. Bennett, M. J. Basic concepts of intercultural communication: paradigms, principles, and practices / M. J. Bennett. – 2nd ed. – Hachette UK, 2013. – 352 p.
6. Ting-Toomey, S. Theory reflections: face-negotiation theory / S. Ting-Toomey // Studylib [Electronic resource]. – Mode of access: <https://studylib.net>. – Date of access: 03.10.2018.
7. Лангер, Э. Осознанность / Э. Лангер / пер. с англ. М. Табенкина. – М.: Изд-во «Э», 2017. – 240 с.
8. Кокшаров, Н. В. Взаимодействие культур: диалог культур / Н. В. Кокшаров // Теоретический журнал CREDO NEW [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://credonew.ru/component/option,com_frontpage/Itemid,1/. – Дата доступа: 26.04.2018.
9. Тромпенаарс, Ф. Национально-культурные различия в контексте глобального бизнеса / Ф. Тромпенаарс, Ч. Хэмпден-Тернер / пер. с англ. Е. П. Самсонова. – Минск: ООО «Попурри», 2004. – 528 с.
10. Schwartz, S. H. Are there universal aspects in the structure and contents of human values? / S. H. Schwartz // Journal of Social Issues. – 1994. – Vol. 50, № 4. – P. 19–45.
11. Argyle, M. Social interaction: process and products / M. Argyle. – New York: Routledge, 2017. – 504 p.
12. Bennett, M. J. Intercultural communication: a current perspective [Electronic resource] / M. J. Bennett // Basic concepts of intercultural communication: selected readings / ed. M. J. Bennett. – Yarmouth: Intercultural Press, 1998. – Mode of access: http://www.mairstudents.info/intercultural_communication.pdf. – Date of access: 27.04.2018.

Поступила в редакцию 05.03.2019 г.

Музейная экспазіцыя як інтэрпрэтацыйная мадэль гістарычнай рэчаіснасці

Гаўрылава С. В.

Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік, Полацк

Артыкул прысвечаны разгляду асаблівасцей музейнай экспазіцыі на аснове яе здольнасці выступаць у якасці прасторава-часавай мадэлі гістарычнай рэчаіснасці. Мінулае існуе ў свядомасці людзей у выглядзе ўяўленняў пра яго, у сучаснасці мінулае прадстаўлена "асколкамі" – прадметамі, якія музей выяўляе, збірае, захоўвае і прэзентуе. Музейны прадмет, які з'яўляецца асновай экспазіцыі музея, у кантэксце дадзенага даследавання прыняты як згорнутая мадэль рэчаіснасці. Менавіта экспанаты ўтвараюць прадметна-прасторовую структуру экспазіцыі. Працэс інтэрпрэтацыі музейных прадметаў – гэта галоўны мадэлюючы механізм, які дэтэрмінуе нападзенне гэтай прасторы сэнсамі і фарміраванне яе часавай арганізацыі. Здольнасць прадметаў рэпрэзентаваць не толькі факты, з'явы і падзеі гісторыі, але і прадстаўляць цэлыя эпохі, робіць музейны час не аддзеленым ад прасторы. Музейнае мадэляванне мае некалькі ўзроўняў і грунтуецца на музейнай інтэрпрэтацыі аб'ектаў гісторыка-культурнай спадчыны. Пры розным спалучэнні тых ці іншых аспектаў як унутранага, так і знешняга інфармацыйнага поля прадметаў могуць быць атрыманы розныя, часам супрацьлеглыя мадэлі. Адекватнае ўспрыняццё наведвальнікам прэзентаванай музейнае мадэлі рэчаіснасці і генерыраванне ўласнай мадэлі залежыць ад шэрага аб'ектыўных і суб'ектыўных фактараў.

Праведзенае даследаванне дазволіла сфармуляваць аўтарскую дэфініцыю паняцця "музейная экспазіцыя".

Ключавыя словы: музейны прадмет, музейная экспазіцыя, музейнае мадэляванне, гістарычная рэальнасць, інтэрпрэтацыя музейная.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 71–75)

Museum Exposition as an Interpretation Model of Historical Reality

Haurylava S. V.

Polotsk National Historical and Cultural Museum-Reserve, Polotsk

The article considers the peculiarities of the museum exposition in terms of its ability to act as a spatio-temporal model of historical reality. In people's minds the past exists in the form of its representation; in the present the past is presented by the «fragments» – the objects that the museum uncovers, collects, preserves and presents. In the context of this study museum object, which is the foundation of the museum, is regarded as a concise model of reality. It is the exhibit that constitutes the subject-dimensional structure of the exposition. The process of interpretation of museum objects is the main modeling mechanism that determines the semantic content of this space and its temporal organization. The objects property to represent not only the facts, phenomena and events in history but whole epochs, makes the museum time inseparable from museum space. Museum modeling has several levels and is based on the museum's interpretation of historical and cultural heritage. When various combinations of different aspects of both internal and external information fields of the objects are taken into account, models obtained can be contradictory sometimes. Visitors' adequate perception of the model of reality presented by the museum and his or her self-generated model depends on a number of objective and subjective factors.

This study has allowed the author to formulate own definition of the concept of «museum exposition».

Key words: museum object, museum exhibition, museum modeling, historical reality, museum interpretation.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 71–75)

У сучаснай сацыякультурнай сітуацыі прагрэсіруючая апошнімі дзесяцігоддзямі тэндэнцыя рэгіяналізацыі надае асобае значэнне праблеме развіцця рэгіянальных музеяў. Мяняецца місія рэгіянальнага

музея, заснаваная на ўмацаванні ў мясцовай супольнасці пачуцця прыналежнасці да канкрэтнай тэрыторыі, а таксама на фарміраванні станоўчага аблічча рэгіёну ў наведвальнікаў музеяў. Гэта не ў апошнюю чаргу звязана

Адрес для корреспонденции: e-mail: soiskatel_2014@tut.by – С. В. Гаўрылава



Экспазіцыя Краязнаўчага музея.
Зала “Полацк у міжваенны перыяд 1917–1941 гг.”



Экспазіцыя Музея беларускага кнігадрукавання.
Зала “Францыск Скарына. Жыццё і дзейнасць”

з прадстаўленнем цэласнай мадэлі развіцця рэгіёну ў экспазіцыі музея. У кантэксце азначанага асаблівае значэнне набывае экспазіцыя музея як асноўны канал камунікацыі паміж установай і грамадствам.

Рознасць падыходаў у даследаванні такога шматграннага аб’екта культуры, як музей, абумовіла разыходжанні ў вызначэнні паняцця экспазіцыі: яе разумеюць у якасці асноўнага канала камунікацыі ў тэорыі музейнай камунікацыі, як тэкст пры семіятычным падыходзе, як музейны прадукт у адпаведнасці з эканамічным падыходам, як твор мастацтва, як форму прэзентацыі гісторыка-культурнай спадчыны і г. д. Прадметна-прасторавыя і архітэктурна-мастацкія асаблівасці музейнай экспазіцыі былі прадметам даследаванняў А. І. Міхайлоўскай, Р. Р. Клікса, У. І. Рэвякіна, А. Я. Розэна, Я. А. Розэнблума, Т. П. Палякова, І. В. Гарбунова і інш. Семантыка і семіятыка экспазіцыі музея разглядаліся ў работах З. А. Бонамі, Л. С. Іменавай, Т. П. Калугінай, М. В. Мазнага, В. С. Мішураўскай і г. д. Праблема прасторава-часовай арганізацыі музейнай экспазіцыі сёння не разглядаецца комплексна. Асобныя артыкулы У. Ю. Дукельскага, А. Я. Кузьміной, У. У. Кандрацьева, А. А. Ніканавай, Г. К. Альшэўскай і інш. прысвечаны разгляду паняццяў “музейны час”, “музейны гістарызм”, “феномен музейнага мінулага”, “мадэляванне гісторыі”.

У сувязі з вышэйадзначаным падаецца актуальным разгляд паняццяў “мадэль”, “мадэляванне” ў прасторы музеялагічнага дыскурсу і на гэтай аснове фармуляванне дэфініцыі паняцця “музейная экспазіцыя”.

Мэта артыкула – аналіз уласцівасці музейнай экспазіцыі выступаць у якасці мадэлі гістарычнай рэчаіснасці, выяўленне яе структураўтвараючых фактараў і мадэлюючага

механізма, у аснову якога пакладзены працэс інтэрпрэтацыі музейных прадметаў.

Інтэрпрэтацыя музейных прадметаў як аснова музейнага мадэлявання рэчаіснасці. Як было адзначана вышэй, музейная экспазіцыя – гэта асноўны канал музейнай камунікацыі, якая з’яўляецца часткай музейнай камунікацыйнай прасторы, дзе адбываецца мадэляванне культурнага дыскурсу, прэзентаванага музеям. У структуры камунікацыйнай прасторы музея выдзяляюцца “знешні” і “ўнутраны” ўзроўні камунікацыі. Першы ўзровень – знешні – фарміруюць камунікацыйныя працэсы, якія адбываюцца па-за межамі музея і інтэгруюць інфармацыйны патэнцыял музея ў сацыякультурную прастору рэгіёну. Другі – унутраны ўзровень – складаюць камунікацыйныя акты, што адбываюцца ў межах экспазіцыйнай прасторы музея. Культурны дыкурс разгортваецца «в рамках внутренняга камунікацыйнага прастора музея» «возле определенной образной модели (выдзяленне курсівам. – С. Г.) прошлаго (реже – настоящего)» [1].

Мадэль (з фр. *modele*, лац. *modulus* – мера, узор, норма) у логіцы і метадалогіі навукі – аналаг (схема, структура, знакавая сістэма) вызначанага фрагмента прыроднай ці сацыяльнай рэчаіснасці – арыгінала мадэлі. Гэты аналаг служыць для захавання і пашырэння ведаў (інфармацыі) аб арыгінале, канструявання арыгінала, пераўтварэння ці кіравання ім. З гнасеалагічнага пункту погляду мадэль – гэта «прадстаўнік», «замышальнік» арыгінала ў пазнанні і практыцы [2].

Музейнае мадэляванне гістарычнай рэчаіснасці – гэта шматузроўневы працэс, які пачынаецца на стадыі камплектавання фондаў, калі вызначаецца каштоўнасць



Экспазіцыя Мастацкай галерэі. Выстаўка “Сцэнапіс XII–XIX стагоддзяў Спаса-Праабражэнскай царквы XII стагоддзя Полацкага Спаса-Еўфрасіннеўскага манастыра”



Фрагмент экспазіцыі Музея гісторыі архітэктуры Сафійскага сабора

выяўленага ў акаляючым асяроддзі аб’екта як крыніцы інфармацыі ў залежнасці ад абранага музея падыходу. На другім узроўні мадэлявання адбываецца працэс тэзаўравання, калі раскрываецца інфармацыйны патэнцыял музейнага прадмета і яго месца ў аб’ектывнай рэчаіснасці, у якой ён існаваў і выконваў свае ўтылітарныя функцыі. Трэці ўзровень – “фізічны” – утварае непасрэдна мадэляванне як працэс стварэння экспазіцыі музея. Апошні ўзровень – “камунікацыйны”, на якім адбываецца ўзаемадзеянне прэзентаванай музея мадэлі рэчаіснасці і наведвальнікаў. Варта заўважыць яшчэ адзін аспект музейнага мадэлявання, які ў кантэксце дадзенага даследавання не разглядаецца. Само па сабе мадэляванне выступае як метада захавання музейных прадметаў, пры якім ствараюцца мадэлі матэрыяльных аб’ектаў. У гэтым сэнсе мадэль разглядаецца як спецыяльна створаны для экспанавання прадмет-замышальнік.

Першы і другі ўзроўні музейнага мадэлявання звязаны непасрэдна з аб’ектамі гісторыка-культурнай спадчыны і іх інтэрпрэтацыяй у кантэксце музейнага збору. Асновай любой музейнай экспазіцыі з’яўляецца музейны прадмет, які ў сваёй шматпланавасці здольны рэалізаваць адначасова некалькі функцый. Гэта навукова-інфармацыйная, камунікацыйная функцыя і функцыя мадэлявання рэчаіснасці. Кожны музейны прадмет уяўляе сабой «асколак» рэчаіснасці, якую немагчыма дакладна ўзнавіць, аднак неабходнасць яе пазнання вымагае стварэння яе мадэлі. З гэтага пункту погляду музейны прадмет з’яўляецца мадэллю гістарычнай рэчаіснасці, аднак сам па сабе, не ўтвараючы сэнсавых сувязяў з іншымі прадметамі, уяўляе згорнутую мадэль.

Напоўненасць інфармацыйнага поля экспазіцыі залежыць ад адной з самых істотных уласцівасцей музейнага прадмета – інфарматыўнасці, якая характарызуе «содержательную сторону музейного предмета, его способность выступать в качестве источника сведений об исторических событиях, культурных, общественных и природных явлениях и процессах» [3]. У музейным прадмеце заключана ў першую чаргу інфармацыя пра яго ўласцівасці і функцыі, другім планам выступае ўказанне на іншы змест, у кантэксце якога прадмет існаваў.

На трэцім узроўні, як і на папярэдніх, ажыццяўляецца інтэрпрэтацыя аб’ектаў гісторыка-культурнай спадчыны, але ўжо ў кантэксце музейнай экспазіцыі. Самае агульнае вызначэнне інтэрпрэтацыі – тлумачэнне, трактоўка, раскрыццё сэнсу, вытлумачэнне любога факта, з’явы, падзеі. Канечным вынікам працэсу інтэрпрэтацыі з’яўляецца разуменне, такі стан свядомасці чалавека, калі з’ява, падзея ці факт упісваюцца ў яго ўласную карціну свету. Менавіта ў наданні сэнсу заключаецца якаснае адрозненне інтэрпрэтацыі ад іншых метадаў пазнання.

Адзін і той жа музейны прадмет можа служыць для пацвярджэння ці доказу розных, у тым ліку і супрацьлеглых фактаў. Прадмет уяўляе сабой цэльнасць формы і зместу, розныя аспекты якой актуалізуюцца ў працэсе інтэрпрэтацыі. Разгляд аб’екта ў кантэксце спарадзіўшай яго культуры дазваляе рэканструяваць цэласную рэчаіснасць, рэпрэзентаваную ім. Адной з праблем, звязаных з прадстаўленнем гэтай рэчаіснасці, з’яўляецца аднаўленне кантэксту ў музейнай прасторы. Асноўная уласцівасць экспазіцыі заключаецца ў тым, што знакі яе аб’ектаў

читаюцца толькі ў кантэксце. Адэкватная інтэрпрэтацыя гісторыка-культурнай спадчыны, якая з'яўляецца адной з асноўных праблем сучаснай экспазіцыйнай дзейнасці, магчыма ў выніку вырашэння праблемы ўзаемасувязі гісторыі як рэальнасці і гісторыі як экспазіцыйнага аповеду пра яе. Для гэтага любы экспазіцыйны аповед падлягае кадзіраванню і рэпрэзентацыі, а яго значэнне выяўляецца ў ходзе інтэрпрэтацыі.

Вызначэнне зместу і характару музейнага матэрыялу – важнейшая, але не канечная задача музейнай дзейнасці. Вышэй за гэта стаіць духоўна-інтэлектуальная інтэрпрэтацыя, якая выяўляе сэнс і сутнасць як прадметна-рэчавага свету, так і духоўнага, сацыяльнага, гістарычнага жыцця. Італьянскі філосаф, юрыст, тэалаг Э. Бэці пісаў: «На самым же деле то, что представляет для нас интерес в прошлом, мы не можем искать в самом прошлом: прошлого уже нет как актуальной данности, и нигде, ни в каком месте, мы не сможем поймать его именно в том виде, каким оно когда-то было. Мы должны искать прошлое там, где от него еще что-то сохранилось в настоящем, в том, что выжило в какой бы то ни было форме и в качестве формы доступно нашему нынешнему восприятию и опыту. Картина, рисующая прошлое, не может быть ничем иным, кроме как игрой фантазии, поскольку того, что могло бы быть изображено и воплощено в этой картине, более уже не существует: оно присутствует только в нашем представлении» [4].

Як правіла, у музейнай экспазіцыі выкарыстоўваецца не ўвесь інфармацыйны патэнцыял помніка. Неактуалізаваны пласт інфармацыі дае магчымасць убачыць так званыя незапланаваныя сувязі паміж аб'ектамі экспазіцыі, выявіць паралелі і сувязі, якія не прадугледжаны задумай экспазіцыянераў. Гэтая асаблівасць музейнага прадмета і дазваляе ствараць разнастайныя інтэрпрэтацыі.

Музейная экспазіцыя як разгорнутая мадэль гістарычнай рэчаіснасці. Музейная экспазіцыя ўяўляе сабой так званую візуальную інтэрпрэтацыю гістарычных падзей, з'яў, фактаў, якую ствараюць знакі, коды, увасобленыя ў матэрыяльных абалонках – музейных прадметах. Інфармацыйныя палі розных прадметаў перасякаюцца, утвараючы новыя сэнсы, што пераўтварае экспазіцыю музея ў разгорнутую мадэль рэчаіснасці.

Кампактнасць, узнаўляльнасць, зразумеласць, адраснасць – усе гэтыя ўласцівасці экспазіцыі як арганізаванага (на аснове навуковай канцэпцыі, якаснага адбору прадметаў і факталагічнага матэрыялу пасродкам глыбокай

навукова-даследчай дзейнасці) набору кодаў праяўляюцца пры дапамозе супрацоўнікаў музея, якія забяспечваюць узаемадзеянне кодаў і іх адэкватную расшыфроўку – інтэрпрэтацыю – наведвальнікамі ў тым ліку і праз вербальную інтэрпрэтацыю – экскурсію.

Зразумела, што змадэляваная ў музеі рэчаіснасць не з'яўляецца поўным адпаведнікам рэальна існаваўшых з'яў, падзей, фактаў. Як правіла, пры адборы музейных прадметаў для размяшчэння ў экспазіцыі пад увагу бяруцца асобныя аспекты іх інфармацыйнага патэнцыялу адпаведна навуковай канцэпцыі. Пры розным спалучэнні тых ці іншых аспектаў як унутранага, так і знешняга інфармацыйнага поля прадметаў можна атрымаць розныя, часам супрацьлеглыя, мадэлі.

Экспазіцыя будзе згодна навуковай канцэпцыі і архітэктурна-мастацкаму рашэнню, а значыць уяўляе сабой прасторавую мадэль рэчаіснасці. У філасофскім асэнсаванні гэта прасторава-часавая “мадэль-камера” [5], якая з'яўляецца спробай не толькі пазнання, але і зберажэння артэфектаў. Мінулае як час антрапалагічна можа быць прадстаўлена толькі ў выглядзе мадэлі, што ўяўляецца як “мадэль-камера” мінулага ў сучасным, замкнёная музейная прастора, заведама выдзеленая са звычайнай прасторы.

Любая гістарычная экспазіцыя ўяўляе сабой мадэль, якая ўзнаўляе наша бачанне таго ці іншага гістарычнага факта, з'явы, падзеі. У музеі бачанне гістарычнага працэсу мадэлюецца прасторава-часавай арганізацыяй экспазіцыі. Мадэль гістарычнай прасторы ўтвараюць экспанаты, у сваю чаргу катэгорыя “час” у прасторы музея набывае асобы змест. На асаблівасці музейнага прадстаўлення гістарычнага часу звяртае ўвагу расійскі гісторык і музеёлаг У. У. Кандрацьёў [6], які выдзяляе катэгорыю “музейнай час” у сувязі з абгрунтаваннем існавання катэгорыі “музейная прастора”. Даследчык звязвае ўзнікненне музейнага часу, які з'яўляецца спецыфічным уяўленнем чалавека пра час, з часавымі зрушэннямі пры ўспрыманні экспазіцыі ці асобных прадметаў адрасатам музейнай інфармацыі. Ілюзорны музейны час, па меркаванні даследчыка, рэальна існуе ў апасродкаванай форме “музейнай прасторы”, якая ў сваю чаргу характарызуецца некалькімі фактарамі, адзін з іх – прадметнасць. Музейную прастору складаюць музейныя прадметы, якія ўяўляюць сабой фрагменты “затрымаўшагася часу”, а сама прастора ёсць увасоблены музейны час. З пункту погляду суб'екта музейны час і музейная прастора неаддзельныя адно ад

другога і зліваюцца ў адзінае цэлае, г. зн. без часу музейная прастора губляе сваю музейнасць і поўнасцю знікае, ператвараючыся ў фізічную размешчанасць. Самае галоўнае адрозненне “музейнай прасторы-часу” ад фізічнай – гэта тое, што яна з’яўляецца суб’ектыўным уяўленнем і не існуе па-за чалавечай свядомасцю.

На асаблівасці музейнага прадстаўлення гістарычнага часу звяртае ўвагу расійскі даследчык, кандыдат гістарычных навук У. Ю. Дукельскі [7]. Гістарычныя падзеі ўтвараюць тканіну экспазіцыйнага апаведу ў сваіх прасторава-часавых сувязях. Паслядоўнасць тэм задаюць накіраванасць часу і вызначаюць сістэму яго вымярэння. Часавыя прамежкі выдзяляюцца асобым члененнем экспазіцыйнай прасторы, што робіць музейны час дыскрэтным. Галоўная роля ва ўзнаўленні часавых адносін належыць музейнаму прадмету, які здольны рэпрэзентаваць не проста падзею ці асобу, а цэлую эпоху, чым і тлумачыцца часавая ёмістасць музейнай экспазіцыі.

Такім чынам, *музейная экспазіцыя* – гэта заведана выдзеленая са звычайнай прасторы разгорнутая прасторава-часавая мадэль, створаная на аснове інтэрпрэтацыі аб’ектаў гісторыка-культурнай спадчыны, якія ўтвараюць прадметна-прасторавую структуру і вызначаюць часавую арганізацыю экспазіцыі, з мэтай рэканструявання гістарычнай рэчаіснасці ў музейнай прасторы. Іншымі словамі, экспазіцыя музея ўяўляе сабой інтэрпрэтацыйную мадэль гістарычнай рэчаіснасці.

Важнае значэнне ў працэсе музейнага мадэлявання мае апошні яго ўзровень – камунікацыйны, на якім адбываецца ўспрыняцце наведвальнікам прэзентаванай музеям мадэлі рэчаіснасці і генерыраванне ўласнай мадэлі ў залежнасці ад шэрага аб’ектыўных і суб’ектыўных фактараў. Асаблівасцю музейнай формы перадачы інфармацыі з’яўляецца тое, што праз канкрэтныя экспанаты наведвальніку перадаюцца не толькі факты, але меркаванні, уяўленні і адносіны да іх і тым самым аказваецца ўплыў на фарміраванне светапогляду і свядомасці наведвальніка.

