

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 2(30)
2018**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

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

**№ 2(30)
2018**

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

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

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

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

Editorial Council:
Oyars Sparitis (Latvia), Eduard Kliavynsh (Latvia), Maris
Chachka (Latvia), Alexandra Shliakhova (Latvia),
Alge Andriulite (Lithuania), Toyana Rachiunaite (Lithuania),
Barbara 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 13.06.2018 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 15,11 Уч.-изд. л. 13,33. Тираж 100 экз. Заказ 91.

Искусствоведение

<i>Колодич Ф. К.</i> Художественная критика во взаимодействии с искусствоведением и философскими дисциплинами	5
<i>Казюлина С. Д.</i> Современные художественно-организационные технологии и формы функционирования исполнительского искусства (на примере Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь)	9
<i>Казанина В. Ю.</i> Законодательная составляющая арт-рынка антиквариата Республики Беларусь	15
<i>Шишанов В. А.</i> Декларации и деятельность Уновиса в печати Витебска 1920–1922 гг.	20
<i>Вакар Л. У.</i> Сакральные вобразы ў жывапісе Ізраіля Басава	31
<i>Медвецкий А. В.</i> Генезис жанра портрета в белорусской станковой живописи первой половины XIX века	35
<i>Мартынова А. Г.</i> Выборгский «ностальгический пейзаж» финских художников-переселенцев (эвакко)	41
<i>Чжан Сяньлян.</i> Разнообразие проявлений музыкальности в творческом мышлении китайцев и европейцев	47
<i>Потапенко А. М.</i> Параметрический дизайн	52
<i>Исаков Г. П., Юрдынский В. О.</i> Художник и педагог А. А. Чмиль: некоторые аспекты преподавательской деятельности и творчества	56
<i>Попко О. Н.</i> Письма художника И. И. Богдановича княгине Марии Гогенлоэ: штрихи к творческому портрету	61

Культурология

<i>Плытник Е. Г.</i> К вопросу о взаимодействии музея и местного сообщества	67
<i>Малая Н. У., Снапкоўскі С. У.</i> Беларуска-польскае культурнае памежжа: падыходы да тэарэтычнага асэнсавання праблемы	72
<i>Дорожкин А. С.</i> Телесные модификации: к вопросу терминологии	77
<i>Стубеда С. А.</i> Меценатская деятельность: структурно-функциональный аспект	81
<i>Крывалап А. Д.</i> Алгарытмічная культура і спажыванне медыя	85
<i>Вінаградаў В. Н.</i> Гісторыя мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава на старонках друку	89

Педагогика

<i>Коваленко В. И.</i> Архитектурное макетирование в системе довузовской подготовки учащихся	95
<i>Воробьева А. А., Беженарь Ю. П.</i> Интерактивная модель графического самообразования студентов	100
<i>Любченко О. А.</i> Средовый подход как методологическая основа формирования информационной компетентности студента	107
<i>Сусед-Виличинская Ю. С., Вашневская Н. В.</i> Проектирование концертной деятельности: от теории к практике	113
<i>Орлова А. П.</i> Формирование этнической идентичности как цель этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы	119
Хроника	126

Art History

<i>Kolodich F. K.</i> Art Critics in the Interaction with Art Studies and Philosophic Disciplines	5
<i>Kazyulina S. D.</i> Contemporary Art and Organizational Technologies and Forms of Performing Arts Functioning (Based on the Example of National Academic Bolshoi Theater of Opera and Ballet of the Republic of Belarus)	9
<i>Kazanina V. Yu.</i> The Legislative Component of the Antiques Art Market in the Republic of Belarus	15
<i>Shishanov V. A.</i> Declarations and Activities of Unovis in the Press of Vitebsk in 1920–1922	20
<i>Vakar L. U.</i> Sacral Images in Israel Basov's Painting	31
<i>Medvetski A. V.</i> Genesis of the Genre of Portrait in the Early XIX Century Belarusian Easel Painting	35
<i>Martynova A. G.</i> Vyborg «Nostalgic Landscape» of Finnish Artists-Settlers (evakko)	41
<i>Zhang Xianliang.</i> Variety of Musicality Expressions in Creative Thinking of the Chinese and Europeans	47
<i>Potapenko A. M.</i> Parametric Design	52
<i>Isakov G. P., Yurdynski V. O.</i> Artist and Teacher A. A. Chmil: Aspects of Teaching and Art Activities	56
<i>Popko O. N.</i> Letters of the Artist I. Bogdanovich to Princess M. Hohenlohe: Strokes to the Creative Portrait	61

Cultural Studies

<i>Plytnik K. G.</i> The Issue of Interaction of the Museum and the Community	67
<i>Malaya N. U., Snapkovsky S. U.</i> Belarusian-Polish Cultural Frontier: Approaches to Theoretical Understanding of the Issue	72
<i>Dorozhkin A. S.</i> Bodily Modifications: to the Issue of Terminology	77
<i>Stubeda S. A.</i> Patronage Activity: Structural and Functional Aspects	81
<i>Krivolap A. D.</i> Algorithmics Culture and Media Consumption	85
<i>Vinogradau V. N.</i> History of the Art Faculty of Vitebsk State P. M. Masherov University in Mass Media	89

Pedagogics

<i>Kovalenko V. I.</i> Architectural Propotyping in the System of Pre-University Training of Students	95
<i>Vorobyeva A. A., Bezhenar Yu. P.</i> Interactive Model of Graphic Art Self-Education of Students	100
<i>Lyubchenko O. A.</i> Environmental Approach as a Methodological Basis for Shaping the Information Competence of a Technical University Student	107
<i>Sused-Vilichinskaya Yu. S., Vashnevskaya N. V.</i> Design of Concert Activity: from Theory to Practice	113
<i>Orlova A. P.</i> Shaping Ethnic Identity as a Goal of Ethopedagogical Training of Social Sphere Specialists	119

Chronicle	126
------------------------	-----

Художественная критика во взаимодействии с искусствоведением и философскими дисциплинами

Колодич Ф. К.

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

В статье производится экспликация понятия «художественная критика»: вхождение слова «критика» в оборот русского языка и ее преобразование в понятие сферы искусствознания. Будучи одним из разделов искусствознания наряду с историей и теорией искусства, художественная критика является творческим актом, заключающимся в анализе, интерпретации и оценке художественных произведений в контексте современного арт-пространства и культуры социума. Содержательно критика представляет собой суждение об искусстве. И от того, что вкладывается в это понятие и каким образом выстраивается представление о его структуре, напрямую зависят его качественные возможности. В своей деятельности художественная критика устанавливает определенные взаимосвязи с искусствознанием: историей и теорией искусства, а также рядом философских дисциплин: герменевтикой, структурализмом, эстетикой и аксиологией, которые в свою очередь составляют и ее методологическую основу на пути к познанию искусства. Данная тематика затрагивается в трудах Ю. Б. Борева, С. М. Грачевой, М. С. Когана и других исследователей, а также имеет широкий резонанс в динамично развивающемся современном арт-пространстве.

Ключевые слова: искусство, искусствознание, история, теория, критика, философия, герменевтика, структурализм, эстетика, аксиология.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 5–8)

Art Critics in the Interaction with Art Studies and Philosophic Disciplines

Kolodich F. K.

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

Explication of the notion of art critics is made in the article: the introduction of the word critics into the circulation of the Russian language and its conversion into the notion of the sphere of art studies. Being one of the sections of art studies, alongside with history and theory of art, art critics is a creative act, which implies analysis, interpretation and assessment of works of art in the context of contemporary artistic space and social culture. From the point of view of its content critics is a judgment about art. What this notion implies and what the image of its structure is predetermine its qualitative abilities. Art critics in its activities sets out definite interrelations with art studies: history and theory of art as well as with a number of philosophic disciplines: hermeneutics, structuralism, aesthetics and axiology, which in their turn make up its methodological basis on the way to art cognition. This theme is touched upon in works by Yu. B. Borev, S. M. Gracheva, M. S. Kagan and other researchers; it also has a wide response in the dynamically developing contemporary art space.

Key words: art, art studies, history, theory, critics, philosophy, hermeneutics, structuralism, aesthetics, axiology.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 5–8)

Художественная критика является неотъемлемой частью современного арт-пространства. В разные времена с момента своего появления она принимала различные формы, исполняла различные роли в зависимости от эпохи, культуры и времени, в которых она функционировала и которые определяли ее своеобразие. Критика содержательно представляет собой суждение об искусстве. И от того, что вкладывается в это понятие и каким образом выстраивается представление о его структуре, напрямую зависят его качественные возможности.

Цель исследования – экспликация понятия художественной критики во взаимодействии с искусствознанием и философскими дисциплинами, составляющими ее методологическую основу.

Слово «критика» пришло в русский язык из французского *critique*, которое, в свою очередь, имеет греческое происхождение: *κριτική* – «искусство разбирать, судить»; «суждение, вынесение приговора». Словарь В. И. Даля в описании глагола «критиковать» – «делать разбор, розыск и заключение о достоинствах чего-либо / осуждать, порицать или хаять, опорочивать»

соотносит данный глагол с исконно русскими синонимами, являющимися эквивалентами в пословицах и поговорках, сформировавшихся до появления слова «критика» в русском языке. Если описательная часть понятия указывает на нейтральную оценку лексемы «критиковать», то в той части, где дается сравнение с синонимами, приведенные глаголы имеют отрицательную оценку [1].

С момента появления в обыденном языковом употреблении о критике закрепились представления, связанные с отрицательной оценкой и поиском недостатков. В дальнейшем понятие «критика» расширило свое значение, войдя в научную сферу употребления. Так, словарь Д. Н. Ушакова предлагает следующее толкование критики:

- 1) обсуждение, рассмотрение, исследование чего-нибудь, проверка чего-нибудь с какой-то целью;
- 2) научная проверка подлинности, правильности чего-нибудь;
- 3) определение достоинств и недостатков, оценка, разбор;
- 4) неблагоприятная оценка, указание недостатков, порицание, нападки;
- 5) анализ, истолкование и оценка художественных произведений [2].

Понятие «критика» постепенно развивалось, проникая в сферу гуманитарных наук, в том числе в систему наук об искусстве. Обратимся к исследованию понятия именно художественной критики. Художественная критика, будучи одним из разделов искусствознания наряду с историей и теорией искусства, является творческим актом, заключающимся в анализе интерпретации и оценке художественных произведений в контексте современного арт-пространства и культуры социума. Истоки художественной критики как явления находятся в колыбели западноевропейской культуры – античной Греции. Прародительницей художественной критики является философия. Это обусловлено тем, что впервые эстетический опыт обобщения искусства возник именно в философии [3, с. 24].

В процессе исторического становления художественная критика приобрела следующую структуру взаимодействия с сопутствующими ей дисциплинами:

- 1) с областями искусствоведения (история искусства, теория искусства);
- 2) с дисциплинами, причастными к методологии анализа и интерпретации (структурализм, герменевтика);
- 3) с дисциплинами, вырабатывающими принципы и способы оценки (эстетика, аксиология) [4, с. 266–267].

История и теория искусства. История искусства является разделом искусствознания, который подразумевает изучение процесса развития истории пластических искусств с момента их появления и до наших дней. Данная область ориентирована на изучение искусств различных исторических эпох, стран, народов, видов, жанров, стилей и направлений. Деятельность истории искусств базируется на археологических, музейно-архивных и исторических изысканиях. Художественная критика, напротив, направлена на взаимодействие с современным арт-пространством и предполагает художественное эстетическое вживание и восприятие художественного произведения. История искусств более архетипична в своей целевой направленности в сравнении с прогрессивно направленной художественной критикой. Взаимосвязь художественной критики и истории искусства состоит в том, что художественная критика при анализе произведений современного искусства стремится сопоставить изучаемое художественное произведение с устоявшимся контекстом истории искусств. А при изучении и фиксации художественных явлений вносит их в контекст истории искусств, тем самым обогащая область ее изысканий.

Теория искусства обобщает полученный в процессе исследования искусства опыт, теоретизирует его, выявляет проблематику, методологию искусствоведения, а также служит инструментарием, при помощи которого производится анализ и интерпретация художественных явлений, попадающих в поле зрения критики. Если критика соприкасается непосредственно с художественной реальностью, являясь своего рода самосознанием искусства именно в момент рефлексии, то теория искусства является теоретическим, философским осмыслением тех моментов, которые непосредственно были выявлены критикой. Выявленные в процессе критического анализа особенности изучаются, оформляются в понятия и термины, вводятся в действующую парадигму искусствоведческих наук. Взаимосвязь художественной критики с историей и теорией искусства является взаимообусловленной и в зависимости от комбинирования позволяет решать широкий спектр задач.

Герменевтика и структурализм. Художественная критика в своей основе обладает рядом аналитических и интерпретационных методологий, необходимых для изучения художественных произведений и их внятной репрезентации общественности. В качестве инструментария и методологического ресурса художественной критики выступают структурализм и герменевтика.

Герменевтика обладает более давней исторической традицией взаимодействия с искусством. Герменевтика зародилась еще в античности, в основу названия было положено имя античного бога Гермеса, «связующего звена» между миром богов и людей, параллельно выступающего божеством торговли, ловкости, разумности и красноречия. Цель герменевтики как явления определяется работой с текстами прошлого, а именно искусством их понимания, интерпретации и истолкования [5, с. 223–224; 230; 285–287].

Поначалу герменевтика была представлена александрийской и антиахийской школами, занимавшимися истолкованием и интерпретацией сакральных, исторических и художественных текстов. В период средневековья, находясь на службе у теологии, проявляла себя в работе с религиозными текстами. В дальнейшем герменевтика постепенно оформилась сначала в научную методологию, а затем и в самостоятельную гуманитарную научную отрасль [6].

В ракурсе художественной критики герменевтика выступает средством для постижения и интерпретации произведений искусства, где различные герменевтические традиции по-разному подходят к взаимодействию с феноменом искусства. Во взаимодействии герменевтики и искусства следует выделить следующую структуру: процесс понимания состоит из нескольких элементов, где первый элемент – личность реципиента; второй – произведение искусства; третий элемент, посредством которого осуществляется понимание и интерпретация, – социальная действительность, породившая произведение, аналогичные художественные произведения, другие факторы культуры, личность автора.

Из вышеописанного видно, что важным моментом в герменевтике является сопоставление текста с породившей его реальностью и современностью. Элемент, на основе которого ведется интерпретация, должен сближать и объединять воспринимаемое произведение и реципиента.

Важным также является максимальное погружение в художественное произведение: «вживание», сопереживание, сопоставление художественной образности произведения с личным жизненно-эстетическим опытом. Сочетание целого и частного при восприятии произведения создает проблематику так называемого герменевтического круга. Она заключается в том, что для понимания важно уметь расшифровать не только каждую структурную единицу произведения, но и знать общие принципы их взаимодействия,

соотносить детали произведения с общим его строем, а само произведение с контекстом культуры, в котором оно создавалось. Только в рамках целого раскрывается значение каждой смыслообразующей составляющей.

При нехватке сведений для понимания произведения – фактов, исторических данных – интерпретация прибегает к творческому домысливанию, которое протекает по программе, заложенной в структуре произведения.

Совершенно другие подходы к аналитике в искусстве заложены в методологическом направлении под названием структурализм. Структурализм как явление возник в 20-е годы XX века на базе лингвистических изысканий. Основателем структурализма и структурной лингвистики считается швейцарский филолог Ф. де Соссюр. В отличие от своих предшественников, изучавших предмет исследования в контексте внешнего образующего влияния и взаимосвязей, швейцарский ученый обращает внимание на самостоятельную, замкнутую, внутреннюю структуру предмета исследования, подчиненную лишь собственному порядку в отрыве от внешних факторов влияния [7, с. 17]. В искусствознании, как и в других гуманитарных науках, структурализм характеризуется наличием «структуры», обозначающей существование устойчивых отношений между элементами в составе единой целостной системы.

По сравнению с герменевтикой структурализм интересует исследование не истории возникновения художественного произведения, а его структуры. Структурализм тяготеет к герметизму (закрытому рассмотрению), он работает с замкнутостью систем, в то время как герменевтика тяготеет к открытому рассмотрению искусства. Структурализм и герменевтика являются методами целостных аналитических исследований искусства, которые активно применяются в процессе современной художественной критики.