Камунікацыйны аспект прадугледжвае судзясенне кодаў адрасантаў паведамлення (музейных супрацоўнікаў) у форме экспазіцыі з кодамі адрасатаў (наведвальнікаў). Недастатковы фонд папярэдніх ведаў і фонд знакаў наведвальніка, г. зн. таго, што складае яго інфармацыйны тэзаўрус, становіцца крыніцай семантычных перашкод на шляху

праходжання інфармацыі, што можа прывесці да частковага ці поўнага неразумення ці непрыняцця прапанаванай музеям мадэлі гістарычнай рэчаіснасці.

Заклучэнне. У метадалагічным арсенале музейалогіі прысутнічаюць разнастайныя метады пазнання, сярод якіх – інтэрпрэтацыя, якая ў дыскурсе гэтай навукі разглядаецца як вытлумачэнне аб’ектаў гісторыка-культурнай спадчыны ў кантэксце музейнага збору і музейнай экспазіцыі. Камбінаванне формаў і зместаў – музейных прадметаў – утварае музейную экспазіцыю, якая не можа з’яўляцца поўным адпаведнікам гістарычных фактаў, з’яў і падзей, бо мінулае існуе толькі ў свядомасці чалавека, але выступае ў якасці іх замяшчальніка. Мадэль, якую ўяўляе сабой экспазіцыя, служыць для канструявання гістарычнай рэчаіснасці і яе пазнання, галоўным мадэлюючым механізмам чаго з’яўляецца працэс інтэрпрэтацыі музейных прадметаў.

Вынікі праведзенага даследавання могуць быць выкарыстаны пры вызначэнні мадэлей гістарычнай рэальнасці, характэрных для музеяў гістарычнага профілю Беларусі, значную частку якіх складаюць краязнаўчыя музеі. Менавіта краязнаўчыя музеі, якія вызначаюць катэгорыю рэгіянальных музеяў рэспублікі, маюць неаспрэчны ўплыў на фарміраванне рэгіянальнай і нацыянальнай ідэнтычнасці грамадства. Выбар найбольш эфектыўных мадэлей і стварэнне на іх аснове новых з’яўляецца падмуркам устанавлення трывалай камунікацыі паміж музеям і наведвальнікамі.

ЛІТАРАТУРА

1. Кряжевских, М. Ю. Модель коммуникационного пространства музея / М. Ю. Кряжевских // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2012. – № 4 (258). – Философия. Социология. Культурология. – Вып. 3. – С. 65, 67.
2. Модель // Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4535. – Дата доступа: 19.04.2019.
3. Музееведение. Музеи исторического профиля: учеб. пособие для вузов по спец. «История» / под ред. К. Г. Левыкина, В. Хербста. – М.: Высш. шк., 1988. – С. 122.
4. Бетти, Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / Э. Бетти; пер. с нем. Е. В. Борисов. – М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. – С. 90.
5. Философия музея: учеб. пособие / под ред. М. Б. Пиотровского. – М.: ИНФРА-М, 2015. – С. 39. – (Высшее образование: Магистратура).
6. Дукельский, В. Ю. В поисках музейной концепции истории / В. Ю. Дукельский // Музейная экспозиция: Теория и практика. Искусство экспозиции. Новые сценарии и концепции: сб. науч. ст. / Рос. акад. наук, Рос. ин-т культурологии; редкол.: М. Т. Майстровская (отв. ред.) [и др.]. – М., 1997. – С. 33–41.
7. Кондратьев, В. В. Музейная игра / В. В. Кондратьев // Музей и демократия: сб. ст. / Лаборатория музейного проектирования, Российский ин-т культурологии; редкол.: Н. А. Никишин (отв. ред.) [и др.]. – М., 1997. – С. 72–79.

Паступіў у рэдакцыю 13.05.2019 г.

Индустрия 4.0 и ее роль в развитии промышленных технологий. Мода

Петрук Т. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

В статье описывается влияние технологии на развитие легкой промышленности, которое не только оснащает человечество новыми приспособлениями, но и дает возможность сохранения экологии при помощи инновационных методик и техники. Раскрывается влияние новых технологий на развитие брендов и их использование при создании дизайн-объектов. Современная наука способствует конструированию виртуальных объектов, которые человек, воспринимая и изучая, будет наделять смыслом.

Отношения между технологическими компаниями и гигантами розничной торговли теперь универсальны. Все это является результатом инноваций, процветающих в свое время. Компании вкладывают средства в инновационные технологии, чтобы предложить более экологичные предметы одежды, соответствующие строгим требованиям и нормам, а также продукты, произведенные на более экологически чистых объектах.

Развитие индустрии способствует расширению возможностей в сфере потребления человеком. Благодаря такой тенденции вырастает уровень технически развитого населения: появляется больше рабочих мест в сфере науки и техники, квалификация населения возрастает, программирование поднимается на новые ступени развития.

Ключевые слова: Индустрия 4.0, САПР, компьютерные технологии.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 76–82)

Industry 4.0 and its Role in the Development of Manufacturing Technologies. Fashion

Petruk T. V.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article describes the impact of technology on the development of light industry, which not only equips humanity with new devices, but also enables the preservation of the environment with the help of innovative techniques and technology. It tells about the introduction of new technologies in the development of brands and their use when creating design objects. Developing technology in light industry contemporary science contributes to the construction of virtual objects that a person, perceiving and studying, will endow with meaning.

The relationship between technology companies and retail giants is now universal. All this is the result of innovation, flourishing in its time. Now more and more brands confront technology. They invest in innovative technologies to offer more eco-friendly garments that meet stringent requirements and standards, as well as products made at more environmentally friendly facilities.

Industry development contributes to the expansion of opportunities in the field of human consumption. Thanks to this trend, the level of technically developed population is growing. There are more jobs in the field of science and technology. The qualification of the population is increasing. Programming rises to a new stage of development.

Key words: Industry 4.0, CADD, computer technologies.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 76–82)

Отношения между модой и технологиями не новы. От создания древней тоги, вращающегося колеса до промышленной революции и далее одежда всегда разрабатывалась в ногу с современными технологиями.

Перенесемся на поколение вперед – отношения между технологическими компаниями и гигантами розничной торговли теперь универсальны. Все это является результатом инноваций, процветающих в свое время.

Адрес для корреспонденции: t.petruk@icloud.com – Т. В. Петрук

Компании вкладывают средства в инновационные технологии, чтобы предложить более экологичные предметы одежды, соответствующие строгим требованиям и нормам, а также продукты, произведенные на более экологически чистых объектах.

Развитие технологий, в частности компьютерных, значительно сокращает огромное количество фактических образцов – тканей и текстиля, которые попадают на пол раскройной комнаты, а затем выбрасываются в мусор. Передовые технологии разработки программного обеспечения в одиночку преобразуют индустрию моды, так как ведущие бренды вместе с небольшими дизайнерскими фирмами в настоящее время внедряют инновационное программное обеспечение для 2D и 3D цифрового дизайна, чтобы оптимизировать производительность, ускорить сроки выполнения работ и, что более важно, играть активную роль, помогая сократить отходы индустрии моды.

Современные системы программного обеспечения для 2D-дизайна и 3D-визуализации позволяют дизайнерам усовершенствовать свою одежду, прежде чем раскроить или сшить первый кусок ткани. Дни проектирования, сортировки и резки тканей в цехах или на манекенах давно прошли. Технология 3D-дизайна не только экономит время, ресурсы и творческий потенциал, но и помогает поддерживать более экологичную среду. Теперь центр модных технологий, инструментов 2D и 3D-дизайна беспрепятственно превращают плоские узоры в 3D-модели и вносят коррективы в стиль, подгонку, цвет, принты, тип ткани и функции – все в среде дизайна – уменьшая потребность в расточительных реальных образцах [1].

Для ведущих ритейлеров это не просто изготовление одежды. По словам дизайнера Филиппа Лим, «мода выходит за рамки внешнего вида. Речь идет об устойчивости, которая о прошлом, настоящем и будущем. Вы черпаете вдохновение из прошлого, думаете о влиянии на будущее, но результаты должны быть идеальными для настоящего» [2].

Цель исследования – доказать, что современные технологии могут способствовать не только развитию легкой промышленности и дизайна, но и сохранению окружающей среды.

Стремление модных домов и брендов к сохранению экологии. Одна из таких технологий выводит дизайн одежды из студии и переносит его прямо в лабораторию. Расположенная в Нью-Джерси биотехнологическая компания Modern Meadow использует

живые клетки для выращивания полностью натуральных материалов. Запатентованная компанией биокожа, которая и визуально похожа на кожу, изготовлена из белка коллагена, а точнее – множества клеток и волокон, выращенных в лаборатории. Концепция биодизайна и биоинженерных материалов подняла технологию моды на новый уровень. Применяя переработанные материалы, а не синтетические полимеры, которые используют химические процессы с высоким уровнем загрязнения и не разлагаются на свалках, эти новомодные материалы на 100% экологически чистые, так как они сделаны из экологически чистых белков и углеводов.

Модные дизайнеры, такие как Стелла Маккартни, считающаяся «инноватором индустрии моды изнутри», известны тем, что используют эти и другие передовые технологии для создания своего бренда модной роскоши из устойчивых тканей. Сегодня 53% женской коллекции McCartney и 45% ее линии мужской одежды считаются устойчивыми. Бренд применяет ряд экологически чистых тканей, в том числе переработанный кашемир, восстановленный кашемир, изготовленный из послепромышленных кашемировых отходов в Италии, и переработанный шелк, повторяющий процесс изготовления натурального шелка, но делающий его более прочным и мягким [3].

В сотрудничестве с Bolt Threads, компанией, которая использует белки, встречающиеся в природе, для создания волокон и тканей, в том числе первого в мире коммерчески доступного продукта из шелка паука, McCartney разработала одежду, изготовленную исключительно из обработанного в лаборатории шелка. Результаты показали, что данный материал создает более чистые, замкнутые процессы для производства, в которых каждый компонент одежды может быть повторно использован в конце своего срока службы. Помимо методов зеленой химии, этот процесс также выглядит экологически чистым и даже вегетарианским, поскольку он полностью состоит из дрожжей, сахара и ДНК.

Кроме того, бренды в настоящее время поддерживают программы и мероприятия, которые касаются как применения воды, так и химического использования в процессе производства, в то время как биодизайнеры нового века внедряют методы, которые обращаются к бактериальным секретам для окрашивания ткани. Техника значительно сокращает потребление воды: для окрашивания одного фунта куса шелка требуется менее 7 унций воды, а сам пигмент создается бактериями

естественным и нетоксичным образом. А тут еще водоросли. Он растет быстрее, чем практически любой организм на Земле, включая бамбук, и теперь он тоже на взлетной полосе. Как и шерсть или хлопок, экстракты ламинарии достаточно долговечны для длительного ношения, но все же в конечном итоге подвергаются биологическому разложению, что потенциально снижает текстильные и водные отходы и, в конечном счете, может уменьшить или даже устранить парниковые газы.

В партнерстве с H & M Гонконгский научно-исследовательский институт текстиля и одежды (HKRITA) разработал метод разделения хлопка и полиэстера на полибелтовые смеси, благодаря чему оба материала затем могут быть переработаны в новую пряжу. Процесс использует тепло, минимальное количество воды и менее 5% биоразлагаемых зеленых химикатов для разделения волокон [4; 5].

Виртуальная реальность в сфере легкой промышленности. Industry 4.0 и ее множество компьютеризированных инструментов, включая AI (искусственный интеллект), VR (виртуальная реальность), IoT (интернет-вещи) и другие интеллектуальные инструменты, в конечном итоге ускорят эту быстрорастущую тенденцию. Данные инструменты уже интегрированы в ряд межотраслевых рабочих мест, таких как сборщики и фабричные рабочие, операторы телефонов, администраторы, кассиры, кассиры банков и многие другие.

ИИ (искусственный интеллект) расширяет возможности машинного интеллекта, встроенного в человеческие системы, чем когда-либо прежде. Согласно недавней статье в Forbes, «использование ИИ для управления обслуживанием клиентов – это тенденция, которую мы будем все чаще видеть». Например, благодаря появлению множества новых инструментов ИИ для поддержки физического (фактического) представителя по обслуживанию клиентов, эти же инструменты теперь могут в достаточной степени учитывать и эмоциональный уровень, а также способность распознавать уровни срочности клиентов в соответствии с голосом и языком во время сервисного звонка.

Маркетинговые исследования показали, что к 2030 году автоматизация сместит более четверти текущей рабочей деятельности. Несмотря на то, что в течение десятилетий роботы выполняли множество производственных задач, в первую очередь тех, которые люди либо не хотят, либо не должны выполнять, все более широкое распространение AI, VR и AR наблюдается во всех отраслях. Современные компьютеры, особенно те, которые имеют

мощный искусственный интеллект, могут и, по-видимому, способствуют повышению креативности человека на определенном уровне в огромном количестве отраслей.

В индустрии моды симуляторы с поддержкой виртуальной реальности могут поместить человека в альтернативную реальность со всеми инструментами, необходимыми для того, чтобы превратиться в реалистичную имитацию разнообразного физического и виртуального мира здесь допустимо создание функциональной обуви для ношения. Лучшей иллюстрацией является недавнее партнерство между лидерами рынка Nike, Meta и Dell. Это совместное предприятие объединило в себе VR, AR (расширенная реальность), голосовое управление и цифровое полотно, так что дизайнеры, использующие Dell Canvas в сочетании с гарнитурой Meta 2, могли легко создать версию кроссовок Nike Air VaporMax – и все это в дополненной реальности.

Данный сценарий может рассматриваться как выход из положения, но это лишь один из бесконечного числа случаев, когда многочисленные позиции в индустрии моды занимают ступеньку выше. Именно здесь компьютеризированные автоматизированные процессы наконец отвечают потребностям действительно творческого мышления. Задолго до того, как эти технические инновации развились, это не считалось возможным. Те, кто занимается, в основном, более техническими задачами, например, такими, как в цехе резки, подвергаются риску замены своей работы станками и командами профессионалов, которые могут эффективно управлять этими станками. Точно также, хотя одноразовые изделия ручной работы всегда могут восприниматься как более высокая ценность, подъем швейной машины автоматизированной швейной машины может резко сократить потребность в швеях или портных.

С этой целью завтрашних сотрудников больше не будут нанимать для ручного труда или опыта, поскольку машины теперь будут выполнять технические аспекты работы. Людей будут нанимать, скорее, исходя из их творчества, их способности мыслить стратегически, то есть из коробки. Лидер рынка Google известен своими процессами найма, который ставит перед кандидатом интеллектуальные вопросы, например, «Сколько мячей для гольфа может поместиться в школьном автобусе?» Или «Почему крышки люков круглые?». Эти кандидаты являются звездными сотрудниками завтрашнего дня, по сути, уже не те на конвейере, которые производят крышки люков, а те, кто их представляет и проектирует.

Индустрия 4.0 произвела революцию практически во всех аспектах нашей повседневной жизни. Это также изменило способ нашей работы и бесчисленное количество товаров и услуг, которые мы получаем. По существу, Industry 4.0 автоматизировала процессы и даже рабочие позиции. С этой целью многие технические, мирские позиции в индустрии моды и одежды тоже станут автоматизированными. Однако, в то время как некоторые позиции будут постепенно сокращаться, новые стратегические роли выйдут на первый план и выведут отрасль на новый уровень [6].

С наплывом Industry 4.0 сегодняшние операторы машин скоро будут заменены машинами и автоматизированными процессами, которые их приводят. На смену этим операторам придет новое поколение квалифицированных и обученных стратегических мыслителей, способных контролировать, управлять новыми процессами.

Дизайнеры тоже переживают период радикальных перемен, и им также придется научиться использовать Industry 4.0. Творческие роли дизайнеров не будут стерты, а наоборот, творческое мышление станет более стратегическим и позволит артистам не только сохранить свою позицию в отрасли, но и возглавить ее. Эта новая волна стратегических мыслителей по всей цепочке поставок должна будет разрабатывать, планировать и контролировать новый автоматизированный процесс, в то время как машины и алгоритмы станут пресловутыми исполнителями новых методов.

Основополагающая роль модельера – создавать и устанавливать новые модные тенденции. Однако оптимизация и автоматизация, которые ускоряют выход на рынок, могут привести к изменению мышления дизайнеров и необходимости адаптироваться к новой скорости. Именно эта надвигающаяся рыночная потребность заложила основу для сегодняшней новой модели рынка «посмотри сейчас, купи сейчас», иначе говоря, в фаст-моде.

Действительно, современные дизайнеры одежды перестраиваются с помощью интеллектуального программного обеспечения. Сухарита Мулпуру, ведущий мировой авторитет в области розничной торговли, шопинга и мобильной коммерции и главный розничный стратег Shoptalk, прокомментировал: «Первый черновик копии продукта может все еще редактироваться человеком, но он будет написан машиной». Проще говоря для дизайнера одежды, когда одежда задумана, ее производство может быть автоматизировано.

Сегодня ведущие бренды и их дизайнеры работают в тандеме со стратегами, компьютерами и наборами алгоритмов не только для проектирования, но и для прогнозирования модных тенденций задолго до того, как эскизы или образцы цвета станут даже частью обсуждения. В то время как приток технологий Industry 4.0 в индустрии моды повысил производительность и эффективность по всем направлениям, оптимизируя почти все мыслимые процессы, он также дал дизайнерам моды новые и интересные инструменты, намного превосходящие известные карандаши и альбомы для рисования. Быстроразвивающиеся 2D и 3D-инструменты для дизайна одежды, разработки и мерчендайзинга подняли на новую высоту не только дизайнеров, но и разработчиков, и специалистов по производству и маркетингу. Созданный на основе реалистичных возможностей 2D и 3D сегодняшний дизайнер является неотъемлемой частью жизненного цикла цифрового продукта.

Технологии моды, даже более масштабные, чем прямое влияние ведущих модных брендов, способны решить некоторые из важнейших задач общества, а именно устойчивость и стремление к более чистому миру. Бренды, которые инвестируют в исследования и разработки и интегрируют технологии в свою цепочку поставок, несут ответственность за загрузку, трансформируя свое влияние в производительность, а производительность в устойчивость.

Технологии помогли индустрии моды удовлетворить растущие глобальные требования, сделав производство более эффективным. Но с появлением оцифровки, недавно разработанного программного обеспечения, биоинженерных материалов, пригодных для повторного использования тканей и полностью автоматизированных производственных процессов, инвестиции брендов в технологии не знают границ. Устойчивое развитие не является невозможным, и отрасль в сотрудничестве с технологическими компаниями готова к переменам. Ведущие бренды в настоящее время используют технологии для создания новой, экологически чистой одежды. Хотя эти конструкции, как правило, ограничиваются подиумом, они позволяют заглянуть в будущее, демонстрируя потенциал более чистого и устойчивого мира.

Производство одежды, несомненно, уменьшит потребность в рабочей силе, как это уже было, заменив людей в цехах автоматизированными процессами. Но, даже несмотря на то, что автоматизированные производственные процессы растут в геометрической

прогрессии в глобальном масштабе, все равно будет существенная потребность в работах, обладающих техническими навыками для мониторинга, управления и эксплуатации этих новых машин. Более того, потребуются провидцы, которые будут знать, как вывести бизнес на новый уровень, используя имеющиеся в их распоряжении технические средства. Industry 4.0 больше не за горами – она здесь, и она охватила индустрию компьютерами, роботами и алгоритмами. Одно можно сказать наверняка, рабочая сила все еще будет необходима, но должности, которые будут заполнены, кардинально изменятся.

Потребуется не только рабочая сила, но и количество рабочих мест. Характер этих позиций, однако, изменится. Новые рабочие места будут открыты, вызванные сегодняшними обученными и опытными лидерами, и они будут расти, чтобы встретить быстрорастущие изменения в индустрии моды. Именно здесь промышленность должна обучить всю свою цепочку поставок – и работать над созданием и поддержанием этих новых рабочих мест. И именно здесь дизайнеры будут продолжать играть неотъемлемую роль в технической революции, не ставя под угрозу творчество, а работая совместно с этими новыми технологиями, продолжая создавать и устанавливать новые рыночные тенденции.

Мировая обувная индустрия и лидеры брендов сталкиваются с многочисленными проблемами устойчивого развития, отчасти из-за роста численности населения в мире, что приводит к растущему спросу на обувь. Технологии не привыкли к обувному рынку, и в течение десятилетий исследования экологически чистых материалов, таких как кожа растительного дубления, натуральный каучук и биоразлагаемые ткани привели к более устойчивым производственным процессам.

По мере того как все больше брендов вкладывают средства в технологии, они производят превосходную продукцию, одновременно снижая экологические издержки и сокращая выбросы углекислого газа. Одним из таких примеров является Nike, чья конструкция Flyknit Lunar 1+ снижает отходы на 80% по сравнению с их более традиционными конструкциями. Flyknit использует на 35 деталей меньше, чем аналогичные конструкции Nike, что приводит к значительному сокращению отходов. Ранее в этом году Adidas представила новую линию кроссовок, полностью изготовленную из волокон, переработанных из пластиковых отходов. Это довольно невероятно, учитывая, что средний кроссовок состоит из 20 или более частей, которые так тесно

связаны друг с другом, что они никогда не разложатся на свалке, не говоря уже о том, что их можно будет утилизировать.

Экологически чистые бренды, такие как Puma также внедряют технологии в свою упаковку, используя биоразлагаемые, перерабатываемые материалы и, что еще важнее, стараются свести упаковку к минимуму. Puma и Fuseproject, компании, занимающиеся инновациями в области бренда, объединили усилия для создания технологии упаковки, которая оставляет минимально возможную площадь. Это привело к переработке обувной коробки, использование картона в процессе производства которой сократилось на 65%. Коробка также может быть сложена пополам, занимая меньше места, сокращая транспортные расходы, использование бензина и выбросы CO₂. Проект осуществляется по всему миру, и к настоящему времени сэкономлено более 1 миллиона литров воды и в общей сложности 8500 тонн бумаги.

Крупные игроки все быстрее завоевывают популярность в индустрии моды. Один из лидеров – Amazon, которая в начале этого года попыталась определить, как люди в буквальном смысле соответствуют своим требованиям. Эта огромная коллекция типов телосложения в основном представляет собой пул больших данных, которые собирает Amazon, чтобы лучше понять, как тела меняются со временем. То, что эти данные потенциально могут сделать для интернет-магазинов, беспрецедентно, тем более что они обрабатывают более 40% возвратов товаров, когда купленная одежда не подходит. Для потребителей, чтобы вскоре получить столь желанную «идеальную посадку», прежде чем они купят одежду в Интернете, появится путь для более удовлетворенных клиентов.