Эстетика и аксиология. Художественная критика для формирования полноты оценочных суждений зачастую склоняется к взаимосвязи с эстетикой и аксиологией, философскими дисциплинами, вырабатывающими принципы и способы оценки. Обратимся к эстетике – науке о прекрасном, ее взаимодействию с художественной критикой. Эстетика представляет отрасль философии, изучающую отношения человека к миру в ракурсе сферы категорий прекрасного и сферы художественной деятельности людей. Соотношение этих сфер менялось на протяжении истории становления эстетики как науки. Были предприняты попытки теоретического разделения и очерчивания

этих сфер: от попыток сведения эстетики к «философии прекрасного» до ее трактовки в качестве «философии искусства». Эти сферы постоянно перекликались, образуя прочную взаимосвязь. Однако, будучи взаимосвязаны, они обладают самостоятельностью.

В первой из них рассматривается эстетическое восприятие и эстетически ориентированная практика, значение эстетической активности человека в социальной и индивидуальной жизни, в разных областях культуры.

Вторая сфера эстетики посвящена анализу художественной деятельности и искусства, что роднит и объединяет эстетику с теорией искусства. Эстетика в ракурсе определенных (эстетических) категорий выявляет причины возникновения искусства и специфику его развития; определяет его роль и место в культуре; изучает своеобразие восприятия художественных форм человеком; прогнозирует перспективы развития искусства и художественной культуры; направляет процесс эстетического освоения человеком действительности в ракурсе художественного творчества, что сближает ее с критикой [8].

По мнению многих исследователей, критический анализ плодотворен только тогда, когда в его процессе приводится в движение аппарат эстетических категорий и исследование произведения опирается на эстетический опыт человечества. Суждения эстетики являются теоретическим фундаментом критического анализа. Критический анализ способен в свою очередь обогащать эстетику, представляя новый материал для развития эстетики как науки о понимании прекрасного.

Накопленный в процессе художественного анализа материал должен получить обобщение и оценку.

Ценность художественного произведения может складываться из суммарного фактора оценочных составляющих:

- 1) эстетической ценности, заключенной в отношении (мировоззренческая установка) автора к действительности;
- 2) ценности своеобразия организации произведения (семантика связей внешнего и внутреннего функционирования произведения);
- 3) ценности социального посыла произведения;
- 4) ценности художественной концепции, заложенной в произведении [4, с. 259–263].

Соотнести и обобщить ценности, находящиеся в разных областях знаний, а порой и эпохах, художественной критике помогает аксиология – философская дисциплина, изучающая природу и специфику ценностных отношений, их характеристики, структуру, научный и социально-культурный статус [9].

Заключение. Вышеописанные взаимосвязи художественной критики с искусствоведением, дисциплинами и методологиями, формирующими инструментарий и базу художественной критики, представляются конструктивными векторами, полагаясь на которые критик может взаимодействовать с современным арт-пространством, активно участвуя в развитии художественной культуры общества. Однако очень многое зависит от личности и таланта самого критика, его эрудиции и жизненного опыта. Само искусство своим живым многообразием также оказывает сильное влияние на форму и своеобразие выбираемых критиком средств, ведь художественная критика является таким же творческим и живым актом, как и изучаемый ею художественно-творческий процесс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толковый словарь В. Даля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://slovar.c/rus/dal/551464.html>. – Дата доступа: 23.11.2017.
2. Толковый словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://enc-dic.com/ushakov/Kritika-26038.html>. – Дата доступа: 15.09.2017.
3. Грачева, С. М. Отечественная художественная критика XX века: вопросы теории, истории, образования : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / С. М. Грачева; С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2010. – 341 с.
4. Боров, Ю. Б. Эстетика: учебник / Ю. Б. Боров. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.
5. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
6. Новая философская энциклопедия: в 4 т. [Электронный ресурс] / под ред. В. С. Стёпина. – М.: Мысль, 2001. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/253/Герминеветика. – Дата доступа: 08.11.2017.
7. Сосюр Ф. де. Заметки об общей лингвистике: пер. с фр. / под общ. ред. вступ. ст. и коммент. Н. А. Слюсаревой. – М.: Прогресс, 2000. – 280 с.
8. Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / гл. ред. Л. Ф. Ильичёв [и др.]. – М.: Совет. энциклопедия, 1983. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1432/Эстетика. – Дата доступа: 03.09.2017.
9. Философский энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/36/Аксиология. – Дата доступа: 11.10.2017.

Поступила в редакцию 06.04.2018 г.

Современные художественно-организационные технологии и формы функционирования исполнительского искусства (на примере Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь)

Казюлина С. Д.

Государственное театрально-зрелищное учреждение «Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь», Минск

В данной статье рассматриваются и анализируются актуальные направления и современные стратегии, способствующие развитию оперного и балетного искусства XXI века. Стремление к сохранению индивидуальности, уникальности и узнаваемости бренда приводит музыкальные театры к кардинальным изменениям перспективы их развития и совершенствования. В период информатизации, глобализации и интеграции происходит ряд трансформаций жизнедеятельности исполнительского искусства, которое не может больше функционировать в таких же условиях как несколько лет назад. Появляются новые возможности, новые каналы, новые профессиональные навыки и новые конкуренты. На фоне возрастающей необходимости межкультурного взаимодействия усиливается роль выстраивания долгосрочных связей между музыкальными театрами, фестивальными площадками и агентствами, творческими лабораториями с целью их последующего плодотворного сотрудничества и взаимовыгодного партнерства. В связи с этим современное исполнительское искусство активно адаптирует и развивает новые для себя формы и методы художественно-организационных технологий – копродукцию и аренду, которые позволяют обеспечивать конкурентоспособность и устойчивость развития искусства в современных экономических условиях. На конкретных примерах из практики Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь рассматривается позитивное влияние данных технологий.

Ключевые слова: исполнительское искусство, музыкальный театр, оперные и балетные постановки, музыкальные фестивали, кооперация, международное сотрудничество, копродукция, аренда.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 9–14)

Contemporary Art and Organizational Technologies and Forms of Performing Arts Functioning (Based on the Example of National Academic Bolshoi Theater of Opera and Ballet of the Republic of Belarus)

Kazyulina S. D.

State Theater and Entertainment Establishment “National Academic Bolshoi Theater of Opera and Ballet of the Republic of Belarus”, Minsk

Current directions and contemporary strategies which facilitate the development of the XXI century opera and ballet art are considered in the article. Aspiration to preserve individuality, uniqueness and recognition of the brand leads musical theaters to deep changes in the prospect of their development and perfection. During the information, globalization and integration period the life of performing art undergoes a number of transformations, it cannot function in the same conditions as several years ago. New opportunities appear, new channels, new professional skills and new competitors. In the background of the increasing necessity in cross-cultural interaction the role of building up long term links among musical theaters, festival sights and agencies, art laboratories, in view of further cooperation and mutually beneficial partnership, increases. Thus, contemporary performing art actively adapts and develops new forms and methods of art and organizational technologies – coproduction and rent, which make it possible to provide compatibility and stability of the development of art in new economic conditions. The examples from the practice of the National Academic Bolshoi Theater of Opera and Ballet of the Republic of Belarus indicate positive impact of the mentioned technologies.

Key words: performing art, musical theater, opera and ballet performances, musical festivals, cooperation, international cooperation, coproduction, rent.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 9–14)

Адрес для корреспонденции: e-mail: svetlanahor1@gmail.com – С. Д. Казюлина

В современных условиях представления об институциональной среде и формах функционирования художественной культуры требуют внесения некоторых корректив. В период информатизации, глобализации и интеграции происходит ряд трансформаций жизнедеятельности исполнительского искусства. Для удовлетворения новых запросов в сфере культуры и искусства не хватает традиционных инструментов и институций, что побуждает различные художественно-эстетические практики активно искать и внедрять технологии, ранее не используемые в деятельности музыкального театра. Духовное производство, к которому принято относить сферу культуры и искусства, в этом случае не является исключением.

На фоне возрастающей необходимости межкультурного взаимодействия между различными странами усиливается роль выстраивания долгосрочных связей между музыкальными театрами, фестивальными площадками и агентствами, творческими лабораториями с целью их последующего плодотворного сотрудничества и взаимовыгодного партнерства в процессе реализации совместных проектов. Сотрудничество в сфере исполнительского искусства – это широкий, гибкий и многоаспектный подход, для осуществления которого зачастую требуются фундаментальное партнерство, а также общая воля театров-партнеров к созданию высокохудожественного творческого продукта при сохранении экономической эффективности. Сегодня не существует единого правила для осуществления совместной театральной постановки, но уже становится очевидным тот факт, что совместное производство – это новая современная форма международного сотрудничества. И все же, делая шаги в этом направлении, каждый музыкальный театр старается сохранить свою собственную художественную самобытность и передать свой уникальный творческий почерк потенциальным аудиториям.