Крупные бренды, такие как Zara и Ralph Lauren находятся в быстром темпе, с большими данными на буксире. Во многом успех Zara связан с постоянным использованием компанией больших данных, накоплением и анализом выбора и предпочтений своих клиентов, для стратегического построения своего бренда на основе того, что клиенты действительно хотят, или, скорее, покупают больше всего. В то время как традиционные отчеты о продажах когда-то были нормой в каждом розничном бизнесе, в случае Zara и других ведущих брендов, большие данные образуют основу предприятия, данные Zara в магазине, собранные почти со 100 мировых рынков, изучаются аналитиками рынка, чтобы точно определить, что ищут их клиенты. Результаты обрабатываются и передаются

штатным дизайнерам Zara, которые, в свою очередь, производят в магазине одежду, чтобы выдать популярную фразу «придуман людьми для людей, от людей».

Вместе с Zara, символом моды, Ральф Лорен также использовал большие данные, применяя аналогичную аналитику потребительских данных, чтобы оценить и предсказать будущие тенденции своей компании, включая предпочтительные для клиентов ткани, цвета, отделки и, что не менее важно, цену. Всемирно известная Рубашка Поло Ральфа Лорена недавно была признана «Рубашкой ПолоТеха», когда Лорен объединилась с OMsignal, продвинутый производитель одежды биосенсинга. PoloTech, предназначенный для активных спортсменов, был построен как один большой датчик, собирая в режиме реального времени данные о направлении и движении пользователя, включая биометрические данные, такие как частота сердечных сокращений и дыхания, количество сделанных шагов и количество сожженных калорий. Данные с рубашки передаются в облако и анализируются с использованием соответствующих алгоритмов. Этот тип носимых технологий потенциально может собирать все типы данных о клиентах для прогнозирования новых тенденций моды далеко за пределами беговой дорожки, оценки данных о клиентах и владельцах из любой одежды в любое время и в любом месте [7].

Большие данные играют ключевую роль во всей цепочке поставок моды, начиная с того, как дизайнеры создают, и как бренды продают свою одежду. Индустрия моды, так или иначе, обслуживает всех на планете, но это большие данные, которые в настоящее время изменяют способ, которым одежда продается и продается различным типам потребителей. Наличие больших объемов данных и соответствующих аналитических быстро становится неотъемлемой частью индустрии моды. Большие данные все чаще играют роль в прогнозировании тенденций, анализе поведения потребителей, предпочтений и даже эмоций. Сегодня большие данные – это то, как бренды строят новые стратегии, приспособив потребительский опыт и позволяя клиенту лидировать, и это очень важно.

Точно так же, как большие данные могут помочь ведущим брендам и ритейлерам оцифровать цепочку поставок и удовлетворить постоянный спрос на быструю моду, общеизвестная модель потребления «посмотри сейчас, купи сейчас», большие данные в равной степени служат потребителю, во многом.

Большие данные широко распространены в индустрии моды, активно используются ритейлерами для оценки потребительских привычек не только в Интернете, но и в магазине [8]. Онлайн-данные представляют общественное, реальное неотредактированное мнение относительно потребительских симпатий и антипатий. Но сначала необходимо собрать, очистить и проанализировать онлайн-данные, чтобы получить измеримые результаты. Пример сбора необработанных данных можно найти в Le Tote, сервисе аренды одежды, который позволяет клиентам носить одежду и аксессуары, а затем просто возвращать вещи после использования. Компания собирает и обрабатывает огромные объемы данных о предпочтениях потребителей, анализирует их выбор с помощью передовых алгоритмов и рекомендует наиболее подходящие предметы одежды, разработанные для каждого клиента.

Исправление стежка – персональный онлайн-сервис стилей, собирающий и обрабатывающий большие данные для прогнозирования тенденций и стилей, которые могут понравиться их клиентам. На основе отзывов клиентов компания собирает и анализирует пулы данных, чтобы найти уникальные категории стилей, которые соответствуют потребностям клиентов. В этом случае большие данные позволяют прогнозировать тенденции до фактического производства одежды. Ракетостроение? Нет, это наука о данных и ее влияние на индустрию моды огромно.

Подобно тому как Google отслеживает движение смартфона, чтобы приблизить потоки трафика, данные о покупателях в магазине получены путем отслеживания сигналов Wi-Fi от мобильных устройств клиентов. Чтобы предсказать движения и модели с помощью простого Wi-Fi, клиенты отслеживают, чтобы определить продолжительность их пребывания, какие отделы они посещают и как долго, и возвращаются ли они клиенты. Таким образом, большие данные используются для того, чтобы помочь розничным торговцам умиротворить своих покупателей, например, путем изменения местоположения различных коллекций или отображения группы товаров, которые часто приобретают вместе.

Заключение. Большие данные, несомненно, являются большим прорывом как для модных поставщиков, так и для модных потребителей, которые стремятся и готовы к переменам. Это динамичное поле инноваций, и бренды, принимающие решения на основе данных, останутся передовыми и

конкурентоспособными. Но профессионалы должны собирать и обрабатывать большие данные, чтобы посчитать их даже осуществимыми, не говоря уже о надежности. Ритейлеры, которые выборочно используют большие данные для создания новых продуктовых линеек или для мониторинга поведения потребителей, будут иметь больше шансов пережить всплеск электронной коммерции. Хотя большие данные не в состоянии заменить творческий потенциал, интуицию или инновации дизайнера, но они могут позволить дизайнерам сосредоточиться на своем творчестве и по-прежнему устанавливать новые и захватывающие модные тенденции, которые способны стать глобальным явлением, поскольку основаны на том, что нравится потребителю. Большие данные, как правило, задают направление индустрии моды.

Таким образом, Индустрия 4.0 медленно, но уверенно входит в наш мир, и все свидетельствует о том, что мы постепенно погружаемся в умную окружающую среду, где все объекты взаимосвязаны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Интернет-портал Российской Федерации [Электронный ресурс] / Научно-образовательный Центр «Химия в интересах устойчивого развития – Зеленая химия». – Россия, 2006. – Режим доступа: <http://www.greenchemistry.ru/popularization/golubina.htm>. – Дата доступа: 20.11.2018.
2. Интернет-портал Израиля [Электронный ресурс] / «EFI Optitex». – Израиль, 1988–2019. – Режим доступа: <https://optitex.comhttp://www.greenchemistry.ru/popularization/golubina.htm>. – Дата доступа: 15.09.2018.
3. Интернет-портал Великобритании [Электронный ресурс] / «TM Stella McCartney». – Англия, 2019. – Режим доступа: <https://www.stellamccartney.com/ua>. – Дата доступа: 19.01.2019.
4. Интернет-портал КНР [Электронный ресурс] / «Hkrita». – Гонконг, 2019. – Режим доступа: <http://www.hkrita.com>. – Дата доступа: 22.01.2019.
5. Интернет-портал Швеции [Электронный ресурс] / «TM HM». – Стокгольм, 2019. – Режим доступа: <https://www.hm.com/ua>. – Дата доступа: 18.02.2019.
6. Интернет-портал США [Электронный ресурс] / «Фонд Викимедиа». – США, 2001. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org>. – Дата доступа: 17.10.2018.
7. Интернет-портал США [Электронный ресурс] / «TM Ralph Lauren». – Нью-Йорк, 2019. – Режим доступа: <https://www.ralphlauren.com/rlmag/polotech-cardio.html>. – Дата доступа: 22.02.2019.
8. Интернет-портал [Электронный ресурс] / «Le tote». – 2019. – Режим доступа: <https://www.letote.com>. – Дата доступа: 22.01.2019.

Поступила в редакцию 09.01.2019 г.

«Золотое сечение» и геометрические методы пропорционирования объектов дизайна

Коваленко В. И.

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

Пропорции являются одним из средств композиции, с помощью которых достигается гармоничность и целостность всех частей формы друг с другом и с целым. В статье представлены основные виды пропорциональных отношений, такие как арифметические, геометрические и гармонические.

Анализ работ современных авторов показал: что в них отсутствует описание геометрических методов пропорционирования, что особенно важно для выяснения процесса пропорционирования объектов дизайна. Автором рассматриваются два подхода к реализации данной проблемы: метод нахождения целостной формы и метод выявления пропорциональных соотношений уже созданных объектов.

Наиболее известной геометрической пропорцией является «золотое сечение», обладающее принципом аддитивного ряда чисел. На примере разнообразных объектов дизайна исследуются геометрические приемы их пропорционирования по «золотому сечению».

Ключевые слова: пропорции, виды пропорциональных отношений, пропорционирование, «золотое сечение», процесс пропорционирования, пропорционирование объектов дизайна.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 83–90)

“Golden Ratio” and Geometrical Proportioning Methods of Design Objects

Kovalenko V. I.

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

Proportions are one of the means of composition which help to reach the harmony and integrity of all parts of a form with each other and with the whole. In the article main types of the proportional relations, such as arithmetic, geometrical and harmonious are considered.

The analysis of works by contemporary scholars showed that they lack the description of geometrical methods of a proportioning that is especially important for the clarification of the process of proportioning objects of design. Two approaches to the implementation of this problem are considered by the author: the method of finding of a complete form and the method of identification of proportional ratios of already created objects.

The most known geometrical proportion is the “golden ratio” which has the principle of an additive number sequence. On the example of various objects of design geometrical techniques of their proportioning according to the golden ratio are considered.

Key words: proportions, types of the proportional relations, proportioning, “golden ratio”, process of proportioning, proportioning of objects of design.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 83–90)

Каждый объект дизайна имеет свои пропорции, находящиеся в определенном отношении к какой-либо величине. Объемно-пространственную структуру объекта обязательно должна объединять четкая пропорциональная система. В силу этого пропорции

позволяют достичь гармоничности и целостности элементов формы.

Целью данного исследования является определение оптимальных приемов пропорционирования объектов дизайна. Пропорция (от лат. *proportio*) – соразмерность,

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgf.vitebsk@mail.ru – В. И. Коваленко

определенное соотношение частей между собой [1]. Исследования важнейшего средства гармонизации – пропорции привлекало внимание ученых, архитекторов и художников всех времен. Известны поиски законов пропорционирования в Древнем Египте, Древней Греции, Древнем Риме, в эпоху Ренессанса и др. Исследованию пропорций посвящены труды таких известных теоретиков архитектуры, как Витрувий, Леон Батиста Альберти, Палладио, Леонардо да Винчи, известными исследователями пропорций являются также А. Цейзинг, Э. Мессель, Д. Хэмбидж, М. Гик.

Перечень имен представленных выше, это небольшая часть исследований того времени. Значительное число публикаций, посвященных пропорций, выявляет, с одной стороны, многообразие и сложность проблемы, а с другой – отражает различие подходов к ней. В современной литературе большинство авторов понимают под пропорцией любую закономерность в соотношениях величин, которая связывает отдельные части и параметры формы в единое целое [2].

В соответствии со своим простейшим математическим выражением $a:b = c:d$ пропорция есть равенство числовых отношений, она иллюстрирует взаимосвязь, строгую согласованность входящих в нее членов.

Пропорции выражаются обычно как определенные математические отношения, которые свидетельствуют о единой пропорциональной зависимости того или иного строения; причем, как целого, так и отдельных его частей. В этом находит отражение правильность геометрического строения формы.

Виды пропорциональных отношений. Многие теоретики искусства и архитектуры говорят о пропорциях, как об аналогии линейных величин, потому что любая пропорция, в общем – то, рождалась как подобие отдельных геометрических элементов. Различные виды пропорциональных соотношений дают сочетание различных геометрически подобных элементов. Это такие арифметические пропорции, как: $a_2 = a_1 + k$; $a_3 = a_2 + k$; $a_4 = a_3 + k$ и т. д. и *геометрические* пропорции – $a_2 = a_1 \cdot k$; $a_3 = a_2 \cdot k$; $a_4 = a_3 \cdot k$ и т. д.

Гармонические пропорции впервые были описаны еще в III в. до н. э. древнегреческим ученым Евклидом. На основе сочетания трех основных величин и их разностей великий математик выделил восемь комбинаций, построенных на сочетании трех основных величин и их разностей.

Наиболее известной геометрической пропорцией является «золотое сечение». Признаком аддитивного ряда, построенного

на суммировании чисел, обладает еще и «ряд Фибоначчи» (в нем каждый последующий член ряда равен сумме двух предыдущих).

Данные системы пропорционирования, поскольку включают иррациональные числа, являются в числовом выражении менее удобными в использовании. «Модульная система» – это пропорциональные системы, которые основаны на числовых (арифметических) приемах согласования частей и целого.

Пропорционирование. Важнейшим методом построения целостной, выразительной формы всегда было и остается пропорционирование. Пропорционирование, являясь методом количественного согласования частей и целого, включает в себя геометрическую или числовую закономерность, которая содействует достижению эстетической целостности и в то же время гармоничности объемно-пространственной формы за счет объединения ее размеров в какую-либо четкую систему. В практической работе дизайнеру приходится иметь дело, как правило, не с математическим равенством числовых соотношений, а с их линейным геометрическим выражением.

Говоря о пропорциях применительно к дизайну, следует, прежде всего, иметь в виду пропорциональную взаимосвязь при сопоставлении вертикальных элементов с горизонтальными в пределах определенной плоскости. При этом необходимо учитывать и пропорциональную взаимосвязь линейных размеров между отдельными частями вертикально расположенных отрезков. Смысл процесса пропорционирования как гармонизации формы объекта заключается в том, что сложные объекты обычно заключаются в какую-то простую плоскую геометрическую фигуру, например, прямоугольник, основные линейные величины которого и должны соотноситься, создавая какой-то определенный пропорциональный ряд.

Наиболее эффективным методом решения пропорционирования формы объекта следует признать «согласованное использование интуиции и математического (геометрического) расчета» [3]. Причем интуитивный метод работы является решающим на первой стадии выполнения эскизов, поскольку он позволяет наиболее оперативно, вчерне осуществить комплексное решение вопроса. Такой подход возможен при проектировании различного рода полиграфической продукции (плакатов, проспектов, буклетов, визиток и т. п.), разработки фирменного стиля и т. п. На второй стадии, при конкретизации замысла и перехода к реальному изображению или изображению в более крупном масштабе, главной задачей

является более точное нахождение пропорциональной схемы на базе математических расчетов, геометрических построений и проверок, корректируя строй формы в целом и отдельных ее элементов. В любом случае дизайнер должен представлять себе важность пропорции как средств композиции, а также и свои возможности.

Пропорциональные отношения являются преимуществом не только линейно-пространственных отношений. Следует отметить, что принципу пропорциональности подчиняются все средства композиции. Пропорции могут строиться на контрасте и нюансе соотносимых величин, с учетом ритма или метрического повтора и т. п. Специфика пропорционирования зависит еще от таких средств, как тоновой контраст, светотеневая структура и т. п. Существуют пропорциональные связи и в цветовых отношениях.

Следует помнить, что «любая, даже самая совершенная пропорция не может способствовать достижению художественной выразительности, если применение ее идет вразрез с основными принципами использования других композиционных средств. Таким образом, не всякое математическое соотношение, не всякая пропорция, даже имеющая художественное значение для одного случая, приемлема для другого» [4].

Анализ учебных изданий [2; 3; 5–10] и научно-популярной литературы [4; 11–17] современных авторов показал, что большинство из них содержит материал описательного характера, повторяя классические схемы геометрического построения той или иной пропорции и математические числовые значения их членов.

В работе «Психология восприятия и искусство плаката» [13] достаточно подробно и профессионально описывается система анализа пропорционирования тематических плакатов по «золотому сечению». Художникам, а также специалистам в области графического дизайна рекомендуем более тщательно изучить работы, раскрывающие вопросы целенаправленного использования психологических закономерностей зрительного восприятия и законов композиции [12; 13; 15].

В. В. Казаринова в работе «Товароведу о красоте и композиции» [11] приводит примеры пропорционирования таких объектов дизайна, как фирменных знаков, упаковок, предметов быта, транспортных средств и т. п.

В работах «Основы композиции и дизайн мебели» [5] и «Дидактический материал по трудовому обучению» [7] авторами предпринята попытка рассмотреть геометрические

методы пропорционирования объекта дизайна без достаточного объяснения последовательности этого процесса.

Отсутствие данного материала в учебных пособиях, что особенно важно для студентов художественных специальностей, побудило изложить возможные методы геометрического пропорционирования объектов дизайна по системам: «золотое сечение», «ряд Фибоначчи», «динамический ряд прямоугольников», «модульная система».

В настоящей работе невозможно изложить достаточно полную систему пропорционирования объектов дизайна, поэтому ограничимся лишь некоторыми данными, составляющими, если можно так выразиться, грамматику пропорций, т. е. рассмотреть возможные методы геометрического пропорционирования объектов дизайна, используя систему пропорций «золотое сечение», а в последующих публикациях другие.

Практика. Пропорционирование может быть использовано в процессе обучения дизайнеров по двум основным направлениям: и как метод создания целостной формы, и как метод выявления закономерностей построения уже созданных объектов дизайна.

На кафедре дизайна ВГУ имени П. М. Машерова студенты специальностей «Дизайн» и «Изобразительное искусство и компьютерная графика» используют разнообразные системы пропорционирования при выполнении учебных работ, курсовых и дипломных, разрабатывая объекты фирменного стиля. На занятиях по художественному проектированию студенты специальностей «Художественная керамика» и «Художественная обработка древесины» выполняют задания по корректировке (реконструкции) формы заданного объекта. Для этого им выдаются рисунки (фотографии) объектов, выполненных различными авторами, для уточнения пропорциональных отношений как самой формы, так и ее элементов. Данная работа выполняется на чертежной кальке, закрепленной на рисунке. Студентам предлагается провести корректировку формы объекта по различным системам пропорционирования и определить наиболее лучший вариант решения поставленной задачи. Подобного рода деятельность заставляет студентов вдумчиво подходить к разработке формы объекта и его элементов, который необходимо не только спроектировать, но и выполнить в материале.

«Золотое сечение». Историки считают, что представление о золотом делении ввел в научный обиход древнегреческий философ и математик (VI в. до н. э.) Пифагор. Существует

предположение, что он свое знание позаимствовал у египтян и вавилонян. И действительно, французский архитектор Ле Корбюзье нашел, что в рельефе храма фараона Сети I в Абидосе и рельефе, изображающем фараона Рамзеса, пропорции фигур соответствуют величинам золотого деления. Мы видим, что Зодчий Хесира, который изображен на рельефе деревянной доски из гробницы его имени, держит в руках два жезла, в которых зафиксированы пропорции золотого деления [16].

В «Началах» Евклида (III в. до н. э.) мы находим первые упоминания о золотом делении. Во второй книге «Начал» дается геометрическое построение золотого деления в виде способа деления отрезка в крайнем и среднем отношении. «Там этот способ используется для построения правильного пятиугольника, положенного в основу идеального "платонового тела" – додекаэдра, символа совершенной вселенной. Такой прием называется *дихотомия* (от греч. *dichotomia*) – последовательное деление целого на две части, затем каждой части снова и снова и т. д. По отношению к золотому делению это *дихотомия неравенства*: части, образующие целое, не равны друг другу» [16].

В эпоху Возрождения, в связи с его применением, в геометрии, искусстве, архитектуре усиливается интерес к золотому делению среди ученых и художников. В 1509 г. в Венеции была издана книга Фра Луки Паччоли «О Божественной пропорции» с замечательными иллюстрациями, выполненными иллюстрациями, как полагают, Леонардо да Винчи. Много замечательных свойств золотой пропорции, проявляющихся в различных плоских и пространственных фигурах, было собрано в этом трактате. Среди основных достоинств золотой пропорции Лука Паччоли выделяет ее «Божественную суть», а именно: выражение божественного триединства, Святую Троицу: Бог Сын (малый отрезок величины золотого сечения), Бог Отец (большой отрезок) и Бог Дух Святой (вся величина целиком).

Леонардо да Винчи также много внимания в своем творчестве и научных исследованиях уделял изучению золотого сечения, он создал свою пропорцию человеческого тела, это известный рисунок «Витрувианский человек», который считается примером канонических пропорций человеческого тела. Мастер ввел в обиход название «золотое сечение», а числа этой пропорции назвал золотыми числами. Отсюда и пошло самое популярное название классической пропорции – «золотое сечение». Существует и другое мнение, так

И. Прокопенко пишет, что термин «золотое сечение» (goldener Schnitt) был введен в обиход Марином Омом в 1835 году [17].

Необычность данной пропорции заключается в том, что она образуется при сочетании всего лишь двух величин – $a : b = b : (a + b)$. Необходимо также отметить, что последний член этой пропорции может быть получен путем сложения двух предыдущих.

Если длину отрезка принять за единицу (1,0), то его части будут выражаться иррациональными числами: малый отрезок будет равен 0,382, тогда как большой отрезок будет равен 0,618. На основе этих чисел получается следующий геометрический ряд: 0,146 – 0,236 – 0,382 – 0,618 – 1,0 – 1,618 – 2,618 – 4,236 – 6,854 и т. д. Интересно заметить, что этот геометрический ряд обнаруживается при рассмотрении самого широкого круга явлений природы, искусства, архитектуры и дизайна.

Альбрехт Дюрер, исходя из пропорций «золотого сечения», подробно разработал теорию пропорций человеческого тела, а также использовал эти пропорциональные отношения при графических построениях буквенных знаков. В 1855 г. немецкий архитектор Ле Корбюзье на основе вышеуказанного создал ступенчатый принцип построения шкалы «Модулор».

Привлекательность золотой пропорции давно подметили художники. Например, в 1855 г. немецкий исследователь «золотого сечения» А. Цейзинг опубликовал свой труд «Эстетические исследования», в котором объявил «золотое сечение» универсальным для всех явлений природы и искусства. Чтобы передать свой замысел, художники используют различные композиционные приемы. В картине различают геометрический и смысловой центр. Смысловой центр художники часто располагают в пропорции «золотого сечения». Причем форма золотых пропорций выбирается в зависимости от характера произведения. Это могут быть линейные, треугольные, прямоугольные, спиральные композиции в «золотом сечении», в зависимости от характера и настроения, которого надо добиться. Вышеперечисленные композиционные приемы достаточно подробно исследуются в работах «Психология восприятия и искусство плаката» [13] и «Золотое сечение в живописи» [12].

Закономерности «золотого сечения» находят свое отражение в макром мире и микромире: в генных структурах живых организмов и в планетарных космических системах, в энергетических переходах элементарных частиц, и в строении химических соединений.

Эти закономерности есть и в строении отдельных органов человека и тела в целом, они отчетливо проявляются в биоритмах и функционировании головного мозга, сердца и зрительного восприятия. Более подробное изложение такого материала можно найти в работах «Энергетический код гармонии» [17] и «Формообразование» [16].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что «золотое сечение» – далеко не отголосок истории. Его помнят и используют. Хотя и не преклоняются перед ним, как когда-то. Другой вопрос: стоит ли его использовать? Нет однозначного ответа. Вы не можете быть уверены, что формальное применение правила «золотого сечения» даст вам уравновешенную и гармоничную композицию. Невозможно предугадать, каким образом визуальное искажение композиции цвета и текстуры. Но в качестве опоры и отправной точки для расположений элементов композиции «золотое сечение» использовать, безусловно, можно.

Геометрические построения. На практике числовыми выражениями пропорции «золотое сечение» пользоваться трудно, гораздо проще использовать для этих целей геометрические построения. Чтобы разделить отрезок АВ в пропорции «золотое сечение» достаточно из точки В восстановить перпендикуляр ВС равный половине отрезка АВ (рис. 1).

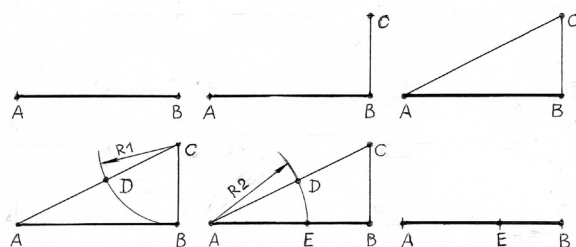


Рис. 1. Деление отрезка в крайнем и среднем отношении

Если точки А и С соединить прямой, то получим прямоугольный треугольник ABC. Из точки С (как из центра окружности) проведем дугу радиусом равным отрезку СВ до пересечения с линией АС в точке D. Из точки А радиусом, равным отрезку AD, проведем дугу до пересечения с прямой АВ в точке E. В результате такого геометрического построения отрезок АВ будет разделен в золотом отношении: $AE : EB = AB : AE$.

Используя математический закон о подобных фигурах, деление отрезка в золотом отношении можно продолжить, получая каждый

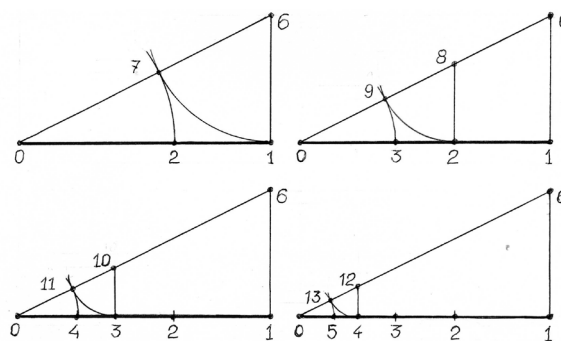


Рис. 2. Деление отрезка по «золотому сечению»

раз малый прямоугольный треугольник, который будет подобен большому (рис. 2).

Построим прямоугольный треугольник 0 – 1 – 6 и разделим отрезок 0 – 1 на две пропорциональные части: $0 - 2 = 0,618$, $2 - 1 = 0,382$ как на рис. 1. Для упрощения геометрического построения обозначим все точки цифрами. Из точки 2 восстановим перпендикулярный отрезок 2 – 8 и получим малый прямоугольный треугольник 0 – 2 – 8, подобный большому прямоугольному треугольнику 0 – 1 – 6. Из точки 8 (как из центра окружности) проведем дугу радиусом, равным отрезку 2 – 8 до пересечения с линией 0 – 6 в точке 9. Из точки 0 (как из центра окружности) проведем дугу, радиусом равным отрезку 0 – 9 до пересечения с линией 0 – 1 в точке 3. Далее геометрическое построение продолжим, аналогично первому построению. Таким образом, отрезок 0 – 1 может быть разделен на ряд пропорциональных отрезков: $0 - 1 = 1,0$, $0 - 2 = 0,618$, $0 - 3 = 0,318$, $0 - 4 = 0,236$, $0 - 5 = 0,146$ и т. д.

Возможен и другой способ членения отрезка по «золотому сечению» – вычитанием из среднего отрезка малого, т. к. сумма последнего члена равна двум предыдущим. Для простоты построения отрезок 0 – 1 возьмем равным 100 мм и разделим его на две пропорциональные части: $0 - 2 = 62$ мм (округлим значение 0,618 до 0,62 и т. д.), $2 - 1 = 38$ мм (рис. 3). Из отрезка 0 – 2 вычтем отрезок 2 – 1, то отрезок 0 – 3 будет равен 38 мм, а отрезок 3 – 2 = 24 мм ($38 + 24 = 62$ – сумма двух чисел). Если из отрезка 0 – 3 вычтем отрезок 3 – 2, то получим отрезок 0 – 4 равный 24 мм. Из отрезка 0 – 4 вычтем отрезок 4 – 3, то получим отрезок 0 – 5 равный 14 мм. Аналогичным способом можно определить и другие члены пропорции «золотого сечения». Для построения пропорциональной шкалы за величину 1,0 пропорции можно взять 100 мм, тогда ее можно будет построить, откладывая

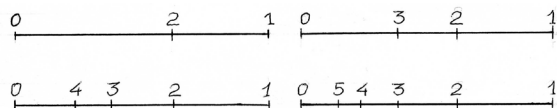


Рис. 3. Построение пропорциональной шкалы

соответствующие округленные размеры величин, например: $0,618 = 62$ мм, $0,382 = 38$ мм и т. д. (рис. 3).

Членение частей и целого, показанных на рис. 2 и 3, иллюстрируют общую тенденцию членения отрезков на пропорциональные части по «золотому сечению».

При изображении какого-либо объекта, его обычно вписывают в геометрическую фигуру: квадрат с соотношением сторон – $1,0 : 1,0$, $0,618 : 0,618$, $0,382 : 0,382$ и т. д.; прямоугольник, расположенный по вертикали или горизонтали с соотношением сторон – $1,0 : 0,618$, $1,0 : 0,382$, $0,618 : 0,382$ и т. д. Выбор одного из них зависит от параметров разрабатываемого объекта.

Процесс пропорционирования какого-либо объекта может быть осуществлен следующим образом:

1. Разработать эскиз объекта.
2. Определить исходную геометрическую фигуру, в которую может быть вписан объект (квадрат или прямоугольник).
3. Используя метод геометрического членения отрезков по «золотому сечению» (рис. 1–3), выполнить корректировку формы и ее элементов.
4. Уточнить форму объекта и ее элементов, исходя из других взаимосвязанных средств композиции.

Для упрощения процесса пропорционирования опустим разработку эскиза и сразу же перейдем к методу геометрического пропорционирования объектов дизайна по «золотому сечению».

Пропорционирование объекта дизайна по «золотому сечению»:

1. Пропорционирование предметов быта. На рис. 4 (из книги В. В. Козариновой) представлено пропорционирование античной сковородки по Д. Хэмбиджу. За основу построения был взят прямоугольник с соотношением сторон $1,0 : 1,618$. Размер круглой чаши сковородки вписан в квадрат с отношением сторон $1,0 : 1,0$. Длина ручки равна $0,618$, а ее ширина – $0,236$, т. е. разница величин $0,618$ и $0,382$.

2. Пропорционирование фирменного знака «Восход». После разработки эскиза фирменного знака был осуществлен поиск наиболее оптимального соотношения сторон

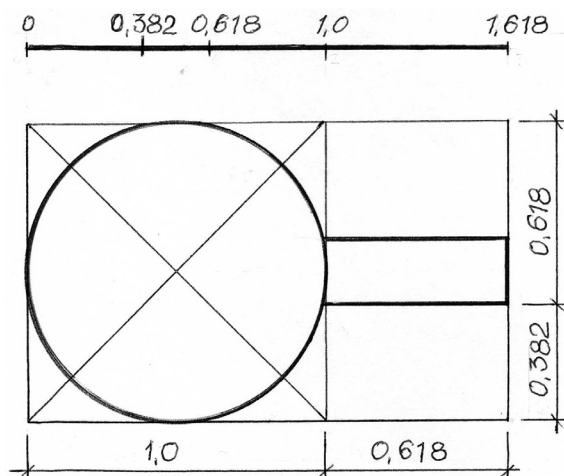


Рис. 4. Пропорционирование предмета быта

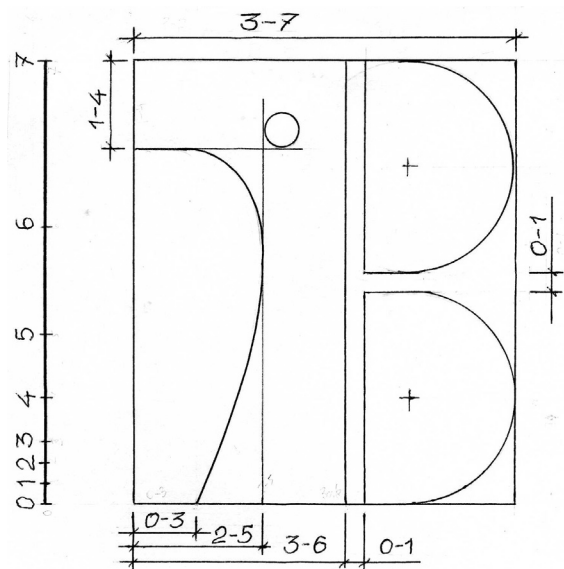


Рис. 5. Пропорционирование фирменного знака «Восход»

прямоугольника, для вписания в него фирменного знака. Было определено, что наилучшим соотношением сторон прямоугольника будет пропорциональное отношение отрезков $0 - 7$ и $3 - 7$ (рис. 5). Построенная пропорциональная шкала имеет следующие отрезки: $0 - 1 = 0,09$, $0 - 2 = 0,146$, $0 - 3 = 0,236$, $0 - 4 = 0,382$, $0 - 5 = 0,618$, $0 - 6 = 1,0$, $0 - 7 = 1,618$. Левый элемент знака вписан в прямоугольник стороны, которого равны отрезкам $0 - 7$ и $3 - 6$. Все последующие размеры левого элемента знака показаны на рис. 5. Диаметр малой окружности равен величине $0,146$ (отрезок $0 - 2$). Ее месторасположение определено вертикальной и горизонтальной линиями.

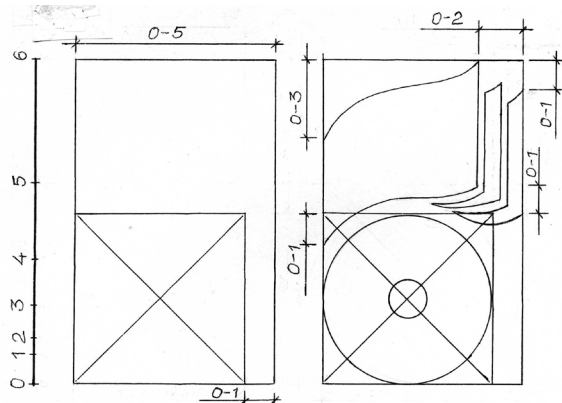


Рис. 6. Пропорционирование фирменного знака «Типография»

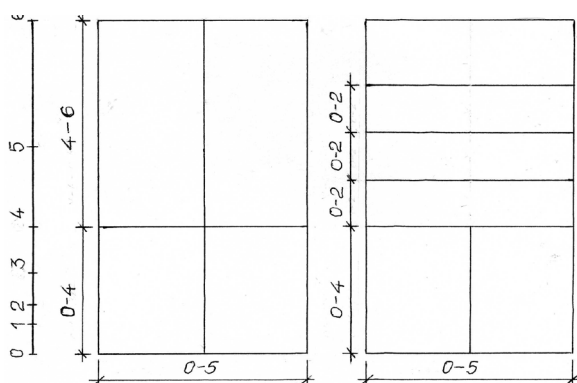


Рис. 7. Пропорционирование корпусной мебели. Шкаф

Правая часть фирменного знака – симметрично расположенные элементы в виде дуг на расстоянии равным величине 0,09 (отрезок 0 – 1). Радиус дуг был определен с помощью последующих геометрических построений.

3. Пропорционирование фирменного знака «Типография». По представленному эскизу было определено, что наилучшим пропорциональным соотношением сторон прямоугольника будет – $1,0 : 0,618$ (отрезки 0 – 6 и 0 – 5), построенного по пропорциональной шкале с отрезками: $0 - 1 = 0,09$, $0 - 2 = 0,146$, $0 - 3 = 0,236$, $0 - 4 = 0,382$, $0 - 5 = 0,618$ (рис. 6). Для построения окружности был выбран квадрат, стороны которого были получены на основе вычитания величины 0,09 из величины 0,618 (из отрезка 0 – 5 вычтен отрезок 0 – 1). На втором изображении рис. 6 показано пропорционирование верхней части фирменного знака.

4. Пропорционирование корпусной мебели. Шкаф. Комод. При уточнении формы объекта с помощью графического построения прямоугольника с соотношением сторон в «золотом сечении» за отправной размер можно взять высоту корпуса изделия (при этом

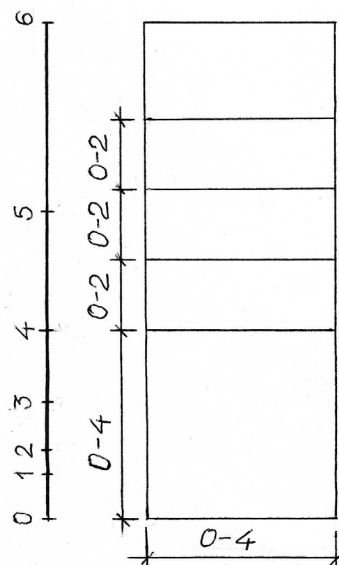


Рис. 8. Пропорционирование корпусной мебели. Шкаф-пенал

изменяется размер изделия по горизонтали), либо за отправной размер может быть принят размер изделия по ширине (в этом случае изменяется высота корпуса изделия). Для определения пропорциональной части и формы изделия в целом была построена пропорциональная шкала – прямая 0 – 6 равная величине 1,0, каждый последующий ее отрезок равен: $0 - 1 = 0,09$, $0 - 2 = 0,146$, $0 - 3 = 0,236$, $0 - 4 = 0,382$ и $0 - 5 = 0,618$ (рис. 7). Отправной размер объекта – высота корпуса изделия, равная величине 1,0, тогда как ширина – 0,618 (отрезок 0 – 5), нижняя часть – 0,318 (отрезок 0 – 4). Лицевая часть корпуса шкафа состоит из четырех частей (дверок), хотя возможно наличие лишь двух симметрично расположенных дверок.

На втором изображении показано пропорционирование шкафа, у которого имеются три полки, нижняя часть – две симметрично расположенные дверки. Комбинации дверок и полок верхней части позволяют получить различные по конструкции и внешнему виду объекты.

На рис. 8 представлено пропорционирование корпуса узкого шкафа (пенала), где объект вписан в прямоугольник с соотношением сторон $1,0 : 0,382$ (отрезки 0 – 6 и 0 – 4). Нижняя часть объекта имеет дверку, а в верхней части расположены три полки.

На рис. 9 представлено пропорционирование корпуса комода. Отправной размер объекта – ширина, равная величине 1,0 (отрезок 0 – 6), высота равна величине 0,618 (отрезок 0 – 5). Нижняя часть объекта – симметрично расположенная дверки. Верхний проем комода равен величине 0,09 (отрезок 0 – 2).

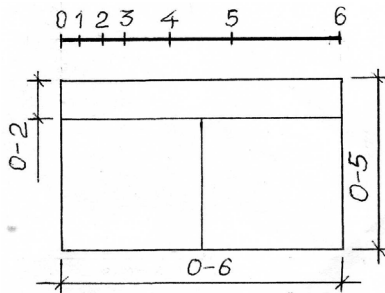


Рис. 9. Пропорционирование корпусной мебели. Комод

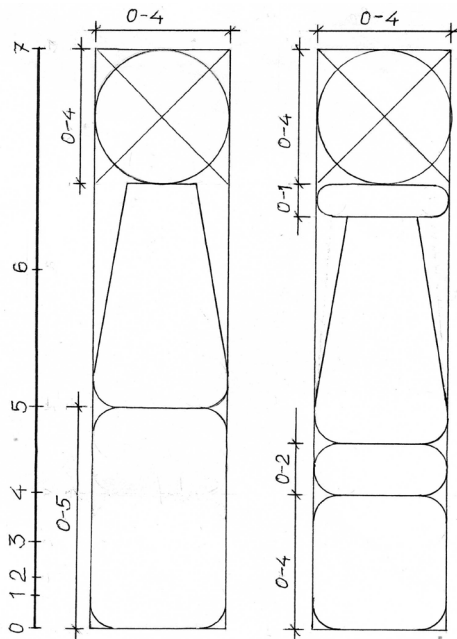


Рис. 10. Пропорционирование спортивно-игрового объекта – кегли

5. Пропорционирование спортивно-игрового объекта – кегли. По предварительно разработанному эскизу было определено, что высота объекта гораздо больше, чем его ширина. Исходя из этого, для определения пропорционального строя формы объекта был выбран прямоугольник с отношением сторон $1,618 : 0,382$. На рис. 10 представлена пропорциональная шкала – прямая 0 – 7, величина которой равна 1,618, соответственно величина последующих отрезков равна: $0 - 6 = 1,0$, $0 - 5 = 0,618$, $0 - 4 = 0,382$, $0 - 3 = 0,236$, $0 - 2 = 0,146$ и $0 - 1 = 0,09$. Из построения видно, что нижняя и средняя части объекта имеют пропорциональное отношение $0,618 : 0,382$ (отрезки 0 – 5 и 0 – 4), а верхняя часть – $0,318 : 0,318$ (отрезок 0 – 4).

Несколько иное членение данного объекта представлено на втором изображении рис. 10. Таким образом, возможен поиск

наиболее рационального (гармоничного) членения формы заданного объекта.

Заключение. Дизайнеру необходимо не только знать методы пропорционирования, но и уметь грамотно применять их для гармонизации той или иной формы объекта. Очевидно, что не может быть такой пропорции, которая будет всегда хороша, ведь главное в пропорционировании заключается в образном выражении гармонического единства частей и целого. А это непременно подразумевает связь пропорционирования с другими служащими тем же целям средствами композиции.

Поэтому художественное превосходство «золотого сечения» перед другими пропорциями нельзя считать правомерным. Исключительная его роль обнаруживается только при аналитическом сравнении с другими соотношениями.

Статья не претендует на исчерпывающие описания методов геометрического пропорционирования объектов дизайна, а представляет (предлагает) педагогам, художникам рассмотреть и другие способы пропорционирования, которые можно использовать в учебном процессе при подготовке специалистов, связанных с определенным видом художественной деятельности: художников-педагогов, дизайнеров, архитекторов и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Словарь иностранных слов. – М.: Рус.яз., 1987. – 608 с.
2. Степанов, А. В. Объемно-пространственная композиция / А. В. Степанов. – М.: Архитектура-С, 2004. – 256 с.
3. Кишик, Ю. Н. Архитектурная композиция / Ю. Н. Кишик. – Минск: Выш. школа, 2015. – 208 с.
4. Минервин, Г. Б. Архитектоника промышленных форм / Г. Б. Минервин. – М.: Изд-во ВНИИТЭ, 1974. – 180 с.
5. Барташевич, А. А. Основы композиции и дизайн мебели / А. А. Барташевич. – Ростов н/Д: Феникс, 2014. – 188 с.
6. Волкотруб, И. Т. Основы художественного конструирования / И. Т. Волкотруб. – Киев: Выща школа, 1982. – 160 с.
7. Коваленко, В. И. Дидактический материал по трудовому обучению / В. И. Коваленко, В. В. Кулененок. – М.: Просвещение, 2004. – 192 с.
8. Кринский, В. Ф. Элементы архитектурно-пространственной композиции / В. Ф. Кринский, И. В. Ламцов, М. А. Туркус. – М.: Стройиздат, 1968. – 168 с.
9. Ткачев, В. Н. Архитектурный дизайн / В. Н. Ткачев. – М.: Архитектура-С, 2006. – 350 с.
10. Устин, В. Б. Композиция в дизайне / В. Б. Устин. – М.: Астрель, 2008. – 239 с.
11. Казаринова, В. И. Товароведу о красоте и композиции / В. И. Казаринова. – М.: Экономика, 1978. – 160 с.
12. Ковалев, Ф. В. Золотое сечение в живописи / Ф. В. Ковалев. – Киев: Выща школа, 1989. – 143 с.
13. Кудин, П. А. Психология восприятия и искусство плаката / П. А. Кудин, Б. Ф. Ломов, А. А. Митькин. – М.: Плакат, 1987. – 208 с.
14. Сомов, Ю. С. Композиция в технике / Ю. С. Сомов. – М.: Машиностроение, 1987. – 288 с.
15. Боумен, У. Графическое представление информации / У. Боумен. – М.: Мир, 1976. – 226 с.
16. Шевелев, И. Ш. Формообразование / И. Ш. Шевелев. – Кострома: Изд-во «Д и Ар», 1995. – 166 с.
17. Прокопенко, И. Сакральная геометрия. Энергетический код гармонии / И. Прокопенко. – М.: АСТ, 2014. – 446 с.

Поступила в редакцию 17.04.2019 г.

Музыкальное и педагогическое наследие белорусского композитора Я. Е. Косолапова

Сусед-Виличинская Ю. С.

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

Статья посвящена витебскому композитору Я. Е. Косолапову (1934–1982), члену Союза композиторов СССР, члену правления Союза композиторов БССР.

Анализ линии педагогической и творческой преемственности позволяет проследить взаимосвязь русской и белорусской композиторской школы. Я. Е. Косолапов закончил белорусскую государственную консерваторию по классу композиции у А. В. Богатырева, который своими знаниями обязан старейшим белорусским музыкантам В. А. Золотареву и Н. И. Аладову, а также фольклористу Я. В. Прохорову. Годы учебы последних связаны с известными русскими композиторами А. К. Лядовым, Н. А. Римским-Корсаковым и М. А. Балакиревым.

В публикации представлен материал о вокально-хоровых произведениях, инструментальной музыке и детских песнях Я. Е. Косолапова, а также рассматриваются его педагогические идеи, принципы и методы.