Цель статьи – определение современных художественно-организационных технологий в деятельности Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь и их влияние на развитие и функционирование исполнительского искусства в контексте международной и национальной художественной практики.

Международная интеграция и кооперация. Рассуждая о будущем музыкальных театров, известный дирижер Фабио Мастранджело отметил: «Я разделяю идеи, которые сегодня высказывают многие и они состоят в том, что сотрудничество между театрами – ценнейший

элемент художественного роста и развития не только любого театрального организма, но и общества в целом...» [1].

Музыкальные театры всего мира стремятся сохранить свою индивидуальность, узнаваемость бренда и уникальность творческого почерка. Отличительной особенностью становится единая транснациональная репертуарная политика, при планировании которой всегда учитывается специфика национальных традиций, профессиональных школ и актуальных тенденций в мировой музыкальной культуре. Все эти факторы формируют новые художественные приоритеты в исполнительском искусстве, позволяют публике знакомиться с выдающимися образцами мирового музыкального искусства. Стремление к достижению таких целей существенно изменяет стратегию развития музыкального театра. Одни музыкальные театры пересматривают свою репертуарную и прокатную афишу, отдавая приоритет новым постановкам, в которые приглашают высококлассных дирижеров, музыкантов, солистов, другие, к примеру, для достижения этой цели объединяются и используют целый алгоритм существующих художественных, производственных, организационных, материальных ресурсов нескольких театров.

В то же время современному музыкальному театру как живому организму жизненно необходимо находится в постоянном поиске новых творческих идей, способствующих созданию совместных художественных продуктов, а также процессу обмена как постановками, так и их авторами, солистами, дирижерами и режиссерами. Именно с позиции открытости мировому художественному процессу определяется успешность деятельности театра.

Известные и почитаемые музыкальные театры для экономии средств, обновления репертуара активно применяют принципы и приемы международной кооперации, используют возможность объединения финансовых ресурсов по созданию спектакля, осваивая выделенные гранты и субсидии театра-партнера, открывают новые площадки и рынки, участвуют в конкретном проекте, делятся творческим и производственным опытом и т. д. Полномасштабная постановка оперных и балетных спектаклей на ведущих площадках мира вызывает определенную напряженность с точки зрения затрат, выгод, возможностей и представляет собой весьма дорогостоящий продукт. Поставить полноценный спектакль в театре гораздо дороже, нежели создать копродукцию, основанную на партнерстве. К тому же перемещение спектаклей из

страны в страну, с одной театральной площадки на другую не вызывает сегодня проблем. Особенно это характерно для европейских стран, где разрабатываются новые законодательные акты и правовые нормы.

Исполнительское искусство не может больше функционировать в таких же условиях, как несколько лет назад. Появляются новые возможности, новые каналы, новые профессиональные навыки и новые конкуренты. В формате партнерства между несколькими музыкальными театрами – современным, актуальным и необходимым процессом по созданию и продвижению нового художественного произведения становится *копродукция* [2].

Современный музыкальный театр оказывается в сложном положении: уменьшается его государственная финансовая поддержка, переосмысливаются векторы репертуарной и прокатной афиш; ведется поиск креативных идей и новаторских решений; растут расходы на полноценные, современные спектакли и т. д. Театру постоянно приходится бороться за целевую аудиторию, опережая вкусы публики и вводя зрителя в мировой музыкально-театральный контекст. К тому же, музыкальный театр – искусство сложное и основано на синтезе различных средств выразительности. Поэтому при создании оперного или балетного спектаклей всегда возникает ряд художественно-технических и организационно-управленческих трудностей, которые могут повлиять на художественный образ постановки. Иногда получение желаемого в художественном плане результата во много раз затрудняется. Для того чтобы быть конкурентоспособными, просто необходимо создавать современные музыкальные спектакли, учитывая такие достижения, как средства визуально-изобразительных элементов, театральная машинерия, световая партитура и компьютерная графика. Соответственно, значительно возрастает и стоимость таких конкурентных спектаклей.

Необходимым элементом политики музыкального театра является обновление репертуара, который отвечает запросам публики и целенаправленно воздействует на аудиторию, формирует новые идейно-эстетические потребности. Известные европейские музыкальные театры в течение года обновляют свою афишу в лучшем случае наполовину, представляя всего 9–12 названий спектаклей в театральный сезон. В то время как в репертуар Большого театра Беларуси входит 90 названий опер и балетов. В среднем афиша театрального сезона белорусского Большого включает около 52 оперных и балетных названий спектаклей.

Международная интеграция и кооперация – вызов времени в современном музыкально-театральном пространстве. Европейские театры не имеют достаточного финансирования для реализации масштабных творческих и технологических идей при постановке новых спектаклей. Максимальный бюджет на новую постановку в европейских музыкальных театрах обычно не превышает 700 тыс. евро [3]. В связи с уменьшением финансовой поддержки театрам приходится сообща решать множество вопросов, связанных с обновлением репертуара и ростом расходов на постановку и эксплуатацию спектаклей. Опираясь на принцип кооперации, мировые музыкальные театры имеют возможность экономить от 40 до 70% расходов на постановку новых спектаклей.

В процессе совместной постановки важен опыт и доверие между театрами-партнерами, современная и доступная коммуникация, распределение зон ответственности, «прозрачные» контракты. В этом плане Большому театру Беларуси интересна как творческая работа приглашенных зарубежных постановочных групп, дирижеров, солистов, так и финансовая оставляющая. Оплату гонорарной части постановщиков, а также частичную оплату сценографического и светового решения, сценических костюмов на себя могут взять зарубежные институты, спонсоры, специализированные национальные фонды и программы в поддержку профессиональной мобильности. Отсюда идея многоканального финансирования совместных культурных проектов, которая так характерна для музыкальных театров развитых стран. В силу данных обстоятельств появляются основания для использования в постановочной деятельности театра такой художественно-управленческой технологии, как *копродукция*. Эта тенденция касается не только театров, но и музыкальных фестивалей.

Создание совместного спектакля обычно рассматривается с последующим его показом не только на сцене Большого театра Беларуси, но и на гастролях. Продвижение таких постановок и творческих проектов театра за рубежом – одно из приоритетных направлений международной деятельности театра. Практика показывает, что многие театральные площадки в Европе, не являясь репертуарными театрами и не имея собственной труппы, представляют спектакли различных гастрوليрующих театральных компаний. С этой точки зрения театр заинтересован в показе своих спектаклей на международных фестивалях или гастролях, таких как Брукнеровский музыкальный фестиваль в Линце, Зальцбургский

летний музыкальный фестиваль, Оперный фестиваль в Брегенце, Оперный фестиваль в Савонлинне, музыкальный фестиваль в Эксан-Провансе и других. Такие крупномасштабные театральные проекты всегда финансово поддерживаются из международных, национальных и иных источников.

Одним из ярких примеров копродукции в Большом театре Беларуси может служить постановка оперы Джузеппе Верди «Трубадур» 2009 года. Это совместный проект театра и голландской компании Supierz Music Management. Он является одним из первых по числу субъектов, объединивших свои усилия для его осуществления. На афише спектакля, показанного на сценах ведущих театров Нидерландов 2009–2010 театральных сезонов, была предложена информация о том, что он является копродукцией более чем десятка участников-организаторов, где творческая группа проекта также была международной. Режиссер-постановщик из Швеции Марианна Берглёф представила спектакль, напоминающий фильмы в жанре Film noir 1940–50-х годов. Художник-постановщик из Германии Андрей фон Шлиппе создал сценографию спектакля, напоминающую атмосферу фильмов-нуар. Благодаря свежему световому решению, где используются новые театральные приемы и эффекты, остро ощущаются драматизм и трагедия, страсть и ярость. Художником по костюмам выступила Кристина Халлер из Германии [4].

Еще одним примером копродукции стала совместная работа Большого театра Беларуси и Брукнеровского музыкального фестиваля (Австрия, г. Линц) над постановками оперы Рихарда Вагнера «Летучий голландец» в 2013 году и новой версии оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Волшебная флейта» в 2017 году. В постановке немецкого режиссера, одного из организаторов Бала в дрезденском оперном театре и художественного руководителя Semperoper, а также художественного руководителя Брукнеровского фестиваля Ханса-Йоахима Фрая участвовали представители разных стран. Дирижером-постановщиком был приглашен всемирно известный австрийский дирижер Манфред Майерхофер, а также немецкий дирижер Вильгельм Кайтель. Сценография и костюмы были созданы российскими художниками Виктором Вольским, заслуженным артистом России и Марией Вольской. В спектакле участвовали приглашенные солисты Курд Ридл (Австрия), Александр Рославец (Нидерланды, Беларусь), Кристиан Челебиев (Германия). Данный проект был осуществлен

при содействии и поддержке Посольства Федеративной Республики Германии в Республике Беларусь.