Ключевые слова: белорусская композиторская школа, витебский композитор Я. Е. Косолапов, музыкальное творчество, педагогическая система.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 91–99)

Musical and Pedagogical Heritage of Belarusian Composer Ya. E. Kosolapov

Sused-Vilichinskaya Yu. S.

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

The article is devoted to Vitebsk composer Ya. E. Kosolapov (1934–1982) the USSR Composers' Union member, the BSSR Composers' Union Board member.

The analysis of the line of pedagogical and creative following makes it possible to trace the interconnection between the Russian and the Belarusian composer schools. Ya. E. Kosolapov graduated from Belarusian State Conservatoire, A. V. Bogatyrev's composition class, who owes his knowledge to oldest Belarusian musicians V. A. Zolotarev and N. I. Aladov as well as to folklorist Ya. V. Prokhorov. The student years of the latter are connected with the outstanding Russian composers A. K. Liadov, N. A. Rimski-Korsakov and M. A. Balakirev.

Material about vocal and choir works, instrumental music and children's songs by Ya. E. Kosolapov is presented in the paper as well as his pedagogical ideas, principles and methods.

Key words: Belarusian composition school, Vitebsk composer Ya. E. Kosolapov, musical creativity, pedagogical system.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 91–99)

Существует ряд концепций музыкально-го воспитания: системы З. Кодая (Венгрия), К. Орфа (Австрия), Ш. Судзуки (Япония), Э. Жак-Далькроза (Швейцария), П. ван Хауве (Голландия), Б. Тричкова (Болгария), М. Карабо-Коун (США), Д. Б. Кабалевского (Россия). Основные положения концепции Д. Б. Кабалевского получили свое дальнейшее развитие в музыкальной педагогике бывших союзных республик. Не нарушая принципа

тематического построения, работа по музыкальному воспитанию учащихся осуществляется на основе национальной музыки с использованием произведений русских и зарубежных классиков, а также современных композиторов. Вначале это была программа «Музыка I–VII классы» (составители Н. В. Александрова, Т. А. Боровик, научный руководитель Н. Н. Гришанович); затем – «Музыка I–IV классы» (Национальный институт образования).

Адрес для корреспонденции: sused-v62@mail.ru – Ю. С. Сусед-Виличинская



Я. Косолапов во время службы в армии



Рисунок из армейской тетради

Существуют российские альтернативные учебные программы: программа «Музыка» (составитель Ю. Б. Алиев), программа «Музыкально-эстетическое воспитание, I–IV классы» (составители Н. А. Терентьева и Р. Г. Шитикова), программа «Духовная музыка: Россия и Запад» (составители И. В. Кошмина и В. В. Алеев), программа «Красота спасет мир» (составитель Т. В. Лазарева).

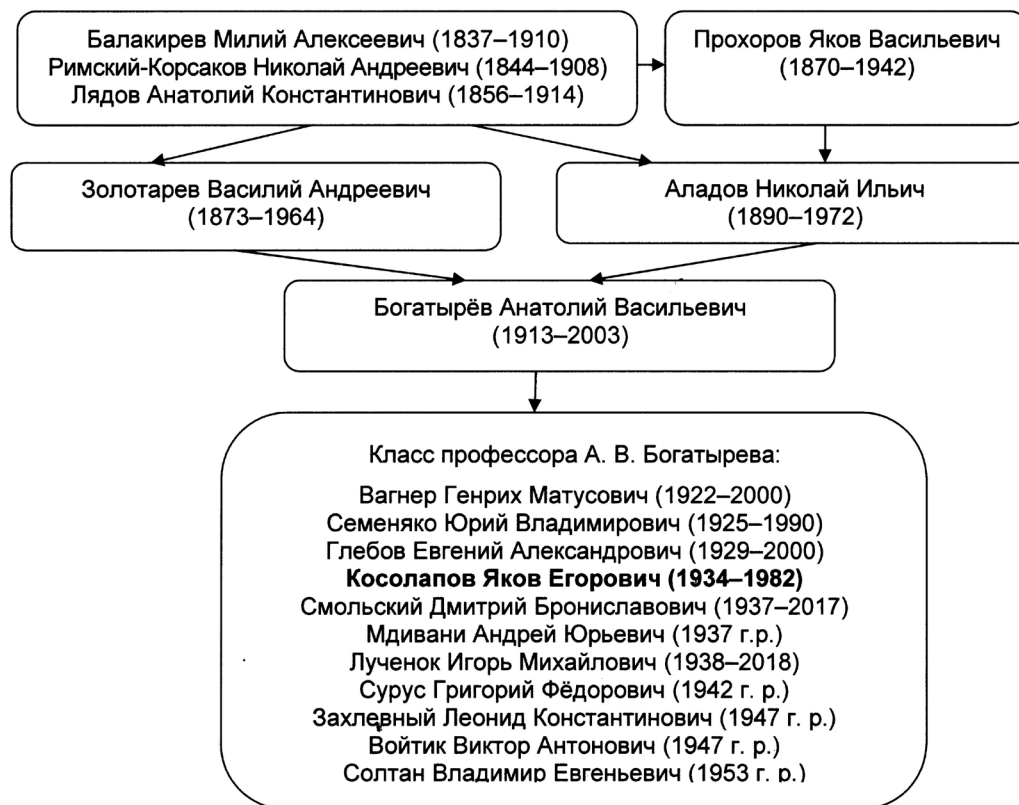
Говоря о музыкальной педагогике, как правило, совершенно справедливо называют фамилии Г. В. Ананченко, Б. О. Голешевица, Т. П. Королевой, Е. С. Поляковой, В. П. Ревы, В. Л. Яконюка и др. Однако фамилия белорусского композитора и педагога, витебчанина Я. Е. Косолапова незаслуженно забыта. Он не имел ученой степени, но его вклад в национальную музыкальную культуру и белорусскую педагогику достаточно актуален сегодня. К сожалению, Я. Е. Косолапов прожил недолгую жизнь. Являясь членом Союза композиторов СССР и членом правления Союза композиторов БССР, Яков Егорович свою творческую деятельность умело совмещал с педагогической в детской музыкальной школе № 1 (ныне – ГУО «Детская школа искусств имени А. В. Богатырева») и Витебском музыкальном училище (ныне – УО «Витебский государственный музыкальный колледж имени И. И. Соллертинского»). Одной из его особенностей как педагога и композитора являлась увлеченность и преданность белорусскому фольклору, в частности белорусским народным песням и напевам Оршанского региона. То, что сегодня возрождается под знаком Года малой родины, Яков Егорович старался реализовать во второй половине XX века.

Цель исследования – изучение жизненного и творческого пути белорусского композитора Я. Е. Косолапова, анализ его важнейших педагогических идей и музыкального наследия.

Краткая биографическая справка. Трудное детство во многом наложило отпечаток на дальнейший жизненный и творческий путь Я. Е. Косолапова (1934–1982). Отец Якова Егоровича пропал без вести в боях под Москвой, во время фашистской бомбардировки сгорел дом, мать с тремя маленькими детьми искала убежище в окрестных деревнях, потом в рейдовой партизанской бригаде. Карательная экспедиция фашистов завершилась концлагерем, в котором умерла младшая сестра.

В 1950 году Яков поступил в Оршанское педагогическое училище, в котором научился играть на мандолине, балалайке и баяне. На его дальнейшую судьбу большое влияние оказали годы службы в рядах Советской армии, где он был воздушным стрелком. По инициативе Косолапова в воинской части был создан оркестр народных инструментов, который неоднократно занимал призовые места на конкурсах художественной самодеятельности. Каждую свободную минуту он посвящал музыке, и в армии к нему пришло окончательное решение стать профессиональным музыкантом и композитором.

После демобилизации Я. Е. Косолапов поступил в Витебское музыкальное училище, где учился на отделении хорового дирижирования, совмещая учебу с работой учителя пения в средней школе; писал песни, хоры, участвовал в работе объединения самодеятельных композиторов при Доме народного творчества.



Я. Е. Косолапов как воспитанник белорусской композиторской школы (класс профессора А. В. Богатырева)

Музыкальные способности студента не остались незамеченными, а стремление совершенствоваться в освоении композиторской профессии привело его в Белорусскую государственную консерваторию в класс профессора А. В. Богатырева. Произведения Якова Косолапова тех лет получили хорошую оценку его преподавателей, которые отмечали в них связь с белорусским народным творчеством, открытость эмоционального высказывания, мелодичность и свежесть гармонического языка.

Во время учебы в консерватории Косолапов создал на республиканском радио цикл передач под названием «Залатыя крыніцы», в которых пропагандировал лучшие произведения народного и профессионального музыкального творчества Беларуси.

После окончания консерватории молодой музыкант возвратился в родной Витебск для работы в музыкальном училище.

Я. Е. Косолапов – композитор: вокально-хоровые произведения, инструментальная музыка, детские песни. Для более полного осознания процесса становления личности Я. Е. Косолапова как композитора проанализируем линию педагогической и творческой преемственности: Я. Е. Косолапов –

А. В. Богатырев – В. А. Золотарев, Н. И. Аладов и Я. В. Прохоров – А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев.

Многие композиторы и музыкальные деятели Беларуси были тесно связаны с культурой России. В условиях российского музыкального быта проходило их воспитание, обучение музыке, общение с педагогами, исполнителями и композиторами. Процесс становления белорусских музыкантов и композиторов обогащал и российскую музыкальную культуру. В рамках деятельности Северо-Западного отделения Петербургского географического общества (1967–1876) собранные записи народных песен были изданы Русским географическим обществом. Среди них – «Материалы для изучения быта и языка русского населения¹ Северо-Западного края» П. В. Шейна. Запись протяжной беседной песни «Ай, пасею канпелькі» и популярной дударской «Былі ў бацькі тры сыны» сделана Н. А. Римским-Корсаковым.

В конце XIX века белорусские народные песни собирают и обрабатывают также и украинские деятели культуры. Например, классик украинской музыки, композитор и этнограф

¹ Белорусы считались русским населением в отличие от поляков.

П. П. Сокальский обработал две белорусские народные песни для голоса и фортепиано: лирическую «Каля рэчанькі» и солдатскую «Ах ты, зорка мая». Они были изданы в сборнике «Малороссийские и белорусские песни», редактором которого был М. А. Балакирев.

М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков были знакомы с некоторыми исследователями белорусского фольклора и соприкасались с белорусской народной песней. Например, напев свадебной белорусской песни «Чый та карагод ходзіць» из II выпуска «Материалов» П. В. Шейна был использован Н. А. Римским-Корсаковым в Литовском танце оперы-балета «Млада» [1, с. 10–17].

Эта информация – лишь небольшой штрих в картине создания белорусской профессиональной композиторской школы. А знакомство с некоторыми фактами из жизни и творчества Я. В. Прохорова, В. А. Золотарева, Н. И. Аладова и А. В. Богатырева поможет проследить и осознать пути становления белорусского композитора Я. Е. Косолапова.

Я. В. Прохоров известен как исследователь народных песен и композитор советского периода. Мальчиком принимал участие в любительских спектаклях. Закончив Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова, преподавал пение, собирал и записывал русские, белорусские, украинские, татарские, чувашские, мордовские, монгольские, сербские и другие народные песни, обрабатывал их для голоса и фортепиано. Являясь сотрудником этнографической секции Государственного института музыкальной науки в г. Москве, выступал с этнографическими лекциями-концертами и сам исполнял народные песни. Работая в Белорусской песенной комиссии по сбору и записи народных песен, записал около 150 песен и обработал 82. В музыкальном техникуме в г. Минске Я. В. Прохоров преподавал теоретические предметы и вел класс композиции. Вернувшись в Москву, активно занимался исследовательской и педагогической работой [2].

Для творчества В. А. Золотарева характерно жанровое разнообразие (оперы, балет, симфония, увертюры, сюиты, камерно-инструментальные произведения, хоры, обработки народных мелодий и другие). Большой интерес композитор проявлял к жизни и культуре народов России, Украины, Беларуси, Узбекистана и Таджикистана. Глубокое постижение стилевых особенностей белорусского фольклора сочеталось с развитием различных жанров белорусского балета и симфонической музыки на основе классических традиций.

Невозможно не оценить роль В. А. Золотарева в формировании белорусской национальной композиторской школы.

Творчество Н. И. Аладова представлено разнообразными по тематике и жанрам музыкальными произведениями: десять симфоний, две оперы, балет, увертюры, поэмы, сюиты для симфонического оркестра, кантаты и оратории, камерно-инструментальные произведения, хоры, романсы, обработки народных песен. Для них характерна тесная связь с жизнью народа, его бытом и историей; отражение важнейших событий современности. Большое внимание композитор уделял песенному фольклору. Создавая первые произведения, Н. И. Аладов увлекался приемом цитирования. Глубокое проникновение в стилистику народно-песенного творчества, использование ее особенностей характерно для послевоенного творческого периода. Особая симпатия композитора к жанру симфонии позволила ему с разных сторон отразить жизнь белорусского народа и его духовный мир. Используя классические традиции, композитор трактует симфонию как драматическое музыкальное повествование, создавая новые приемы оркестрового письма: противопоставление оркестровых групп, выдвижение чистых тембров.

Для творчества А. В. Богатырева характерна ширина жанрового диапазона, актуальность тематики, преемственность традиций музыкальной классики, их развитие на национальной основе; глубокое проникновение в стилистику белорусского музыкального фольклора, органичное использование его мелодических, ладовых, ритмических особенностей. В поздних произведениях композитора проявляется характерная для белорусской музыки 1960–1980-х годов тенденция обогащения музыкального языка, которая выражается в художественности, сдержанности, высокородности и эстетической привлекательности музыки композитора. Творческий подход композитора к белорусскому фольклору проявился в свободном художественном осмыслении оригинальных народных тем в соответствии с требованиями времени.

Чтобы лучше понять и осознать суть культурной жизни семидесятых годов XX века, обратимся к некоторым публикациям в средствах массовой информации.

В рамках Пленума Правления Союза композиторов БССР (1972) были проведены концерты в залах филармонии, Дома искусств, консерватории, университета, Союза композиторов БССР, где прозвучали симфонические и камерные произведения белорусских композиторов:

симфонии А. Ю. Мдивани, К. Д. Тесакова и Ф. Д. Пыталева, концертино для скрипки с оркестром Д. Б. Смольского, концерт для скрипки с оркестром Г. Ф. Суруса, кантата «Невядомы салдат» И. М. Лученка. Были также исполнены произведения С. А. Кортеса и совсем молодых авторов, недавних выпускников и студентов консерватории В. А. Войтика, Л. К. Захлевно, Л. К. Шлег и других.

В творческой дискуссии, которая состоялась в последний день Пленума, выступили композиторы И. М. Лученок, С. А. Кортес, Г. Ф. Сурус, К. Д. Тесаков и другие. Достаточно интересным было выступление музыковеда-историка Т. А. Щербаковой. В нем прозвучали следующие слова: «В современной белорусской музыке только в отдельных случаях элементы национального, традиционного и нового сливаются в ценностном художественном сплаве. Однако именно эти отдельные случаи важны: из таких зерен в будущем может вырасти богатая нива. Прослушанные в концертах Пленума произведения – разные по своим художественным достоинствам. Непохожи друг на друга и их авторы: и по степени одаренности, и по образованию, и по творческому стажу. <...> Белорусская композиторская молодежь большое внимание уделяет истории: за последние годы написано много песен, ораторий, кантат о Советской Родине, Октябрьской Революции, Ленине и партии, о Белоруссии. Хочется назвать балладу “Аппассионату” И. Лученка, ораторию “Мая Радзіма” Д. Смольского, кантаты “Беларускія сосны” А. Янченко и “Нараджэнне дзяржавы” Я. Косолапова, “Беларускі край” А. Мдивани, “Красная площадь” Э. Зарицкого.

Мы хорошо понимаем, что музыка богата не фактологией, не описательностью, а активностью художественной мысли. Если с этой стороны рассматривать творчество наших молодых композиторов, то среди работ последних пяти-шести лет можно отметить очень интересные музыкальные произведения: интересные своим серьезным подходом к решению проблем современности» [2].

Статья «Слова пра кампазітараў Віцебска» И. Нисневича начинается следующими словами: «Да, в названии статьи нет ошибки. Она посвящается не самостоятельным авторам-любителям музыки, а настоящим профессиональным композиторам-витебчанам, чьи недавние творческие отчеты в родном городе и в городе Минске подтвердили их право на такое почетное и ответственное звание... Радует то, что их целая группа – четыре человека, причем все они с высшим композиторским образованием и в недалеком будущем смогут составить первую в Белоруссии

областную композиторскую организацию... Я. Косолапов – наиболее зрелый из этой четверки. Воспитанник нашей консерватории, он принят в Союз композиторов и известен музыкальной общественности как автор достаточно большого количества музыкальных произведений. Однако наибольшую склонность Я. Косолапов питает к вокальным жанрам. Такая направленность творчества объясняется не только особенностями таланта. Большую роль сыграла трагедия детства – пребывание в фашистском концентрационном лагере под Оршей, где будущий композитор ощутил, как песня помогала нашим людям переносить тяжесть неволи, поддерживать человеческое достоинство и не покориться врагу. Через много лет советский солдат Я. Косолапов снова подружился с песней – верной спутницей военной службы. И когда руководитель художественной самодеятельности Я. Косолапов был принят в Белорусскую государственную консерваторию, он оказался в классе композиции профессора А. В. Богатырева – художника исключительно яркого в вокальном творчестве.

В песне-кантате «Памяць роднага горада» для баритона, хора и оркестра вокальность музыки является наиболее интересным качеством произведения и в песне “Советской армии солдат” вокальное начало, использование дуэта мужских голосов – ярко и заметно. Среди музыкальных произведений Я. Косолапова – фортепианные пьесы. Три из них предназначены для исполнения детьми как ансамбль в четыре руки. Называются эти миниатюры “Карагод з кветкамі”, “Пастараль” и “Наша свята”. Программные названия произведений находят художественное воплощение в образном и структурном компоненте: композитор учитывает исполнительские возможности маленьких музыкантов – учеников музыкальных школ и кружков» [3].

На VIII съезде композиторов Беларуси в г. Минске в 1981 году народный артист БССР Ю. В. Семеняко, композитор Э. С. Ханок и член Союза композиторов БССР, преподаватель Витебского музыкального училища Я. Е. Косолапов поделились своими мыслями о призвании советских деятелей музыкальной культуры в беседе с корреспондентом «Сельской газеты»².

Слова Я. Е. Косолапова во многом раскрывают не только его гражданскую позицию, но и внутренний мир: «Просьбу написать для людей и про них слышу часто от людей самых разных профессий, от участников

² К сожалению, в архивах Я. Е. Косолапова сохранилась данная статья без указания номера газеты и автора публикации.



Я. Косолапов дирижирует хором



На уроке композиции в ДМШ № 1

художественной самодеятельности. Велика в наших людях тяга к песне, музыке, в которой они хотят узнавать себя, раскрывать свои мечты и думы. И я с удовольствием пишу для самодеятельных певцов, народных хоров, тем более, что и мои ученики – это будущие руководители самодеятельных коллективов, преподаватели сельских и районных музыкальных школ.

Мы, композиторы, еще в большом долгу перед художественной самодеятельностью, которая подчас испытывает острый “голод” на хорошие произведения, особенно гражданского, патриотического звучания. А ведь наша поэзия и, главное, сама жизнь подсказывают композитору множество тем, образов, красок. Прикосновение к мудрости народного творчества помогло мне воплотить в музыке тему «революция и народ». В пятичастной сюите «Зарава Кастрычніка», написанной на народные слова, мне хотелось показать величие и бессмертие Октября, огонь которого живет в свершениях наших дней. Это произведение готовит сейчас Государственная хорвая академическая капелла имени Г. Ширмы. Четвертая часть сюиты – “Песня аб чырвоным коніку” – записана на Всесоюзном радио и уже звучала в эфире».

Высказанные мнения о Я. Е. Косолапове, его собственные слова в определенной мере помогают воссоздать атмосферу того времени, когда жил и работал Яков Егорович. Что-то может показаться необычным для сегодняшнего дня, но это – наша история, наша культура, наша жизнь, которую необходимо знать и понимать.

Тема войны звучит в вокально-симфонической поэме «Белавежа» на стихи Я. Пуци, в вокально-хореографической композиции

«Дорогами отцов», во многих песнях, в симфонической поэме «Успенская горка» и в хоровой поэме «Нескароныя».

Симфоническая поэма «Успенская горка» была написана в 1968 году и сразу получила заслуженное признание у музыкантов-профессионалов и слушателей г. Витебска. «Светлой памяти советских воинов, погибших в боях за освобождение г. Витебска, посвящается» – эта надпись, сделанная рукой Я. Е. Косолапова на партитуре поэмы для симфонического оркестра «Успенская горка», обуславливает ее содержание. О каких-либо конкретных образах в этом произведении говорить сложно, поскольку каждая музыкальная тема глубоко символична. Обращаясь к историческим событиям Великой Отечественной войны, к героическим боям за освобождение Витебска, Яков Егорович не ставил целью показать средствами музыкальной выразительности подвиг отдельного человека. Для «Успенской горки» присуща многозначность интонационного и тематического содержания, тембровое разнообразие, эмоциональная открытость.

Хоровая поэма «Нескароныя» на слова П. Борейко является одним из ярких хоровых произведений композитора, получивших общественное признание. Хор посвящен 30-летию освобождения города Витебска от немецко-фашистских захватчиков. Одним из исполнителей его был хор белорусского радио и телевидения под управлением профессора Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского (ныне белорусская академия музыки) В. В. Ровдо. В 1979 году Минское издательство «Беларусь» опубликовало «Нескароныя» в сборнике «Харавы канцэрт». И сегодня эта хоровая поэма присутствует в репертуаре хорового коллектива УО

«Витебский государственный музыкальный колледж имени И. И. Соллертинского» (руководитель А. М. Суворов).

Много песен написано композитором для детей. Среди них «Добры дзень, наша школа» (сл. Г. Нехая), «Снежная баба едзе на пенсію» (сл. В. Витки), «Паравоз і паравозава песня» (сл. А. Вольского), «Сняжынкi-смяшынкi» (сл. А. Муравейки). Песни «Коричневый орех» (сл. Л. Кондрашенко) и «Мальчиши» (сл. А. Шахова) были отмечены призовым местом на Республиканском конкурсе на лучшую песню для детей и включены в сборник для хоровых коллективов школ и внешкольных учреждений (1968).

«Песня веселых мастеров» и «Юные Галилеи» (сл. В. Кучинского), «Аллочка пишет» (сл. М. Боборико) написаны на слова витебских авторов. В. И. Кучинский – физик, учитель, ученый, оставивший в наследство научные доклады, тезисы с инновационными идеями и проектами, учебник и, монографии и стихи. М. М. Боборико работала в Витебском областном комитете по телевидению и радиовещанию старшим редактором, возглавляла редакцию программ для детей и юношества; в издательстве «Мастацкая літаратура» начала издавать книги для детей; член Союза журналистов СССР и БССР, член Союза писателей Беларуси.

Особую нежность Яков Егорович испытывал к трем городам: Витебску, Орше и Полоцку. Песни «Родны горад» (сл. Г. Бородулина, П. Бровки, Г. Буравкина), «Родные места» (сл. В. Харитоновой), «Полацкая лірычная» (сл. В. Лукшы) это подтверждают. Кстати, эти песни могут исполнять и школьники.

Следует обратить внимание еще на одно произведение Я. Е. Косолапова – концертную фантазию для цимбал с фортепиано на тему белорусской народной песни «У нашым сяле вяселле будзе». В изданных буклетах о творчестве Я. Е. Косолапова, определение жанра «Комариной свадьбы» достаточно разнообразно: концертная пьеса, камерно-инструментальное произведение для инструментального ансамбля. Тем не менее рукой композитора на нотах указано: вариации для цимбал и фортепиано «Комариная свадьба». По мнению первой исполнительницы «Комариной свадьбы» А. В. Быковой (Дубовец), произведение является ярким, виртуозным и оригинальным. В нем интересно переплетается музыкальный материал и художественный замысел, удачно подобраны мелизмы и способы звукоизвлечения. Произведение обладает большой изобразительностью и выразительностью музыкальных



Я. Е. Косолапов и А. С. Гоман на семинаре композиторов

образов. Впоследствии «Комариная свадьба» была записана на белорусском радио в исполнении солиста Белорусской государственной филармонии г. Минска А. Леончика, друга и бывшего однокурсника Якова Егоровича.

Я. Е. Косолапов – педагог: идеи, принципы, методы. Свою композиторскую деятельность Яков Егорович совмещал с педагогической. Конечно, он понимал, что не все его ученики в будущем станут профессиональными музыкантами, однако стремился привить учащимся Витебского музыкального училища и детской музыкальной школы № 1, в которой вел кружок композиции, любовь к народному музыкальному наследию, охотно делился своими богатыми знаниями по истории белорусской национальной культуры. В этом смысле он значительно опережал свое время, словно предчувствуя неизбежный приход периода общественных преобразований национального возрождения.

Преподавателя Витебского музыкального училища А. С. Гомона связывали с Я. Е. Косолаповым годы учебы в Минской консерватории у профессора А. В. Богатырева: «Во время учебы мы вместе ездили по Оршанскому и Толочинскому району Витебской области в составе фольклорной экспедиции. И в своем творчестве Яков постоянно обращался к народной песне. Так появились обработки белорусских народных песен “І туды гара, і сюды гара” для хора *a capella*, “А ні лыжкі, а ні міскі” для смешанного квартета. Среди его оригинальных произведений – хоры *a capella*: «Вечарынка» (слова М. Танка), воссоздающая атмосферу деревенского праздника и «Нескароны» (слова П. Борейко), тесно связанные с белорусской этнической песней, среди песен – “Тодар і

Тадора” (слова народные). Все творчество Косолапова от первой до последней ноты проникнуто именно белорусской народной культурой. И своим ученикам Яков Егорович помогал понять сущность фольклора, который всегда оказывает влияние на жизнь и деятельность любого музыканта и композитора. Яков был вдумчивым педагогом, требовательным, настойчивым и очень внимательным, всегда мог увидеть в учащемся самое хорошее, развить его способности и направить их в нужное русло. Увлекался Яков и авторской песней. Во время учебы в консерватории участвовал в республиканской телепередаче “Песню в дорогу возьми” вместе с авторами популярных туристических песен москвичами А. Якушевой, Ю. Визборов, ленинградским мастером спорта по туризму Б. Полоскиным, инженером из Минска А. Крупном. Яков любил авторскую песню не только за то, что она звала в горы или туристический поход. Авторская песня – это способ думать о жизни вслух, попытка высказываться, рассказывать о себе, о своих мыслях и чувствах. А еще – это неподдельная искренность, неприятие какой бы то ни было фальши, бережное обращение с высокими словами и понятиями» [5, с. 34].

В рамках данной статьи не представляется возможным опубликовать все воспоминания коллег и друзей Я. Е. Косолапова: преподавателя Полоцкого педагогического училища и самодеятельного композитора Н. М. Петренко; руководителя народной хоровой капеллы Лужеснянского сельхозтехникума и народной хоровой капеллы медработников М. К. Зеленкевича; старшего редактора программ для детей и юношества Витебской студии ТВ М. М. Кузнецовой-Боборики; преподавателя Витебского музыкального училища, заместителя директора по учебной работе, ректора народного университета музыки Е. А. Полищук; преподавателя Витебского музыкального училища М. М. Грековой и т. д. Эти воспоминания прозвучали в областном научно-методическом центре народного творчества и культпросветучреждений на однодневном семинаре-практикуме самодеятельных композиторов в рамках мероприятий памяти композитора Я. Е. Косолапова, посвященных 50-летию со дня его рождения.

Спустя 10 лет В. И. Кучинский, автор слов некоторых детских песен Я. Е. Косолапова, достаточно интересно высказал свое мнение: «То, что сделал Я. Е. Косолапов за свою сравнительно короткую жизнь, это полноводная река творческого опыта, воды которой сегодня могут напоить очень многих. Этот

опыт необходим для становления белорусской национальной школы, потому что в нем с опережением на десятки лет органически слились направления общей и музыкальной педагогики. Первое, что созвучно педагогике нашего дня – принцип народности обучения и воспитания. Педагогика сотрудничества – вот вторая линия музыкально-педагогического творчества Я. Е. Косолапова. В центре его внимания – личность воспитанника и уровни сотрудничества с ним соответствовали реальным возможностям каждой личности».

Хотя понятие «творчество» подчас связывают исключительно с искусством, с профессией музыканта, художника, актера, творческие процессы происходят и в конструкторском бюро, и в швейном ателье, везде, где люди не подходят к своей работе с формальной точки зрения. Заинтересованность в своем труде, осознание его необходимости, поиски неординарного решения – все это располагает к творчеству.

Педагогическое кредо Якова Егоровича заключалось в следующем:

- прежде всего, надо заинтересовать школьника музыкой вообще;
- необходимо изучить задатки, склонности воспитанника и на этой основе возбудить и развить интерес к музыкальным занятиям и воспитать потребность в них;
- каждого ученика целесообразно вовлекать в процесс творчества (пусть не на высоком уровне, зато самостоятельного);
- такое воспитание должно сформировать у школьников творческое отношение не только к искусству, но и ко всей окружающей действительности.

В любом виде музыкальной деятельности органически сплетаются два момента: радость творчества и музыкальный опыт, который заключается в конкретном освоении обучающимся музыкального языка, в приобретении и освоении им определенных музыкальных знаний. Все это способствует развитию творческих способностей школьника, обогащает его духовно, расширяет его музыкальный и умственный кругозор.

Развивая творческие способности учащегося, воспитывая его эстетический вкус на лучших примерах мировой и национальной музыкальной культуры, Я. Е. Косолапов создал определенную систему преподавания теоретических творческих дисциплин в детской музыкальной школе. Вот некоторые принципы его педагогической системы, адресованные учителям музыки:

1. Учитель должен формировать и развивать творческие способности учащихся,

сочетая уважение к личности ребенка с требовательностью в учебном процессе.

2. Разговор с младшим школьником необходимо вести на самом близком и понятном для него музыкальном языке – языке народной музыки.

3. Обучение учащихся должно идти от простого к сложному, причем на высоком уровне сложности.

4. Необходимо постоянно развивать детское воображение, сообщая ему все новые и новые импульсы: от «видения» цвета музыки до свободной импровизации.

Впечатления детства и юности всегда яркие и сохраняются на протяжении всей жизни. Будучи ученицей детской музыкальной школы № 1 г. Витебска, искренне считала, что наша школа – самая лучшая, самая первая в городе хотя бы потому, что в ней работал настоящий композитор, член Союза композиторов СССР, Яков Егорович Косолапов. Он преподавал теоретические дисциплины (сольфеджио и теорию музыки) и вел кружок композиции, где учил детей все увиденное ими вокруг изображать с помощью музыкальных звуков.

В каждом ребенке Яков Егорович видел не просто личность, а способную, талантливую личность. Как часто он повторял: «В каждом ребенке дремлет талант, его лишь надо вовремя разбудить». И всю свою жизнь Яков Егорович учил своих учеников прекрасному, будил в них стремление проявить свои способности, подбадривал, помогая достичь цели. Для детей он писал песни: грустные и веселые, смешные и задорные, разные. И очень много композитор провел авторских концертов, творческих встреч с рабочими, тружениками села и студентами. Особенно он любил приезжать с концертами в город, где родился – в Оршу. Я. Е. Косолапов находил время и на педагогическую работу, и на творческую деятельность, и на простое человеческое общение.

Заключение. Педагогическое наследие Я. Е. Косолапова было представлено личными записями, немногочисленными публикациями в областных и республиканских средствах массовой информации, воспоминаниями родных, учеников и коллег. Яков Егорович не успел оформить разработанные и апробированные им педагогические методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин в стройную педагогическую систему. Многолетняя исследовательская работа позволила реализовать теоретические положения Я. Е. Косолапова на практике: в средней школе № 15 г. Витебска (ныне ГУО «Гимназия № 1 г. Витебска») и в

Витебском областном институте повышения квалификации и переподготовки руководящих работников и специалистов образования (ныне ГУДОВ «ВО ИРО»).

Исследовательская работа началась в годы обучения в Минском институте культуры (ныне УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств») под руководством Я. Д. Григорович и Р. Г. Коленько. В дальнейшем идеи и практические разработки постоянно совершенствовались благодаря учебе на курсах педагогов-исследователей в Академии последипломного образования под руководством Б. В. Пальчевского и Е. С. Поляковой.

Своеобразным завершением данного исследования явилась разработка и реализация музыкально-педагогического проекта «Белорусский композитор Я. Е. Косолапов» на педагогическом факультете Витебского государственного университета имени П. М. Машерова в рамках учебной дисциплины «Музыкально-педагогическое проектирование».

Целью вышеуказанной учебной дисциплины является формирование профессиональной компетентности будущих учителей музыки в области уровня проектного проектирования составляющих учебного процесса, в том числе воспитательного мероприятия, а также стимулирование профессионального развития студентов. Постигая азы музыкально-педагогического проектирования, сегодняшние студенты – будущие учителя общеобразовательных школ, детских школ искусств и других учебных заведений – готовят себя к работе в новых условиях. Ведь проектная деятельность по праву заняла одно из ведущих мест в образовании: ученикам нравится самостоятельно «добывать» знания, видя в учителе не только транслятора знаний, но и руководителя, творческого союзника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нисневич, С. Г. Белорусская музыкальная литература / С. Г. Нисневич. – Минск: Высшая школа, 1966. – 148 с.
2. Шчарбакова, Т. Час творчасці – нашы дні / Т. Шчарбакова // Літаратура і мастацтва. – 1972. – 19 мая. – С. 5.
3. Нисневіч, І. Слова пра кампазітараў Віцебска / І. Нисневіч // Літаратура і мастацтва. – 1977. – 22 ліп. – С. 12.
4. Ямпольский, Е. М. Прохоров Яков Васильевич / Е. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1978. – Т. 4. – С. 473–474.
5. Сусед-Виличинская, Ю. С. Музыкально-педагогический проект «Белорусский композитор Яков Егорович Косолапов»: методические рекомендации: в 2 ч. / Ю. С. Сусед-Виличинская. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2013. – Ч. 1: Теоретические методы музыкального воспитания учащихся в педагогической системе Я. Е. Косолапова. – 53 с.

Поступила в редакцию 01.04.2019 г.

Выставочная деятельность студентов художественных специальностей как условие формирования творческого самовыражения в области декоративно-прикладного искусства

Сысоева И. А.

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

Ценность современного высшего педагогического образования в настоящее время заключается в рассмотрении периода обучения студента как периода его не только профессионального, но и личностного становления. Изучение декоративно-прикладного искусства и народных ремесел отнесено к компетенции художественно-графических факультетов вузов, выпускающих художников-педагогов.

Содержание учебных программ предполагает поэтапную учебно-творческую деятельность (репродуктивную, продуктивную, творческую), стимулирующую творческую активность студентов посредством проектной деятельности в сфере декоративно-прикладного искусства, формирующую положительную мотивацию будущего педагога на творческую самореализацию в художественно-выставочной деятельности в вузе и на педагогической практике в школе. Преподаватель на этапах планирования, организации, руководства контролирует процесс развития художественно-творческого потенциала студентов.

Участие в выставках – это не только реклама и самореклама. Это, прежде всего, подъем авторитета учебного заведения и конкретно участников выставки, активизация интереса общества к художественному творчеству молодежи и его популяризация, профориентационная деятельность.

Ключевые слова: студенты художественных специальностей, учебно-творческая деятельность, творческое самовыражение, выставочная деятельность.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 100–103)

Exhibition Activities of Art Students as a Condition for Shaping Creative Expression in the Field of Decorative and Applied Arts

Syssoeva I. A.

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

The value of modern higher pedagogical education at the present time is to consider the period of student education as the period of his not only professional, but also personal development. The study of applied arts and crafts and folk crafts is related to the competence of Art Faculties of universities which train artists - teachers.

The content of the curriculum involves a phased academic and creative activity (reproductive, productive, creative). The activity component includes the organization of educational and creative activities, stimulating students' creative activity through project activities in the field of decorative and applied arts, the formation of positive motivation of the future teacher to creative self-realization in the art and exhibition activities at the university and in teaching practice in school. The teacher at the stages of planning, organization and management controls the development of the artistic and creative potential of students.

Participation in exhibitions is not only advertising and self-promotion. This is, first of all, the rise of the authority of the educational establishment and, specifically, of the participants of the exhibition, the intensification of public interest in the artistic creativity of young people and its popularization, vocational guidance activities.

Key words: art students, academic and creative activities, creative expression, exhibition activities.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 100–103)

Адрес для корреспонденции: syssoeva-ia@mail.ru – И. А. Сысоева

В профессиональном обучении педагогов-художников в области декоративно-прикладного искусства одной из основных задач является не только подготовка специалиста, владеющего исполнительскими навыками, но и формирование его способностей к активной творческой и исследовательской деятельности, осознанному творческому поиску.

Рассматривая формирование в процессе обучения художественных компетенций, следует также говорить о важности формирования универсальных компетенций, обязательных в любой художественной деятельности. Данные компетенции касаются не только области обучения, но и развития личности в целом. К ним относится художественное восприятие, которое становится источником развития художественных компетенций [1].

В контексте современных задач художественного образования применение методов активизации творческой деятельности для формирования у обучающихся исследовательских умений, критического мышления, способности к самообразованию и саморазвитию умений, необходимы для профессиональной подготовки художников в области декоративно-прикладного искусства.

Цель данной статьи – рассмотреть значимость выставочной деятельности в области декоративно-прикладного искусства студентов художественных специальностей в развитии их творческой активности.

Профессиональное становление будущих педагогов-художников декоративно-прикладного искусства в условиях вуза. Декоративно-прикладное искусство является чрезвычайно разнообразным по видам, материалам и технологиям их художественной обработки. Организация работы с различными материалами и технологиями обогащает творческий опыт студента, дает осознание многообразия художественно-выразительных средств декоративного искусства, обеспечивает возможность индивидуального подхода к раскрытию и реализации творческого потенциала. Это стимулирует творческое саморазвитие студента, повышает мотивацию к профессиональной деятельности [2].

Изучение декоративно-прикладного искусства при профессиональной подготовке специалистов в этой области раскрывает особенности работы педагога со студентами. Индивидуальный подход в обучении декоративно-прикладному искусству заключается в самостоятельной творческой работе, выполнении индивидуальных заданий, творческих мини-проектов, отражающих творческую индивидуальность, духовный мир студента. Самостоятельная деятельность является одной

из важнейших составляющих учебно-творческого процесса, способствует эффективному формированию знаний, умений и навыков и развитию интереса к творческой работе, обеспечивает усвоение приемов познавательной деятельности. В итоге, логически связанные между собой виды декоративно-прикладного искусства дают возможность в сокращенные сроки приобрести максимум знаний и мастерства, а также основу для поиска новых творческих решений [3].

Дидактические принципы, подчиненные общей цели развития творческого потенциала студентов, являются базовыми при построении учебного процесса и определяют содержание, методы, формы, средства обучения основам декоративно-прикладного искусства и народным художественным ремеслам.

Применение метода проектов как активной формы обучения создает благоприятные условия для развития творческого потенциала будущих педагогов, где каждый студент может реализовать свои возможности. Преимущество данного метода в том, что он позволяет систематизировать и интегрировать знания, полученные при изучении других учебных дисциплин и использовать их для создания реального продукта творческой деятельности. Все это содействует включению студентов в художественно-выставочную деятельность в вузе, во время педагогической практики в школе, способствует их личностному и художественно-творческому развитию.

Формирование творческой активности студентов в процессе обучения декоративно-прикладному искусству. Поскольку учебно-творческое занятие по художественной обработке материалов является продолжением учебного процесса по рисунку, цветоведению, проектированию, материаловедению и входит в систему специальной подготовки художника-прикладника, целью учебно-творческих занятий является закрепление и расширение полученных студентами знаний и навыков на занятиях декоративно-прикладным искусством, формирование умений их творческого применения при создании изделий в условиях освоения конструкций и форм различных предметов декоративного искусства.

Это является важным моментом в формировании художественных способностей будущих художников-прикладников в целом. Изучение свойств различных природных материалов, их художественной проработки, а также рост профессионального мастерства и творческого уровня в овладении техникой и технологией различных видов декоративного искусства должны быть взаимосвязаны, чтобы обеспечить наиболее эффективные условия формирования творческих способностей специалиста.

«Для успешного формирования и реализации потребности в художественном творчестве необходимо формирование интереса к данному виду деятельности в качестве основного его мотива. Вместе с тем, актуализация интересов возможна через вовлечение студентов в активную, разнообразную и эмоционально насыщенную учебно-творческую деятельность...» [4, с. 8].

Процесс развития творческого потенциала будущих педагогов-художников представляет собой количественные и качественные изменения: накопление знаний по изобразительному и декоративно-прикладному искусству, освоение приемов и техник работы с различными природными и текстильными материалами, художественно-творческой активности.

В этой связи процесс подготовки будущего специалиста станет более эффективным, если рассматривать поэтапное развитие творческих достижений студентов. К первому этапу развития творческих умений относится когнитивный этап. Данный этап связан с расширением знаний в области народных художественных ремесел и декоративно-прикладного творчества. Второй этап – мотивационно-деятельностный. Этот этап отличается устойчивой внутренней потребностью к плодотворной работе, желанием получить высокие результаты в разных видах декоративно-прикладной деятельности. Третий этап – преобразовательный, представляющий собой способность к импровизации, стремление к самостоятельному выполнению творческих задач. Отличается разнообразием декоративно-прикладной деятельности [5].

Выставочная деятельность студентов кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики. Творческая деятельность должна иметь выход, экспонироваться для зрителя. Выставочная деятельность – это специально созданная и художественно преобразованная предметно-пространственная среда, предназначенная для публичного показа с определенными социальными целями. В настоящее время выставки и ярмарки – известный и популярный способ демонстрации достижений в различных областях деятельности человека. В образовательном процессе данный способ также популярен и используется в экспонировании учебных и дипломных работ студентов.

Важная роль в организации выставочной деятельности студентов художественно-графического факультета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова» принадлежит выставочному залу.

Выставочный зал кафедры был создан в 1986 году по решению ректора Витебского государственного педагогического института

В. Н. Виноградова. Здесь представлены студенческие учебные, курсовые и дипломные работы. Это экспонаты по основным видам обработки природных и текстильных материалов: инкрустация и аппликация соломкой и берестой, токарные изделия, резьба, маркетри, чеканка, гравировка, батик, гобелен, художественная керамика, лозоплетение, роспись по дереву и ткани, ткачество, вязание, вышивка, лоскутная техника, аппликация. Экспозиция периодически обновляется с учетом появления новых работ. Данная выставка – это основной методический фонд кафедры по изучению традиционных ремесел Беларуси и современных видов декоративно-прикладного творчества. За годы существования выставочный зал посетили сотни школьников, студентов и гостей из нашей страны, ближнего и дальнего зарубежья.

Ежегодно студенты кафедры принимают активное участие в различных выставках и конкурсах, проводимых в рамках вузовских мероприятий, в городе Витебске, Витебской области, Минске, а также за пределами Беларуси.

Студенты специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из керамики)» уже в течение нескольких лет представляют свои работы на Международном фестивале «Художественная керамика», который проходит на базе Гжельского государственного университета (Россия). Творческие работы студентов участвуют в номинациях «Традиционная керамика» и «Декоративная пластика» категории «Студент вуза». Так, в 2018 году работы студентов отмечены двумя дипломами II и III степени. Руководитель – старший преподаватель кафедры И. А. Ковалек.

Работы студентов специальностей «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», «Декоративно-прикладное искусство (изделия из дерева)», «Декоративно-прикладное искусство (изделия из керамики)» участвовали в различных выставках:

– XXIII Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске», г. Витебск (2014 г.);

– Национальная библиотека Республики Беларусь, г. Минск (2014 г.);

– ГУ «Витебский областной методический Центр народного творчества», г. Витебск (2014–2018 г.);

– Праздник-конкурс лоскутного шитья «Здравневская палитра», г. Витебск, музей-усадьба И. Е. Репина (2014–2015 гг.);

– ГУК «Центр народного творчества и ремесел г. п. Копысь Оршанского района», г. п. Копысь Оршанского района Витебской области (2014–2019 гг.);

- УК «Витебский областной краеведческий музей», г. Витебск (2014, 2017, 2018);
- ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина”», г. Витебск (2015–2016 гг.);
- Министерство образования Республики Беларусь, г. Минск (2015–2017 гг.);
- УК «Витебский областной художественный музей», г. Витебск (2017 г.);
- III Международная выставка по декоративно-прикладному искусству «УЗОРОЧЬЕ», Россия, г. Смоленск (2017 г.);
- Республиканский фестиваль «Студенческая осень», г. Минск (2017 г.);
- УО «Витебский государственный технологический университет», г. Витебск (2018 г.);
- ГУО «Детская художественная школа г. Витебска», г. Витебск (2019 г.);
- Вторая открытая выставка керамики «Між рукамі і полымем. Маскі», г. Минск (2019 г.).