Совместная оперная постановка «Летучий голландец» Р. Вагнера была названа «Лучшим оперным спектаклем» на третьем конкурсе «Национальная театральная премия», а режиссер-постановщик Ханс-Йоахим Фрай был удостоен высокой награды «Лучшая режиссерская работа в спектакле оперы».

В 2017 году в Большом театре Беларуси состоялась премьера оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Волшебная флейта» в постановке Ханса-Йоахима Фрая – немецкого режиссера-постановщика, художественного руководителя концертного зала «Брукнерхаус» в Линце, которую можно также отнести к опыту копродукции; дирижер-постановщик маэстро Манфред Майерхофер (Австрия); художник по костюмам профессор Хартмут Шергхофер (Германия); художник по свету Владимир Стерлин (Россия). Премьера обновленной «Волшебной флейты» состоялась в рамках Австрийского культурного сезона в Республике Беларусь [5].

Успешное сотрудничество Большого театра Беларуси и концертного зала «Брукнерхаус» в Линце продолжилось осенью 2017 года участием симфонического оркестра, хора и солистов оперы театра в международном Брукнеровском фестивале в Австрии.

Проблема копродукции в музыкальном театре сегодня остается актуальной, о чем свидетельствуют ежегодные конференции и форумы международной ассоциации «Опера Европа». Основные дискуссии обычно посвящены вопросам копродукции. Генеральный директор ассоциации Николас Пейн, обращаясь к участникам международной конференции, проведенной осенью 2012 года в Москве, отметил: «Копродукция – это уникальная возможность для театров открыть новые творческие горизонты, наладить тесные взаимоотношения с европейскими театральными коллективами, создать совместные художественные проекты» [6].

Аренда – современная художественно-организационная практика в сфере исполнительского искусства. Международное сотрудничество в сфере культуры и искусства в последнее время тесно связано еще с одной художественно-организационной технологией – арендой. В сфере современного исполнительского искусства практика сдачи в аренду художественных произведений становится очень популярной. Эта практика позволяет расширить возможности современного художественного рынка, который можно

дифференцировать и на рынок исполнительского искусства. Под арендой спектаклей мы понимаем приобретение лицензии на право использования результатов интеллектуальной собственности. Это, так называемые права, смежные с авторскими. Такая лицензия позволяет музыкальному театру, не имеющему отношение к созданному художественному продукту, перенести его на свою сцену на определенных условиях.

Постановки музыкального театра, как результаты интеллектуальной собственности, выступают объектами такой художественной практики в мире исполнительского искусства, как аренда. Основными причинами могут стать как художественно-творческие, так и финансово-экономические составляющие. Достаточно сложно определить, какая причина становится первоочередной и приоритетной в данном случае. Возможно, данное сотрудничество связано с нехваткой финансирования в сфере культуры и искусства. Но существует мнение, что в современном художественном процессе не хватает уникальных и новаторских идей.

Создав спектакль, в основе которого положен принцип организационного, творческого и финансового взаимодействия, театры-владельцы осуществляют показ этого спектакля самостоятельно или на определенных условиях сдают его в аренду по лицензионному договору, что предполагает получение финансовой выгоды. В контексте арендных отношений предметом договора выступает художественная идея и концепция спектакля, а также его уникальная форма воплощения. Ее должны по уже выстроенной художественно-организационной схеме перенести на сцену некоего театра, который по договору должен соблюдать все требования авторских прав. Театр получает овеществленную часть модели спектакля без исполнителей. Все необходимые элементы указанной художественной модели спектакля арендуются. Перенесение и постановка спектакля на сцене театра-арендатора осуществляется обычно художественно-постановочной командой (балетмейстерами, репетиторами, ассистентами и другими специалистами) – представителями театра-владельца.

Покупка лицензии на аренду постановки абсолютно не гарантирует, что этот спектакль, пользующийся успехом в прокате театра-создателя, станет таким же популярным и на сценах театров-копродукционеров, не говоря о версиях, воплощенных театрами-арендаторами. В то же время при переносе спектакля театр-арендатор получает возможность показа высококлассной художественной модели

спектакля, имеющей успех во всем мире, обогатив при этом репертуарную афишу театра и оптимизировав финансовые затраты на постановку и «раскрутку» [7]. Западный алгоритм предоставления в аренду по лицензии спектаклей заинтересованным театрам хорошо отработан и иногда получение театром-правообладателем дополнительного дохода осуществляется через специально созданные фонды.

Первым опытом Большого театра Беларуси по приобретению лицензии и переносу спектакля стал одноактный балет в оригинальной постановке Дж. Баланчина «Серенада» на музыку П. И. Чайковского в 2012 году. За ним последовали постановки Иржи Килиана «Шесть танцев» на музыку В. Моцарта в 2013 году и «Маленькая смерть» В. Моцарта в 2016 году. Сегодня балеты вышеупомянутых хореографов являются классикой, украшающей и обогащающей репертуар современного музыкального театра.

Постановку балета «Серенада» на музыку П. И. Чайковского, хореографа с мировым именем Джорджа Баланчина, осуществила на сцене Большого театра Беларуси балетмейстер-постановщик Нанетт Глушак, как официальный уполномоченный представитель Фонда Дж. Баланчина и художественный руководитель театра «Балет Капитолия» в г. Тулузе (Франция).

Джорж Баланчин – американский хореограф, основавший собственную балетную школу в Нью-Йорке New York City Ballet, признанный лидер неоклассицизма в современном балетном искусстве, так говорил о своем шедевре: «...Многие считают, будто этот балет имеет тайный сюжет. Это не так. В нем танцовщики просто движутся под прекрасную музыку. Единственный сюжет балета – музыка серенады, если угодно – это танец при луне. Несмотря на то, что пьеса Чайковского не была предназначена для балета, танцевальный характер ее четырех частей предполагает наличие различных эмоций и ситуаций, поэтому и создается впечатление, будто балет имеет свою сюжетную основу: внешне чистый танец образует своего рода повествование. И каждый зритель вправе увидеть и различить в нем свою музыку и свой танец» [8].

Профессиональная команда из Нидерландов в течение нескольких месяцев работала над переносом одноактных балетов «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» на музыку В. Моцарта с артистами Большого театра Беларуси. Это по-настоящему преданные хранители наследия выдающегося мастера: Ширли Эссебум – хореограф-постановщик,

Йоуке Виссер – художник по костюмам, Юп Каборт – дизайнер по свету, Юст Бигелар – художник по свету и сценографии. Эти уже признанные и популярные шедевры чешского хореографа Иржи Килиана получили высокую оценку как со стороны зрителей, критиков, так и самих артистов балета. Согласно задумке хореографа эти две постановки «Шесть танцев» и «Маленькая смерть» желательно исполнять парно, ибо они дополняют друг друга.

Нидерландский балетмейстер Ширли Эссебум так сказала о постановке: «На сцене танцуют 12 человек – 6 мужчин и 6 женщин. Некоторая часть зрителей может усмотреть в этом 6 любовных историй, но Иржи Килиан не стремился к такому упрощенному варианту. Балет целомудренный, одухотворенный, наполненный танцевальными образами... Зритель, глядя на сцену, может проявить свою фантазию, Килиан дает простор для ассоциаций. “Маленькую смерть” называют балетом для шести мужчин, шести женщин и шести рапир. Рапира – не просто атрибут. Это и символ, и один из инструментов передачи мысли» [9].

Копродукцию и аренду в практике музыкальных театров можно рассматривать как особые организационно-управленческие технологии. В искусстве эти технологии идут параллельно с творческим процессом и служат для художественного воплощения на сцене оригинальных идей, уникальных замыслов и неповторимых образов. Иначе говоря, если их использование будет иметь только коммерческое направление, они не смогут удовлетворить художественно-эстетические потребности и запросы публики, способствующие росту популярности спектакля и театра в целом, что закономерно влияет на имидж и укрепление репутации театра [10].

Заключение. Нельзя сказать, что механизм международной копродукции и аренды повсеместно используется в пространстве музыкальных театров стран СНГ, но таких примеров сегодня уже достаточно.