В июне 2014 года студенты кафедры принимали участие в Международном фестивале «Дубровенский соловей». В конкурсе мастеров деревянной монументальной скульптуры 4 студенческие работы были отмечены дипломами лауреатов. В июне 2015 года в Доме ремесел г. Лепеля состоялась персональная выставка студентки третьего курса специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из дерева)» Я. Матвеевой. Представленные в экспозиции работы выполнялись в технике художественной резьбы по дереву. Руководитель – старший преподаватель кафедры А. А. Герасимов.

Кроме отмеченного, неоднократно работы студентов экспонировались в районных центрах творчества и домах ремесел в г. п. Глубокое, г. п. Шарковщина, г. Орша, а также на вузовских выставках, проводимых в рамках мероприятий.

Следует также отметить важность мероприятий по организации выставок-ярмарок с изделиями декоративно-прикладного творчества, изготовленными студентами кафедры в рамках учебно-образовательной деятельности. В первую очередь – это ежегодные ярмарки учреждений образования г. Витебска и Витебской области «Асенні карагод», «Весенні карагод», в которых кафедра традиционно принимает участие.

Ежегодно учебные работы студентов участвуют в выставке-ярмарке, которая проходит в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» в «Городе мастеров» на территории Культурно-исторического комплекса «Золотое кольцо города Витебска “Двина”». Здесь можно не только увидеть готовые работы студентов, но и наблюдать, как студенты проводят для посетителей ярмарки мастер-классы по гончарному ремеслу, росписи и другим видам ремесел.

Заключение. Процесс проектирования и создания художественных изделий требует от обучающегося мобилизации творческих способностей, необходимых для планирования творческой, проектной деятельности и, самое главное, оценки ее результатов. Активизация творческой деятельности формирует у студента готовность к разработке разнообразных проектных идей, основанных на творческом подходе к решению поставленных творческих задач. Все это определяется организацией творческой поисковой деятельности на занятиях по проектированию и практикуму при подготовке педагога-художника декоративного искусства. Творческая поисковая деятельность в процессе освоения образовательной программы, включающей изучение разнообразных видов декоративного искусства, активизирует формирование у студентов собственной развивающейся системы художественно-эстетических ценностей.

Таким образом, включая в профессиональную подготовку студентов художественных специальностей освоение разнообразных видов художественной обработки материалов, обеспечивающее различный характер творческих задач, можно выстроить индивидуальный образовательный маршрут, акцентируя внимание на творческом развитии личности студента. Создаются условия для активизации творческой деятельности, что благотворно влияет на развитие творческого сознания, успешного формирования общекультурных, профессиональных и специальных компетенций, что, несомненно, скажется на повышении качества профессиональной подготовки педагога-художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мокан-Возиян, Л. А. Художественное образование в современном обществе: роль, проблемы и противоречия / Л. А. Мокан-Возиян // Искусство и культура. – 2018. – № 1 (29). – С. 100–104.
2. Кошаев, В. Б. Декоративно-прикладное искусство: понятия; этапы развития: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство» / В. Б. Кошаев. – М.: Владос, 2014. – 272 с.
3. Сысоева, И. А. Развитие творческого потенциала студентов художественно-графического факультета средствами декоративно-прикладного искусства / И. А. Сысоева // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 дек. 2018 г. / Витеб. гос. ун-т ; ред. кол.: Е. О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2018. – С. 232–236.
4. Мамонтов, К. В. Формирование художественно-творческих потребностей студентов на занятиях скульптурой: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / К. В. Мамонтов; Моск. гос. пед. ун-т. – М., 2006. – 16 с.
5. Ценева, М. А. Формирование творческих способностей студентов вуза посредством декоративно-прикладного искусства / М. А. Ценева // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. – Тольятти, 2012. – № 4 (22). – С. 438–440.

Поступила в редакцию 10.04.2019 г.

Интегрированный экзамен «Творчество» на художественно-графическом факультете

Беженарь Ю. П.

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

В настоящее время развитие и становление системы образования осуществляется в интересах формирования гармоничной, социально-активной, творческой личности как одного из факторов экономического и социального развития общества. Образование способствует социальному развитию, выступает как разумный способ распределения людей в обществе в соответствии с их достоинствами, создает равные возможности и благоприятные условия для вертикальной мобильности, независимо от принадлежности к той или иной социокультурной группе. Право человека на образование, в т. ч. высшее – одно из основных прав человека, закрепленное как на международном уровне, так и в Конституциях стран. Кодекс Республики Беларусь об Образовании провозглашает, что «...каждый гражданин Республики Беларусь имеет право на образование». В постановлении Министерства образования Республики Беларусь от 30 июня 2015 № 72 «О вступительных испытаниях при поступлении на I ступень высшего образования» установлены вступительные испытания в вузы. Перечень разработан в соответствии с Общегосударственным классификатором Республики Беларусь «Специальности и квалификации» ОКРБ 011-2009, утвержденным постановлением Министерства образования от 2 июня 2009 г. № 36 (с учетом изменений № 1-17). В статье рассматривается опыт разработки содержания и проведения интегрированного вступительного экзамена «Творчество» и даются методические рекомендации для абитуриентов, поступающих на специальности художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова.

Ключевые слова: профильные испытания, художественно-графический факультет, искусство, педагогика, дизайн, изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы, абитуриент, изобразительное искусство и компьютерная графика, декоративно-прикладное искусство, направление специальности, профориентация, обучение.

(Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 104–109)

The Integrated Exam “Creativity” at Art Faculty

Bezhanar Yu. P.

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

At present the development and maturation of the system of education is performed in the interests of shaping a harmonious, socially active, creative personality as one of the factors of economic and social development of the society. Education promotes social development, it is a reasonable way of the distribution of people in the society corresponding to their merits, it creates equal opportunities and favorable conditions for vertical mobility regardless belonging to this or that social and cultural group. The person’s right for education, including higher education, is one of the basic human rights, which is established both on the international level and the Constitutions. The Republic of Belarus Code of Education declares that “... every citizen of the Republic of Belarus has the right for education”. June 30, 2015 No 72 Ministry of Education of the Republic of Belarus Decree “On Admission Tests while Entering the First Stage of Higher Education” establishes university enrollment tests. The list is developed in accordance with the General State Classifier of the Republic of Belarus “Professions and Qualifications” OKRB 011-2009, which is approved by June 2, 2009 No 36 Ministry of Education Decree (considering Changes No 1-17). The article centers round the experience of the content development and conducting the integrated entrance exam “Creativity”; guidelines are given for Art Faculty of Vitebsk State University applicants.

Key words: specialization tests, Art Faculty, art, the science of education, design, fine art, technical drawing and folk crafts, applicant, fine art and computer graphics, decorative applied art, profession specialization, carrier advising, training.

(Art and Cultur. – 2019. – № 2(34). – P. 104–109)

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

За последние десятилетия в системе образования произошли большие изменения, касающиеся структуры образования, его форм, средств обучения, итогового контроля и других аспектов. Такие нововведения предъявляют высокие требования к подготовке учащихся к экзаменам и самой процедуре прохождения вступительных экзаменов.

Специальности художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова в соответствии с общегосударственным классификатором «Специальности и квалификации» относятся к направлениям специальностей 03 01 Эстетическое развитие: специальности 1-03 01 06 «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», 1-03 01 03 «Изобразительное искусство и компьютерная графика»; направление 19 01 Дизайн (1-19 01 01-02 «Дизайн (предметно-пространственной среды)») и 15 02 Искусство декоративно-прикладное (1-15 02 01-01 «Декоративно-прикладное искусство (изделия из керамики)». В связи с этим поступающим на данные специальности необходимо сдать три обязательных вступительных испытания в форме централизованного тестирования: по белорусскому или русскому языку (по выбору абитуриента) и по предмету история Беларуси, а также вступительного испытания в УВО по дисциплине «Творчество».

Целью статьи является рассмотрение опыта разработки содержания и проведения интегрированного вступительного экзамена «Творчество» и методических рекомендаций для абитуриентов, поступающих на специальности художественно-графического факультета ВГУ имени П. М. Машерова.

Художественные специальности в классическом университете. Прослеживается тенденция к повышению престижа высшего образования, ориентации выпускников общеобразовательных учреждений на поступление в высшие учебные заведения. Об этом свидетельствует неуклонно повышающийся конкурс абитуриентов на большинство специальностей как гуманитарного, так и естественно-научного и технического профилей. Стали популярными такие специальности, как юрист, экономист, бухгалтер, банкир и т. п.

В постановлении Министерства образования Республики Беларусь от 30 июня 2015 № 72 «О вступительных испытаниях при поступлении на I ступень высшего образования» установлены вступительные испытания в вузы. Перечень разработан в соответствии с Общегосударственным классификатором Республики Беларусь «Специальности и квалификации» ОКРБ 011-2009, утвержденным

постановлением Министерства образования от 2 июня 2009 г. № 36 (с учетом изменений № 1-17).

В главе 3 Правил приема лиц для получения высшего образования I ступени (в ред. Указов Президента Республики Беларусь от 20.03.2014 № 130, от 28.08.2015 № 375, от 09.01.2017 № 4) четко регламентируются вступительные испытания по предметам в форме ЦТ, а также необходимые профильные испытания. Так, например: «...профильные испытания по учебному предмету “Литература (русская, белорусская)” и дисциплинам “Творчество”, “Физическая культура и спорт” проводятся в УВО в форме, определяемой УВО» [1].

Витебский художественно-графический факультет (худграф) дает возможность получить художественно-педагогическое образование, основанное на академической школе реалистического искусства. Процесс обучения на факультете строится не только на основе традиций национальной художественной школы, но и на передовом международном опыте, мировой практике развития изобразительного искусства. Поэтому, поступая на худграф, абитуриент должен ознакомиться со спецификой будущей профессии, ее требованиями и наличием необходимых определенных для него навыков. Нужно верно оценить собственную степень готовности к творческой и педагогической деятельности, а также представлять, чему конкретно он сможет научиться, какие умения и навыки ему понадобятся в дальнейшей профессиональной деятельности.

Художник-педагог, дизайнер, художник декоративно-прикладного искусства – это человек творческий, понимающий важность стоящих перед ним задач в осознании ценности родной культуры, значимости ее в мире. Это обязательно человек компетентный в различных областях развития современной культуры и искусств, умеющий интегрировать свои знания в практику художественного образования. Выпускник Витебского худграфа – это, прежде всего востребованный специалист в современном обществе, образовании, ряде отраслей экономики, в искусстве и культуре Беларуси.

Профессиональные умения и навыки. При поступлении на специальности худграфа абитуриент должен продемонстрировать навыки изобразительной деятельности, художественное воображение, пространственно-образное мышление и т. п. Хочется отметить, что ранее достаточную подготовку для поступления на специальности факультета обеспечивала

общеобразовательная средняя школа, так как в учебный процесс школ включены были такие значимые предметы, как «Изобразительное искусство», «Черчение», «Трудовое обучение», «Мировая художественная культура».

В настоящее время предмет «Изобразительное искусство» (1–4-е классы) сокращен, и за счет него введено «Искусство (отечественная и мировая художественная культура) (5–8-е классы)», а вместе с тем и черчение преподается только в 9-м классе (ранее в 7–9-х классах). Происходит натягивание учеников на сдачу необходимых им предметов по централизованному тестированию. Искусство перешло в сферу дополнительного образования. Более или менее обязательные уроки изобразительного искусства есть только в начальных классах, однако компетентных учителей начальных классов в области рисования недостаточно, не все учителя готовы и умеют его преподавать. Нередко эти драгоценные часы тратятся на то, чтобы подтянуть отстающих учеников по другим предметам. А затем, в старших классах стоит перед выпускниками для них жизненно важный вопрос: «Кем быть?». Поступая в колледжи и училища, выпускники боятся технических, строительных специальностей, так как от них потребуется развитое пространственное мышление, навыки работы чертежными инструментами, знания основ технического рисунка и проекционного черчения и т. д.

Перечисленные знания, умения и навыки также необходимы при поступлении на специальности «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», «Изобразительное искусство и компьютерная графика», «Дизайн» и «Декоративно-прикладное искусство».

Испытание для абитуриентов по дисциплине «Творчество» при поступлении на художественно-графический факультет является обязательным условием, так как специальности «Дизайнер», «Педагог-художник» или «Художник декоративно-прикладного искусства. Преподаватель» относятся к творческим видам профессиональной деятельности.

Профессия дизайнера занимает одно из ключевых мест в востребованных специальностях учреждений высшего образования. А области дизайна охватывают множество различных направлений, таких как дизайн (графический), дизайн (виртуальной среды), дизайн (коммуникативный), дизайн (объемный), дизайн (предметно-пространственной среды), дизайн (костюма и тканей/fashion-design). Как правило, дизайнер должен хорошо разбираться в скульптуре, живописи,

технике рисунка, основах композиции, эргономике и даже в психологии. Кроме того, необходимы знания о ситуации на рынке, где будет продвигаться товар, над оформлением которого он работает. Профессионально важными качествами для дизайнера являются художественное воображение, пространственное мышление, коммуникабельность, творческий подход.

Учить подрастающее поколение умению видеть, ценить и создавать прекрасное, быть отзывчивыми людьми в кризисной социальной среде становится все сложнее. В задачу художника-педагога входят поиск и развитие способностей учащихся, приобщение их к удивительному миру искусства, воспитание разносторонней творческой личности.

Профессия педагог-художник относится к классу «творческих», поскольку воспитание творческой личности через искусство требует индивидуального подхода и разнонаправленной созидательной деятельности. Это, как правило, специалист, который может совмещать свое профессиональное творчество с педагогической деятельностью, что помогает ему донести до других и доступно рассказать, например, об особенностях работы акварельными красками, каких-то своих приемах работы и т. п. По своему профессиональному назначению педагог-художник стремится обеспечить возможность приобщения учащегося к художественным ценностям, развитие умения видеть и ценить прекрасное. Дает уникальные знания в изобразительной деятельности различных направлений – живописи, графике, пластике, художественном конструировании, декоративно-прикладном искусстве, дизайне. Детские сады, школы, образовательные и творческие центры дополнительного образования, университеты нуждаются в таких специалистах.

Программы вступительных экзаменов.

Далее рассмотрим более подробно программы вступительного интегрированного экзамена «Творчество».

Целью интегрированного вступительного экзамена по предмету «Творчество» является качественный отбор абитуриентов для обучения на художественно-графическом факультете учреждения образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова» по специальностям 1-19 01 01 «Дизайн», направление специальности: 1-19 01 01-02 «Дизайн (предметно-пространственной среды)», 1-03 01 06 «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы», 1-15 02 01-01 «Декоративно-прикладное

искусство (изделия из керамики)», 1-03 01 03 «Изобразительное искусство и компьютерная графика».

Абитуриент должен владеть навыками изобразительной деятельности на уровне выпускного класса художественной школы, изостудии общеобразовательной школы.

В процессе работы над экзаменационной работой абитуриенты должны показать:

- знание основ изобразительной грамоты;
- знание особенностей линейно-конструктивного построения изображения;
- понимание основных закономерностей построения композиции;
- владение композиционными средствами достижения художественной выразительности композиции;
- владение декоративными приемами стилизации предметов и передачи пространственных отношений элементов композиции;
- знания основ цветоведения при выборе цветового решения композиции;
- уровень владения художественными техниками (графитный карандаш, акварель или гуашь).

Ранее вступительный экзамен «Творчество» по специальности «Дизайн» на худграфе проводился в три этапа и включал рисунок, живопись и композицию, но с 2017 года проводится в два этапа, включающие: выполнение рисунка натюрморта с гипсовой маской (рис. 1 а, б) и выполнение композиции декоративного натюрморта в цвете (рис. 2 а, б).

Каждый этап оценивается по 10-балльной шкале. По результатам проведения испытания абитуриенту выставляется сумма баллов, полученных им на каждом этапе.

Рассматривая проведение первого этапа экзамена по рисунку, хочется отметить, что абитуриенту необходимо за 5 астрономических часов выполнить рисунок натюрморта, состоящего из четырех предметов, различных по форме и материалу на фоне одноцветных драпировок (холст) при контрастном искусственном освещении. Одним из предметов обязательно является гипсовая маска (Диана, Гермес и т. д.). Рисунок необходимо выполнять простым карандашом (различной твердости и мягкости), на листе бумаги формата А 2 (420х594) (марка бумаги по выбору экзаменуемого).

Абитуриент должен показать уровень владения практическими умениями и навыками выполнения карандашного рисунка, знание правил композиционного размещения изображения на формате, умения линейно-конструктивного построения формы на основе

законов линейной перспективы, передачи объема, тональных отношений, освещения и пространства с помощью штриховки [2; 3].

Экзаменационную работу абитуриента оценивает комиссия по 10-балльной шкале с учетом следующих показателей:

- компоновка изображения в заданном формате;
- передача взаимного пространственного расположения предметов, пропорций и конструкции объектов изображения с учетом линейной перспективы;
- выявление объема предметов с помощью минимальной светотеневой моделировки формы (большие отношения).

При проведении этапа по композиции абитуриенту необходимо выполнить композицию в цвете из 5–6 предложенных бытовых предметов, используя декоративные приемы членения формы предметов и фона, с передачей пространственных отношений элементов. Хотелось отметить, что до 2017 года на художественно-графическом факультете при поступлении на специальность «Дизайн» работу по композиции требовалось выполнять без применения цвета и по определенной теме.

Итак, экзаменационная работа по композиции выполняется в течение 5 астрономических часов на листе бумаги формата А 2 (420х594).

Работа выполняется по предложенному плану [4]:

Абитуриенту необходимо выбрать из предложенных бытовых предметов 5–6 предметов для решения композиционной задачи.

На листе задания формата А 2 определить зоны расположения основной, итоговой работы (размером 35х40) и трех вариантов предварительных эскизов (размером 12х14).

Постараться выполнить три варианта предварительных эскизов композиции натюрморта, используя декоративные приемы стилизации предметов и членения формы предметов и фона, а также приемы передачи пространственных отношений элементов. Работа выполняется в карандаше с легкой проработкой цветом для поиска цветовых соотношений.

Определить лучший эскизный вариант и выполнить итоговую работу в цвете на его основе, разместив и проработав на основной зоне. Материал для цветового решения композиции выбирается по усмотрению абитуриента из предоставленного перечня: гуашь, акварель, цветные карандаши (по выбору).

Экзаменационная работа выполняется любыми техническими приемами, соответствующими выбранному материалу. Допускается использование различных видов и форм

стилизации и графической условности изображений, позволяющих передать пространственные отношения.

Экзаменационная работа по композиции оценивается по 10-бальной шкале с учетом следующих показателей:

- узнаваемость стилизованных объектов;
- грамотная компоновка элементов композиции в заданном формате;
- наличие пространственных связей;
- выразительность композиционного решения;
- целостность и стилистическое единство элементов композиции;
- оригинальность решения композиционной задачи;
- качество графического и цветового изображения.

Оценка результатов профильного вступительного испытания по рисунку осуществляется по 10-бальной шкале знаний, умений и навыков абитуриентов. Так, 1–2 балла выставляется за работу, в которой не решена ни одна из композиционных, линейно-конструктивных и тональных задач, рисунок находится на начальной стадии выполнения, изображение не скомпоновано на плоскости листа, не переданы пластические особенности предметов, многочисленные существенные ошибки в передаче пропорций и конструкции формы, не выявлен объем и тональные отношения предметов. Отметка 3–4 балла выставляется за работу, в которой изображение не скомпоновано в заданном формате, не передано взаимное расположение предметов, многочисленные существенные ошибки в определении пропорций и конструкции предметов, не выявлены объем и тональные отношения предметов, допущены существенные ошибки в определении масштаба изображения относительно заданного формата. В работе на 5–6 баллов должны быть определены композиция и масштаб изображения, возможно с многочисленными несущественными ошибками передана конструкция и пропорции предметов, не точно выявлены форма, объем, тональные отношения предметов натюрморта. 7–8 баллов выставляется за работу, в которой изображение скомпоновано в заданном формате, грамотно решены основные композиционные, выявлены форма предметов, отдельные неточности в передаче конструкции предметов, тональном решении натюрморта. Отсутствие целостности в тональном решении предметов постановки. Отметка 9 баллов заслуживает работа, в которой рисунок характеризуется целостностью, единичные

неточности в передаче пропорции, тональном решении изображения; конструкция, объем и материальность предметов переданы верно, работа выглядит целостно. 10 баллов – изображение грамотно скомпоновано, точно найдены пропорции и конструкция, взаимное расположение предметов, грамотно передан объем предметов, правильно найдены тональные отношения, выявлено пространство. Рисунок характеризуется художественной образностью, выразительностью, целостностью.

При оценивании работ абитуриентов по композиции необходимо отметить следующее:

– 1–2 балла выставляется за работу, в которой не решена ни одна из композиционных, конструктивных и колористических задач, полное отсутствие навыков работы в технике акварели или гуаши. Небрежность исполнения работы, изображение не скомпоновано на плоскости листа, не переданы пространственные отношения предметов, их пропорции и конструкция, не выявлены объем и цветовые отношения предметов;

– 3–4 балла – допущены существенные ошибки в композиционном расположении предметов, изображение плохо скомпоновано в заданном формате; многочисленные грубые ошибки в определении пропорций, взаимного расположения и конструкции предметов, слабо выражены пространственные отношения предметов. Невыразительная цветовая гамма, плохие навыки работы в технике гуаши или акварели. Небрежность исполнения работы. Отсутствует стилистическое единство в изображении предметов и фона. Элементы композиции имеют слабо выраженные композиционные связи. Низкий уровень владения техникой гуаши или акварели;

– 5–6 баллов выставляется по работе, в которой допущены значительные ошибки в решении композиционной задачи, структурное соотношение всех элементов композиции построено с нарушением принципа иерархии и соподчиненности, нарушение уравновешенности и сбалансированности всех элементов композиции, отсутствие стилистического единства всех компонентов композиции, композиция не отвечает требованиям гармонии и целостности. Работа выполнена на среднем уровне цвето-графического исполнения, декоративный прием разрушает свойства объектов, стилизация предметов носит стереотипный, примитивный характер;

– 7–8 баллов выставляется за работу, которая имеет незначительные ошибки в решении поставленной композиционной задачи, верно найдены пространственные

связи между элементами композиции, учтены конструктивные особенности предметов. Найден интересный декоративный прием, стилизация предметов и фона носит разнохарактерный подход, что разрушает стилистическое единство композиции. Структурное соотношение элементов композиции построено с нарушением принципа иерархии и соподчиненности. Более высокий уровень владения техникой гуаши или акварели. Допущены незначительные ошибки в расстановке цветовых акцентов и качестве исполнения композиции;

– 9–10 баллов заслуживает работа, в которой формально-образное решение композиции соответствует заданной теме, убедительно переданы пространственные отношения предметов, удачно использованы цветовые и фактурные контрасты. Композиция обладает стилистическим единством, выразительностью, целостностью, уравновешенностью, ритмической упорядоченностью элементов. Переданы пропорции, форма и конструкция предметов. Используются оригинальные приемы стилизации предметов. Эффектные цветовые сочетания. Композиция характеризуется целостностью, выразительностью и высоким качеством исполнения.

Исходя из нашего опыта оценивания работ интегрированного экзамена «Творчество», хочется отметить, что эффективность сдачи интегрированного экзамена по рисунку, живописи, черчению или композиции целиком и полностью зависит от предшествующей подготовки абитуриента. Таким образом, до поступления в учреждения высшего образования рекомендуется активно посещать художественные школы, студии, факультативные занятия по данным направлениям.

Также рекомендуется пройти обучение на подготовительных курсах, проводимых в университете (по вступительным экзаменам), желательно в том, в который планируется поступление.

Художественные материалы, чертежные инструменты и т. п. должны быть строго индивидуальными, заранее и полностью подготовленными к началу экзамена. Не нужно экспериментировать во время экзамена, опробовав новую кисть или бумагу. Желательно использовать материалы, например бумагу или краску, зная, как они себя поведут в дальнейшем.

Время, отведенное на экзамене для выполнения работы, нужно правильно организовать: четко распланировать и соблюдать его на построение, выполнение и оформление работы. Не нужно спешить, чтобы окончить работу и сдать заранее, лучше провести

дополнительно самопроверку и, по возможности, исправить ошибки, не ухудшая качества выполнения работы.

На экзамен рекомендуется приходить в хорошем, творческом настроении. Ведь любая творческая работа требует вдохновения, творческого потенциала, идеи и т. п.

Учеными-методистами, преподавателями разработана и подобрана литература в помощь абитуриенту при подготовке к экзамену «Творчество». Например, вопросы поэтапного построения рисунка и живописи натюрморта рассматривают в пособиях ученых-методистов Ю. П. Беженарь и Д. П. Гвоздева («Рисунок натюрморта» [2], «Живопись натюрморта» [3]). Вопросы декоративной композиции, основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве – Г. М. Логвиненко, А. В. Степанов, В. Б. Устин, О. В. Чернышев, В. И. Коваленко и М. П. Шерикова («Декоративная композиция», «Основы композиции» [4], «Объемно-пространственная композиция», «Композиция в дизайне», «Композиция [5]»).

Кроме рекомендуемой литературы существуют разработанные преподавателями факультета методические рекомендации в помощь абитуриентам, поступающим на специальности художественно-графического факультета, сдающий интегрированный экзамен «Творчество».

Заключение. Чтобы правильно выбрать для себя ту или иную специальность, абитуриенту необходимо иметь хороший уровень предшествующей художественной подготовки, верно оценить собственную степень готовности к творческой и педагогической деятельности, а также представлять, чему конкретно он сможет научиться, какие умения и навыки ему понадобятся в дальнейшей профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Правила приема лиц для получения высшего образования и ступени (в ред. Указов Президента Республики Беларусь от 20.03.2014 № 130, от 28.08.2015 № 375, от 09.01.2017 № 4).
2. Беженарь, Ю. П., Рисунок натюрморта: методические рекомендации / Ю. П. Беженарь, Д. П. Гвоздев. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2014. – 52 с.
3. Беженарь, Ю. П. Живопись натюрморта: методические рекомендации / Ю. П. Беженарь, Д. П. Гвоздев. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – 42 с.
4. Шерикова, М. П. Основы композиции: методические рекомендации для абитуриентов / М. П. Шерикова. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2014. – 47 с.
5. Коваленко, В. И. Композиция: учеб. пособие для студентов учреждений высшего образования по специальностям «Изобразительное искусство», «Дизайн (по направлениям)» / В. И. Коваленко, М. П. Шерикова. – Минск: Беларусь, 2014. – 197 с.

Поступила в редакцию 13.05.2019 г.

* * *

14 сакавіка ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта ВДУ адбылася прэзентацыя выставы “Жывапіс. Графіка. Скульптура” творчых работ навучэнцаў мастацкага аддзялення ДУА “Дзіцячая школа мастацтваў № 1 г. Віцебска”. Дзіцячая школа мастацтваў № 1 г. Віцебска была адкрыта ў 1966 годзе як музычная школа, а ў 1986 годзе ператворана ў школу мастацтваў № 1, у якой адкрыты мастацкае і харэаграфічнае аддзяленні. За час існавання школы на мастацкім аддзяленні вучыліся больш за 500 чалавек, найбольш таленавітыя (а гэта амаль 70% выпускнікоў) працягвалі навучанне ў вышэйшых і сярэднеспецыяльных навучальных установах культуры і мастацтва, сталі мастакамі, дызайнерамі, архітэктарамі, педагогамі.

* * *

Мастацка-графічнаму факультэту ВДУ імя П. М. Машэрава – alma mater шматлікіх беларускіх мастакоў – у гэтым годзе спаўняецца 60 год. У рамках святкавання юбілея 20 сакавіка ў Віцебскім мастацкім музеі адкрылася рэтраспектыўная выстава дыпломных работ выпускнікоў МГФ (куратары выставы – дацэнты кафедры выяўленчага мастацтва А. Д. Кастагрыз і С. М. Сотнікаў). У экспазіцыі прадстаўлены скульптура, графічныя і жывапісныя работы з 60-х гадоў мінулага стагоддзя да нашага часу. Дадзеная экспазіцыя – толькі сціплая частка таго, што зроблена рознымі пакаленнямі выпускнікоў кафедры выяўленчага мастацтва за перыяд існавання факультэта. Многія з тых, чые дыпломныя працы можна ўбачыць у экспазіцыі, сталі вядомымі мастакамі, педагогамі, навукоўцамі, дзеячамі культуры і мастацтва.

Выстава “Працягваючы традыцыі” – даніна глыбокай пашаны да мастацка-графічнага факультэта, яго гісторыі і магічнай творчай атмасферы, да тых выкладчыкаў, якія самаадданана працавалі на ніве мастацкай адукацыі, а таксама да тых нашых выпускнікоў, што ўбачылі сэнс свайго жыцця ў творчасці, у служэнні мастацтву.

Адкрыццё мастацка-графічнага факультэта ў Віцебскім дзяржаўным педагогічным інстытуце спрыяла ўмацаванню аўтарытэту і пазіцый Віцебскай мастацкай школы першай паловы XX стагоддзя, а таксама пашырэнню дыяпазону творчых пошукаў і эксперыментаў. Выкладчыкі і выпускнікі мастацка-графічнага факультэта сталі аднымі з першых сяброў віцебскага аддзялення Саюза мастакоў. А сёння выхаванцы факультэта складаюць ці не палову сяброў гэтага прафесійнага саюза творцаў.

* * *

22 сакавіка ў галерэі “Каляровы шлях” (Орша) адкрылася персанальная выстава беларускага жывапісца і графіка, выпускніка мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагогічнага інстытута 1970 года Мікалая Таранды пад назвай “Фарбы роднай зямлі” (куратар М. Цыбульскі). У экспазіцыі прадстаўлена 40 твораў – гэта лепшыя працы розных гадоў, многія з якіх былі паказаны ў Нацыянальным мастацкім музеі на юбілейнай выставе мастака ў 2017 годзе.

* * *

У пачатку красавіка ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі, у будынку ратушы, адкрылася 16-е Латвійскае трыенале медальернага мастацтва. Гэты праект у лістападзе мінулага года экспанавалася ў Рызе, у выставачнай прасторы бібліятэкі Латвійскага ўніверсітэта. Адным з арганізатараў і натхняльнікам дадзенага выставачнага трыенале на працягу некалькіх год з’яўляецца прэзідэнт Клуба медальернага мастацтва Латвіі Яніс Струпуліс. Пры падтрымцы Консульства Латвійскай

Рэспублікі ў Віцебску і кіраўніцтва ВДУ імя П. М. Машэрава дадзена выставе наведала горад над Дзвіной. Трыенале медала прадстаўляе работы латвійскіх медальераў за апошнія тры гады. У гэтай выставе прымаюць удзел 24 аўтары з 76 работамі. Палова ўдзельнікаў дадзенай выставы – сябры Міжнароднай федэрацыі медальернага мастацтва (FIDEM), якая была створана ў Парыжы ў 1937 годзе дырэктарамі сямі найбуйнейшых манетных двароў Еўропы.

Традыцыя медальерных трыенале ў Латвіі пачалася ў 1973 годзе. Натхняльнікам і арганізатарам першай рэспубліканскай выставы медала была скульптар і медальер Валянціна Зэйле, якая дала гэтаму віду пластычнага мастацтва новае дыханне. З’яўляючыся ўжо больш за паўстагоддзя парыжанкай, Валянціна рэгулярна дасялае свае творы для Трыенале медала.

Сёння здаецца, што медальернае мастацтва ўяўляе сабой вольную, нічым не абмежаваную творчасць, аб’яднаную толькі памерамі выконваемага арт-аб’екта. Ды і творчасцю ў гэтай, некалі вельмі прафесійна вузкай, галіне цяпер займаюцца не разбярэ і гравёры, а любыя мастакі, дызайнеры, творцы, якія здольныя стварыць прадмет дробнай пластыкі. Усё, што адзначана вышэй, характэрна і для твораў сучасных медальераў Латвіі, якія прадстаўлены ў экспазіцыі ў Віцебску. Але ці не найбольш значнае, на што хацелася б звярнуць увагу, гэта ярка выяўленая аўтарская індывідуальнасць латвійскіх аўтараў і разнастайнасць творчых пошукаў і мастацкіх прыёмаў, якія яны выкарыстоўваюць.

* * *

8–10 красавіка ў Віцебску адбылася міжнародная канферэнцыя “Віцебская народная мастацкая школа і яе спадчына (1918–1922)”, арганізаваная ўніверсітэтам Саўтгемптана (Вялікабрытанія) разам з ВДУ імя П. М. Машэрава, Віцебскім Цэнтрам сучаснага мастацтва і музеем Марка Шагала, пры фінансавай падтрымцы Цэнтра франка-расійскіх даследаванняў (CEFR, Масква), Пасольстваў Францыі, Вялікабрытаніі, Германіі і ЗША ў Беларусі, віцебская яўрэйская абшчына. Канферэнцыя была прысвечана 100-годдзю стварэння Віцебскага народнага мастацкага вучылішча, заснаванага Маркам Шагалам у Віцебску.

Ідэя аб неабходнасці правядзення падобнага форуму ў горадзе, які ў 20-я гады ХХ стагоддзя стаў цэнтрам мастацкага авангарда, належыць выкладчыку ўніверсітэта Саўтгемптана Клер Ле Фоль – аўтару кнігі “Віцебская мастацкая школа (1897–1923)”. Адзін з арганізатараў і куратараў гэтага мерапрыемства – кандыдат мастацтвазнаўства, вядомы віцебскі даследчык авангарда Аляксандр Лісаў.

Першым праграмным мерапрыемствам канферэнцыі стала сустрэча кіраўнікоў Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта з удзельнікамі канферэнцыі і прэс-канферэнцыя. У чытаннях, якія прайшлі, у музеі гісторыі Віцебскага народнага мастацкага вучылішча і Арт-цэнтры Марка Шагала, прынялі ўдзел 16 даследчыкаў з Беларусі, Расіі, Вялікабрытаніі, Нідэрландаў, ЗША, Германіі, Францыі. З дакладамі выступілі вядомы расійскі мастацтвазнавец, член вучонага і атрыбуцыйнага саветаў Траццякоўскай галерэі Якаў Брук, вядучы навуковы супрацоўнік аддзела найноўшых плыняў Дзяржаўнага Рускага музея Ірына Карасік, куратар рускага мастацтва Музея Ван Аббе ў Эйндховене (Нідэрланды) і адзін з куратараў мінулага годай выставы ў Цэнтры Жоржа Пампіду Вілем Ян Рэндарс, супрацоўнік Дзяржаўнага інстытута мастацтвазнаўства, Масква (Расія) Аляксандр Бурас, супрацоўнік Інстытута мастацтваў у Чыкага (ЗША) Марыя Какоры і інш. З віцебскага боку ў канферэнцыі ўдзельнічалі старшыня Апякунскага савета Музея Марка Шагала ў Віцебску Людміла Хмяльніцкая, намеснік дырэктара Віцебскага абласнога краязнаўчага музея Валерый Шышанаў, прафесар Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта Вячаслаў Шамшур і дацэнт гэтага ж універсітэта Міхаіл Цыбульскі.

* * *

14 красавіка ў залах Віцебскага мастацкага музея адкрылася персанальная выстава дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта, сябра Беларускага саюза мастакоў і Беларускага саюза дызайнераў

Сяргея Мікалаевіча Сотнікава, прымеркаваная да яго 50-годдзя. На ўрачыстым адкрыцці мастака віншавалі: начальнік упраўлення культуры П. Н. Падгурскі, начальнік аддзела культуры Віцебскага гарвыканкама Н. А. Шыянок, старшыня Віцебскай абласной арганізацыі грамадскага аб'яднання "Беларускі саюз мастакоў" С. А. Баранкаўская, прарэктар па выхаваўчай рабоце ВДУ імя П. М. Машэрава Ю. П. Бежанар, дэкан мастацка-графічнага факультэта Г. А. Бабровіч, загадчык кафедры выяўленчага мастацтва А. А. Сакалова.

Сяргей Сотнікаў нарадзіўся 14 красавіка 1969 года ў Магілёве. У 1986 скончыў сярэдняю школу № 2 з архітэктурна-мастацкім ухілам. У 1989 паступіў у Віцебскі педагагічны інстытут імя С. М. Кірава на мастацка-графічны факультэт. Вучыўся ў А. Ф. Карпана, І. І. Каладоўскага, А. Д. Кастагрыза. Дыпломная работа С. Сотнікава – скульптура "Маладзік" размешчана каля аднайменнай дзіцячай мастацкай школы. Пасля заканчэння інстытута працаваў у сярэдняй школе № 20 г. Віцебска.

З 1999 года Сяргей Сотнікаў выкладае на мастацка-графічным факультэце спецыяльнасці. З 2004 па 2005 год у КНР у горадзе Фуджоу выкладаў на факультэце дызайну ва Усходне-кітайскім тэхналагічным інстытуце.

Творча працаваў аўтар пачаў яшчэ будучы студэнтам, удзельнічаў у шматлікіх студэнцкіх выставах, фестывалі "ART-сесія" (1993, 1994). У 2003 годзе ўступіў у маладзёжную секцыю БСМ, а ў 2004 стаў сябрам Беларускага Саюза Дызайнераў. У 2005 годзе С. Сотнікаў атрымаў членскі білет Беларускага Саюза Мастакоў.

Асноўнымі напрамкамі творчасці Сяргея Сотнікава з'яўляюцца жывапіс і скульптура. Мастак – актыўны ўдзельнік міжнародных, рэспубліканскіх і гарадскіх выставачных праектаў, жывапісных і скульптурных пленэраў і сімпозіумаў. Аўтарам устаноўлены скульптуры, скульптурныя кампазіцыі і рэльефы ў Віцебску, Магілёве, Курску, Гарадку, Верхнядзвінску.

На выставе ў Віцебскім мастацкім музеі прадстаўлена 30 жывапісных і 20 скульптурных работ, сярод якіх: жывапісныя "Зіма на Лучосе" (1999), "Кінуты каўчэг" (2001), "Лапікавая коўдра" (2002), "Заходні край" (2003), "Яблычны Спас" (2005), "Дзяды" (2006), "Захавальнік" (2007), "Сапраўдная прынцэса" (2008), "Шпацыр з аднарогам" (2009), "Гульня ў хованкі" (2010); скульптурныя "Вясновае раўнадзенства" (2002), "Танцуючая з ветрам" (2005), "Сон" (2006), "Парад планет" (2007), "Цывілізацыя" (2008), "Траянская фурманка" (2009) і інш.

Мастак з'яўляецца ўдзельнікам выстаў у Беларусі, Расіі, Кітаі. Сяргей Сотнікаў прымаў удзел у больш за 100 мастацкіх выставах. З іх 4 персанальныя выставы, 15 рэспубліканскіх, 10 замежных і міжнародных выстаў, больш за 70 абласных і групавых выстаў. Работы С. Н. Сотнікава знаходзяцца ў калекцыях Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, Віцебскага абласнога краязнаўчага музея, Музея сучаснага мастацтва (г. Мінск), галерэі П. В. Масленікава (г. Магілёў), Аршанскага музея У. Караткевіча.

Сярод скульптур С. Сотнікова варта прыгадаць праекты, паспяхова рэалізаваныя ў гарадской прасторы: мемарыяльная дошка да паэмы "Тарас на Парнасе" г. Гарадок (2001); скульптурная кампазіцыя "Яблычны Спас" г. Магілёў (2003); скульптурная кампазіцыя "Німфа" г. Магілёў (2010); скульптура "Нявеста" г. Курск (2014); скульптурная кампазіцыя "Тарас на Парнасе" г. Гарадок (2015); мемарыяльная дошка М. Шагалу г. Віцебск (2016); скульптура "Стары Хатабыч" г. Віцебск (2017), мемарыяльна-дэкаратыўная скульптура "Лучоса" г. Віцебск (2018).

* * *

17 красавіка ў рамках праекта Полацкага Нацыянальнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка "Год пад знакам Скарыны" на мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П. М. Машэрава адбылася творчая сустрэча студэнтаў з загадчыкам Мастацкай галерэяй Ларысай Лысенка. Сустрэча праходзіла на базе эстампнай майстэрні кафедры выяўленчага мастацтва. Размова ішла аб дзейнасці Мастацкай галерэі, аб праектах, якія арганізаваліся раней і пра тыя, якія праводзяцца цяпер, аб прызначэнні мастака, пра асаблівасці творчага пошуку, аб сучасным мастацтве.

Напрыканцы сустрэчы быў праведзены майстар-клас па выкарыстанні колеру ў друкаванай тыражнай графіцы. А 24 мая на мастацка-графічным факультэце адкрылася выстава работ па графіцы “Пад знакам Скарыны”.

* * *

17 мая ў Смаленску ў Культурна-выставачным цэнтры імя Ценішавай адкрылася выстава вядомага беларускага жывапісца і графіка, члена Беларускага саюза мастакоў Мікалая Таранды “Сімфонія жыцця” (куратар М. Цыбульскі). У экспазіцыі прадстаўлена каля 100 жывапісных твораў, напісаных мастаком у розныя перыяды творчасці. На вернісажы намеснік старшыні Смаленскай абласной Думы Мікалай Мартынаў павіншаваў мастака і ўручыў яму ганаровую граматы ад урада Смаленска. Віцэ-спікер рэгіянальнага парламента адзначыў, што за гады творчага шляху М. Таранда ў поўнай меры рэалізаваў свой талент, здабыў індыўідуальны почырк і адмысловы вядомы стыль, а шматлікія працы майстра выстаўленыя ў прэстыжных музеях, галерэях і прыватных калекцыях у шэрагу краін свету. Прысутныя на цырымоніі калегі-мастакі адзначылі яго асаблівыя заслугі не толькі як майстра-жывапісца і арганізатара шматлікіх выстаў, але і як чалавека, які шчыра любіць родны край і Смаленшчыну, якая за доўгія гады супрацоўніцтва стала для майстра другім домам. У знак сваёй павагі і любові да Смаленска М. Таранда вырашыў перадаць у дар Смаленскай мастацкай галерэі партрэт свайго сябра – заслужанага мастака Расіі В. Ляшэнкі, які таксама быў прадстаўлены на вернісажы.

* * *

30 мая ў Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку прайшоў “Дзень латвійскага мастацтва ў Полацку: пластыка формы, пластыка вобраза”, арганізаваны сумесна з ВДУ імя П. М. Машэрава, Консульствам Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску. У межах праекта ў Музеі беларускага кнігадрукавання, філіяле запаведніка, была адкрыта выстаўка “16-е Латвійскае трыенале медальернага мастацтва”. Аб канцэпцыі выставы, удзельніках і прадстаўленых экспанатах распавёў яе каардынатар, мастацтвазнавец Міхась Цыбульскі. Госця з Рыгі, прадзюсар фільма “Падарожжа Мэры” Елвіта Рука прадставіла полацкай публіцы сваю работу. Кінастужка распавядае пра лёс Мэры Грынберг, якая ў гады Вялікай Айчыннай вайны выканала свой прафесійны абавязак – захавала скарбы з фондаў Нацыянальнага музея Латвіі, што былі вывезены нацыстамі. Мерапрыемства прыцягнула не толькі музейных супрацоўнікаў і аматараў мастацтва, але і будучых спецыялістаў у сферы турызму – навучэнцаў каледжа ВДУ імя П. М. Машэрава, літаратараў з аб’яднання “Наддзвінне” і многіх жыхароў Полацка і Наваполацка, якія цікавяцца культурным жыццём рэгіёна.

* * *

У Віцебску напрыканцы мая адбыўся абласны этап Рэспубліканскага конкурсу жывапісу “Шчасце жыць у мірнай краіне”. Арганізатар конкурсу – грамадскае аб’яднанне “Беларускі фонд міру” пры падтрымцы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь. На абласным этапе журы, у склад якога ўвайшлі загадчык кафедры выяўленчага мастацтва А. А. Сакалова, дацэнты той жа кафедры Д. С. Сянько і М. Л. Цыбульскі (старшыня журы), адабрала 50 лепшых работ для ўдзелу ў рэспубліканскім этапе. У конкурсе прымаюлі ўдзел навучэнцы каледжаў мастацтваў, гімназій-каледжаў мастацтваў, устаноў агульнай сярэдняй адукацыі, устаноў дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі (цэнтры (палацы), дзіцячыя школы мастацтваў). Пераможцы конкурсу вызначыліся ў трох узроставых катэгорыях: 6–9; 10–13; 14–17 гадоў.

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 Сергея Сотникова «Ловец снов».

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.