Республика Беларусь, интегрируясь в мировое культурное сообщество, примеряет на себя, пока еще несмело, модели общемировых трендов. Сегодня получают актуализацию

принципы кооперации, интеграции ресурсов, унификации отдельных аспектов деятельности для воплощения художественных идей в разных проектах на международном и национальном уровнях. Следует отметить, что подобные подходы еще не стали характерной чертой внутринациональной художественной практики. Думается, что такой эксперимент может быть пробным шагом в этой области. Он вполне способен привести к положительному результату и открыть дополнительный ресурс для активизации национального театрального процесса и не только в рамках музыкального театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будущее музыкальных театров Европы и России [Электронный ресурс] // Северная Звезда: информ. агентство. – Режим доступа: <http://www.nstar-spb.ru/~qWUW3>. – Дата доступа: 16.02.2018.
2. Хангельдиева, И. Г. Копродукция в международном театральном партнерстве / И. Г. Хангельдиева // Modern scientific potential – 2015: materials of the XI Intern. sci. a. practical conf., Febr. 28 – March 7, 2015. – Sheffield, 2015. – Vol. 7 : Economic science. – P. 6–13.
3. Гетман, А. Создавать будущее вместе / А. Гетман // Большой театр. – 2015. – № 1. – С. 8–9.
4. Ильина, Е. Опера «Трубадур» после премьеры в Минске отправится на гастроли в Голландию [Электронный ресурс] / Е. Ильина // Tut.by: белорус. портал. – Режим доступа: <https://news.tut.by/culture/150047.html>. – Дата доступа: 21.02.2018.
5. Премьера оперы «Волшебная флейта» [Электронный ресурс] // Большой театр Беларуси. – Режим доступа: <http://bolshoi-belarus.by/rus/arkhiv-novostej/2528-premera-opery-volshebnaaya-flejta.html>. – Дата доступа: 02.03.2018.
6. Конференция международной ассоциации «Опера Европы» впервые пройдет в России [Электронный ресурс] // Большой театр. – Режим доступа: <https://www.bolshoi.ru/about/press/articles/opera/2327>. – Дата доступа: 16.02.2018.
7. Хангельдиева, И. Г. Аренда и лизинг в сфере культуры и искусства / И. Г. Хангельдиева // Наука и бизнес: пути развития. – 2015. – № 5. – С. 140–146.
8. Пастушенко, Т. Балет Джорджа Баланчина «Серенада» в постановке Наннет Глушак впервые показан в Минске [Электронный ресурс] / Т. Пастушенко // БЕЛТА: белорус. телеграф. агентство. – Режим доступа: <http://www.belta.by/culture/view/balet-dzhordzha-balanchina-serenada-v-postanovke-nanett-glushak-budet-vpervye-pokazan-v-minske-74013-2012>. – Дата доступа: 16.02.2018.
9. Шидловская, С. «Маленькая смерть» состоится в Большом театре в первый день весны [Электронный ресурс] / С. Шидловская // Минск-новости: информ. гор. портал. – Режим доступа: <https://minsknews.by/malenkaya-smert-sostoitsya-v-bolshom-teatre-v-pervyy-den-vesny>. – Дата доступа: 12.03.2018.
10. Хангельдиева, И. Г. Творческие индустрии как феномен мировой реальности XXI века / И. Г. Хангельдиева // Университетские чтения: сб. ст. / Моск. гос. ун-т. – М., 2011. – Вып. 21. – С. 42–51.

Поступила в редакцию 06.04.2018 г.

Законодательная составляющая арт-рынка антиквариата Республики Беларусь

Казанина В. Ю.

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

В статье впервые комплексно проанализирована законодательная составляющая арт-рынка антикварных произведений искусства Республики Беларусь. На основании анализа приоритетов совершенствования художественно-культурного пространства Республики Беларусь сделана попытка дать максимально полную характеристику иерархии, форме и содержанию нормативно-правовых актов, которые во втором десятилетии XXI века регулируют активно формирующийся с 1990-х годов отечественный арт-рынок антиквариата.

В результате исследования сделан вывод, что при всех сложностях, неизбежно возникающих в «переходных» экономических моделях, актуальное законодательство Республики Беларусь стремится установить в нормативно-правовых актах, регулирующих отечественный арт-рынок антиквариата второго десятилетия XXI века, определенную иерархию, которая направлена на создание дополнительных условий для охраны культурного наследия Беларуси и включения его в рыночные отношения.

Ключевые слова: арт-рынок, антикварный рынок, художественно-культурное пространство, арт-рынок антикварных произведений искусства, юридическая база арт-рынка антиквариата.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 15–19)

The Legislative Component of the Antiques Art Market in the Republic of Belarus

Kazanina V. Yu.

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

The article analyzes comprehensively the legislative component of the antiques art market of the Republic of Belarus for the first time. An attempt has been made to give the fullest possible description of the hierarchy, the form and the content of the normative legal acts that regulate the actively forming (since the 1990s) domestic antiques art market in the second decade of the 21st century. The research is based on the analysis of the priorities for improving the artistic and cultural space of the Republic of Belarus.

The current legislation of the Republic of Belarus seeks to establish a certain hierarchy in the legal acts that regulate the antiques art market of the second decade of the 21st century. The hierarchy is aimed to create additional conditions for the cultural heritage of Belarus protection and its inclusion in market relations. At the same time, there are difficulties inevitably which are arising in the “transitional” economic models. This conclusion is made as a result of the research.

Key words: art market, antique market, artistic and cultural space, art market of antique works of art, the legal basis of the antiques art market.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 15–19)

Законодательство, регулирующее отечественный арт-рынок и ту его часть, которая ориентирована на антиквариат, начали активно анализировать и обсуждать после 1991 г., когда экономика стран бывшего СССР переориентировалась с плановой на свободный рынок (страны Балтии) или на различные экономические модели переходного типа, где плановый подход к её регулированию сочетался с рыночным (Россия, азиатская часть СССР, Молдова, Украина и Беларусь). Наиболее активно по этой проблематике в Беларуси высказывались А. Березин [1], А. Кожевников [2], Ю. Бондарь [3], В. Лакиза и И. Чернявский [4]. Про актуальные проблемы глобального арт-рынка, в

том числе юридические (часто легко проецируемые на отечественную практику), писали российский маркетолог и искусствовед А. Арутюнова [5], американка Н. Дэген [6], исследователь иудейских ценностей из чехословацкой государственной коллекции и профессор Университета Джорджа Вашингтона Д. Альтшулер [7]. Их наблюдения хронологически соотносятся с разными этапами становления арт-рынка антиквариата суверенной Беларуси (который стал складываться после 1991 г., а сегодня продолжает формироваться), поэтому проблемы и задачи, по поводу которых они высказывались в настоящее время либо уже частично ликвидированы, либо находятся в процессе решения.



Рис. 1. Фрагмент арт-коллекции королевской семьи Великобритании в Виндзорском замке. 2010



Рис. 2. Гостиница «Мінск», место расположения аукционного дома «Paragis». 2017

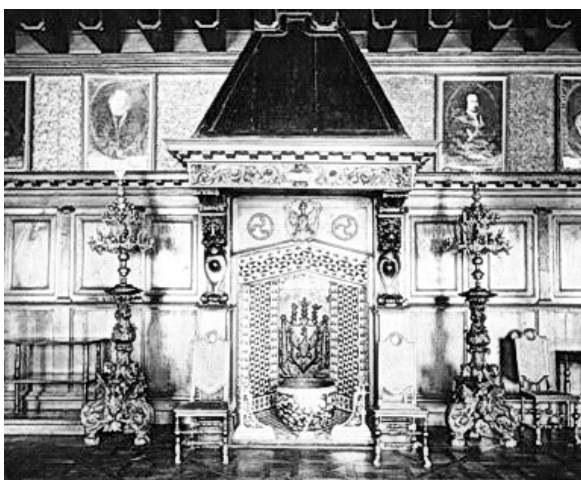


Рис. 3. Фрагмент арт-коллекции Радзивиллов. Несвиж. 1930-е гг.



Рис. 4. Усадьба минского аукциониста А. Кротовича. 1916

Цель статьи – максимально полно охарактеризовать законодательную составляющую актуального отечественного антикварного арт-рынка, а именно юридическую базу, регулирующую арт-рынок антиквариата Республики Беларусь во втором десятилетии XXI в.

О специфике регулирования арт-рынка. Совершенствование арт-рынка, особенно антикварного, в пространстве которого, кроме столкновения «экономики, философии, искусства, социологии» [5, с. 2], доминируют элементы историко-культурного наследия (формирующего актуальное художественно-культурное пространство страны, как и многие аспекты ее будущего) чрезвычайно важно для государственности Беларуси. Те страны, которые сделали свое художественно-культурное пространство привлекательным, аутентичным и ориентированным на местное историко-культурное наследие, обеспечили к XXI в. серьезные и стабильные инвестиции в свою экономику через туристическую и арт-индустрии. Дело в том, что на мировом арт-рынке антиквариата постоянно происходит смена

лидеров (по объему оборота средств), и из стран-лидеров XVIII–XIX вв. (Италия, Франция, Великобритания) в «тройке лидеров» XXI в. (США, Китай и Великобритания) осталось лишь Соединенное Королевство [8], где сознательно сделана ставка на «антикварность» арт-рынка. В результате половина произведений старых мастеров сегодня продается именно в Лондоне – столице страны-лидера по количеству частных антикварных арт-собраний, «история многих из которых началась в XVI в., в том числе и история арт-собраний королевской семьи (рис. 1), с которым можно познакомиться в ряде замков Британии и Шотландии» [8]. Но для этого британцам пришлось (с помощью многолетнего упорядочивания законодательства) создать оптимальные условия для бизнеса антикваров, аукционных домов, арт-менеджеров, реставраторов и дизайнеров, работающих с артефактами прошлого.

Антиквары имеют дело с произведениями искусства, каждый из которых – памятник своей эпохи, имеющий бесконечное количество отсылок к целому ряду искусств своего

времени, и (опосредованно) к настоящему и будущему создавшего его народа. Недаром «по своему происхождению, генезису и становлению... отдельные виды искусств хранят между собой многие неразрывные связи; ...и в своей исторической эволюции, и в практике современной культуры... различные искусства, а также орнамент и архитектура не только влияют друг на друга, но и активно взаимодействуют в едином историческом пространстве культуры», – считает академик, один из признанных теоретиков компаративистики Санкт-Петербурга Игорь Мациевский [9, с. 6]. И, несмотря на то, что антиквариат продают и покупают, его артефакты необходимо сохранять (для истории, искусства, общества, народа, представители которого участвовали в их создании). Без этого *пространство культуры* [9, с. 6], либо, как формулируют отечественные исследователи, *художественно-культурное пространство* Беларуси, будет неаутентичным, неполным, и вряд ли мы сможем претендовать на стабильные инвестиции в свои туристическую и арт-индустрии. Поэтому работа с антиквариатом всегда требует максимальной точности, аккуратности и детальной проработки правил обращения с ним в условиях рынка, отраженных в законодательстве.

Регулирование антикварного арт-рынка Беларуси. Законодательная составляющая определенного арт-рынка всегда находится в неразрывной связи с его историко-художественным и экономическим компонентами. Исходя из мнения владельца и директора минского аукционного дома «Paragis» (рис. 2) Андрея Березина, самыми успешными белорусскими коллекционерами были Радзивиллы, Сапегы, Святополк-Мирские, Тышкевичи, которые «на протяжении 700 лет собирали уникальные вещи... и уже тогда прививали культуру коллекционирования нашему обществу [1]». Но современное коллекционирование антиквариата в Республике Беларусь юридически стало активно оформляться только в 1990-е гг., когда в экономике получившей суверенитет страны наметился ориентир на свободные рыночные отношения.

Действительно, многие именитые магнаты Беларуси (до вхождения их земель в состав СССР) имели богатейшие арт-собрания (рис. 3), а дела у наших аукционистов и антикваров в свое время шли весьма прибыльно, как свидетельствуют фото их недвижимости (рис. 4). Но все они действовали в несколько ином правовом поле, чем владельцы и продавцы антиквариата современной Беларуси, – в правовом поле, существовавшем до первых десятилетий XX вв. (которое, кстати, безусловно

достойно быть темой отдельного исследования) и которое исчезло, когда, под влиянием новых идей, частная собственность на ценные предметы оказалась под запретом.

Сегодня оборот антиквариата на отечественном рынке главным образом связан с юридической базой из документов 1997–2015 гг. о торговле непродовольственными товарами через комиссионные магазины, о скупке драгоценных металлов и охране археологических артефактов. Среди нормативно-правовых актов, регулирующих оборот антиквариата Беларуси во втором десятилетии XXI в., основными являются следующие [10]: Гражданский кодекс Республики Беларусь от 07.12.1998 г. № 218-3; Закон Республики Беларусь от 09.01.2002 г. № 90-3 «О защите прав потребителей»; Закон Республики Беларусь от 28.07.2003 г. № 231-3 «О торговле»; Правила осуществления розничной торговли отдельными видами товаров и общественного питания, утвержденные постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 07.04.2004 г. № 384; Временные правила комиссионной торговли непродовольственными товарами, утвержденные приказом Министерства торговли Республики Беларусь от 30.05.1997 г. № 73; Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 1 июня 2007 г. № 744 «Об утверждении Правил комиссионной торговли непродовольственными товарами и внесении изменения в постановление Совета Министров Республики Беларусь от 7 апреля 2004 г. № 384» [11]; Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 12.09.2011 г. № 1211 «Об утверждении Правил скупки у физических лиц драгоценных металлов и драгоценных камней в изделиях и ломе»; Указ Президента Республики Беларусь от 14.12.2015 г. № 485 «Об усовершенствовании охраны археологических объектов и археологических артефактов» [12].

При всей своей разноплановости и «пестроты» (что, по-видимому, неизбежно в «переходных» экономических моделях), очевидно, что законодательство Республики Беларусь о торговых операциях, связанных с антиквариатом, базируется на основном законе страны – Конституции Республики Беларусь, а также состоит из Закона «О торговле», нормативных правовых актов главы государства (Президента), Гражданского кодекса Республики Беларусь и других актов законодательства, принятых СовМином и Минторгом, что, в принципе, довольно логично и устанавливает в антикварной «нормативке» определенную иерархию. Закон «О торговле» определяет правовые основы осуществления покупки и продажи товаров на территории

страны, государственного регулирования и контроля в рыночной сфере. Он моделирует и обеспечивает оптимальные условия для осуществления торговли в целях удовлетворения спроса потребителей на товары и услуги, устанавливает стандартные условия проведения всех этих операций.

Поскольку большинство отечественного антиквариата реализуется посредством продажи через комиссионные магазины, заинтересованным сторонам необходимо учитывать постановление Совета Министров Республики Беларусь № 744 от 1 июня 2007 г. «Об утверждении правил комиссионной торговли непродовольственными товарами и внесении изменения в постановление Совета Министров Республики Беларусь от 7 апреля 2004 г. № 384» [11] (далее – Правила). Именно Правила вводят и регулируют основные термины и их определения, используемые при реализации антиквариата через специализированные магазины:

- «комиссионер – юридическое лицо, индивидуальный предприниматель, принимающий от комитента товары на комиссию и реализующий эти товары по договору розничной купли-продажи;
- комитент – гражданин Республики Беларусь, иностранный гражданин, лицо без гражданства, сдающий товар на комиссию для осуществления комиссионером розничной продажи этого товара;
- покупатель – гражданин Республики Беларусь, иностранный гражданин, лицо без гражданства, имеющий намерение приобрести либо приобретающий товары для личного, семейного, домашнего потребления и иного подобного использования, не связанного с предпринимательской деятельностью;
- предметы антиквариата – культурные ценности, созданные более 50 лет назад по отношению к дате приема на комиссию (произведения живописи, графики, скульптуры, старинная мебель; предметы декоративно-прикладного искусства; уникальные и редкие музыкальные инструменты; старинные монеты, ордена, медали и другие предметы коллекционирования)» [2].

Именно Правила контролируют сегодня в Беларуси взаимодействие между комиссионером и комитентом (согласно договору комиссии), равно как и между комиссионером и покупателем при реализации антиквариата, принятого на комиссию в специализированный магазин. Отличие продажи на аукционе (и на интернет-аукционе) – отсутствие договора комиссии.

В реалиях сегодняшнего дня по договору комиссии реализующая антиквариат сторона

(комиссионер) обязуется по поручению другой стороны (комитента) за определенное вознаграждение провести одну (несколько) сделок от своего имени. Согласно Правилам договор комиссии «может быть заключен на определенный срок или без указания срока его действия» [2].

Постановление Совета Министров от 7 апреля 2004 г. (далее – постановление) декларирует, что «при приеме на комиссию предметов антиквариата комиссионер производит их экспертизу (определение подлинности, датировки, а также атрибуции)... Предметы антиквариата передаются в продажу только после проверки их в учете похищенных, утерянных, бесхозных, обнаруженных и изъятых предметов, который ведется органами внутренних дел» [11].

Причем, согласно постановлению, предметы, которые являются историко-культурной ценностью Беларуси, «представляются комитентом комиссионеру только при условии согласования Министерством культуры изменения места нахождения (хранения) этой материальной движимой историко-культурной ценности и согласования облисполкомами (Минским горисполкомом) отчуждения или передачи иным образом прав собственности на историко-культурную ценность» [11] покупателю. В соответствии с постановлением для охраны историко-культурного наследия страны комиссионер «обязан предоставлять государственным музеям возможность для ознакомления и приобретения отдельных предметов антиквариата (до их передачи в продажу)» [11].

Согласно постановлению к ценным предметам антиквариата, «изготовленным из драгоценных металлов и драгоценных камней, применяются требования, установленные ...Правилами» [11]. По действующему законодательству «не подлежат купке у физических лиц: драгоценные металлы в самородном и аффинированном виде, а также в слитках (кроме мерных), сырье и химических соединениях; драгоценные камни в неограниченном виде, а также непригодные для изготовления ювелирных изделий; драгоценные металлы и драгоценные камни в виде промышленной продукции, деталей и полуфабрикатов, в том числе полуфабрикатов ювелирного и зубопротезного производства; ...изделия производственно-технического назначения, содержащие драгоценные металлы и драгоценные камни...; сусальное золото и сусальное серебро, а также отходы, содержащие драгоценные металлы и драгоценные камни; ордена и медали Республики Беларусь и бывшего СССР из драгоценных

металлов и драгоценных камней, кроме памятных и юбилейных» [11].

Ряд ограничений законодательно установлен и в отношении археологических изысканий, поскольку т. н. «черные копатели» (нелегальные искатели и сбытчики антиквариата из раскопок исторических памятников) сегодня — реальная угроза сохранению культурного наследия Беларуси [4]. Указом, которого долго ждали отечественные историки, искусствоведы и археологи, предусмотрена «передача археологических артефактов, выявленных при проведении археологических исследований либо случайно, в государственную собственность» [12].

Закключение. На основании изложенного выше, можно сделать вывод: при всех сложностях, неизбежно возникающих в «переходных» экономических моделях, актуальное законодательство Республики Беларусь стремится установить в нормативно-правовых актах, регулирующих отечественный арт-рынок антиквариата второго десятилетия XXI в., определённую иерархию, которая направлена на создание дополнительных условий для охраны культурного наследия Беларуси и включения его в рыночные отношения. Общественности, антикварам и специалистам-искусствоведам необходимо приветствовать и последовательно закреплять эти тенденции, а также продолжать вносить предложения по совершенствованию законодательства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дело тонкого вкуса. Есть ли антикварный бизнес в Беларуси [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.aif.by/timefree/uvlechenie/delo_tonkogo_vkusa_est_li_antikvarnyy_biznes_v_belarusi. — Дата доступа: 01.10.2017.
2. Кожевников, А. С. Особенности комиссионной торговли непродовольственными товарами / А. С. Кожевников [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://reomag.by/number/2007/9/komiss_torgovl. — Дата доступа: 01.10.2017.
3. Бондарь, Ю. Культура как образование: теоретико-прикладной анализ / Ю. Бондарь, А. Смолик / науч. ред. П. Бондарь / Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств. — Минск: БГУКИ, 2015. — 301 с.
4. Шчарбачэвіч, Н. Не нашкодзіць / Н. Шчарбачэвіч // Звязда. — 2016. — 29 чэрв. — С. 7.
5. Арутюнова, А. Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента / А. Арутюнова. — М.: Изд. дом Высш. эк. экономики, 2015. — 232 с.
6. Degen, N. Introduction. Value-Added Art / N. Degen // The Market. Documents of Contemporary Art / edited by Natasha Degen. — London: Whitechapel Gallery, 2013. — P. 5–12.
7. Altschuler, David. The Precious Legacy: Judaic Treasures from the Czechoslovak State Collection / David Altschuler. — New York: Summit Books, 1983. — 288 p.
8. Расстановка сил на современном арт-рынке: крупнейшие аукционные дома [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.artimex.ru/krupneischie-aukcionnye-doma>. — Дата доступа: 01.10.2017.
9. Мацневский, И. Сравнительное искусствоведение — XXI век : К введению в проблематику / И. Мацневский // Сравнительное искусствоведение — XXI век / сб. ст. и материалов; ред.-сост. О. Колганова; отв. ред. И. Мацневский. — Вып. 1 : Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствоведения. — СПб.: РИИИ, 2014. — С. 6–24.
10. Помощь: Торговля непродовольственными товарами через комиссионные магазины [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://spravka-jurist.com/base/part-zz/tx_wswlje.htm. — Дата доступа: 01.10.2017.
11. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 1 июня 2007 г. № 744 «Об утверждении Правил комиссионной торговли непродовольственными товарами и внесении изменения в постановление Совета Министров Республики Беларусь от 7 апреля 2004 г. № 384» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://minsk.gov.by/ru/org/8728/attach/85a4934/post_744.shtml. — Дата доступа: 01.10.2017.
12. Комментарий к Указу Президента Республики Беларусь от 14.12.2015 № 485 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://president.gov.by/ru/news_ru/view/kommentarij-k-ukazu-485-ot-14-dekabnja-2015-g-12720/. — Дата доступа: 01.10.2017.

Поступила в редакцию 22.11.2017 г.

Декларации и деятельность Уновиса в печати Витебска 1920–1922 гг.

Шишанов В. А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

Развитие «левого» искусства первых десятилетий XX века выявило необходимость для художника широко использовать возможности печатного слова для выражения своей позиции. Манифест, декларация сами по себе становятся явлениями искусства.

Сформировавшийся еще до 1917 г. негативный образ футуриста, радикализм в неприятии достижений культуры прошлого и других направлений, авторитаризм педагогической системы, не дающей практически применимых на тот момент навыков художника, вызывают противодействие как со стороны учащихся, так и со стороны интеллигенции и администрации, что находит свое отражение в прессе.

В статье на основе анализа материалов витебской периодической печати исследуется идеология, практика Уновиса и оценка ее оппонентами. Показывается информационная значимость печати в раскрытии событийного ряда, освещении и выражении позиций участников дискуссии о месте и роли различных направлений в искусстве.

Ключевые слова: супрематизм, Витебск, периодическая печать, К. Малевич, А. Ромм, Уновис.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 20–30)

Declarations and Activities of Unovis in the Press of Vitebsk in 1920–1922

Shishanov V. A.

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

The development of the "left" art of the first decades of the twentieth century revealed the need for the artist to make extensive use of the possibilities of the printed word to express his position. The manifesto, the declaration themselves become art phenomena.

The negative image of the futurist, which was shaped before 1917, as well as the radicalism in rejecting the achievements of the culture of the past and other directions, the authoritarianism of the pedagogical system, which did not give the skills of the artist practically applicable at that time, cause opposition from both students and intellectuals and administrations that is reflected in the press.

The article studies the ideology and practice of Unovis and its opponents' assessment on the basis of the analysis of the materials of Vitebsk periodical press. The information significance of the press is shown in the disclosure of the event series, the coverage and expression of the positions of the participants in the discussion about the place and role of various trends in art.

Key words: Suprematism, Vitebsk, periodical press, K. Malevich, A. Romm, Unovis.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 20–30)

Деятельность объединения Уновис – одно из ярких явлений культурной жизни Витебска первых послереволюционных лет. Наследие К. С. Малевича и художников его круга в последние десятилетия стала объектом пристального внимания искусствоведов, историков искусства и художников, стремящихся в своем творчестве использовать достижения авангарда начала XX века.

В весьма обширной библиографии по теме периодическая печать и издания Уновиса составляют значительную часть источниковой базы исследований. Однако малодоступность ряда изданий препятствует более широкому использованию публикаций.

Цель статьи – на основе анализа материалов витебской периодической печати показать

их информационную значимость в раскрытии событийного ряда, освещении идеологии, практики Уновиса и оценки ее оппонентами.

«Группа мастеров и подмастерьев»: поиски «организационности». Превращение супрематизма в универсальную художественную систему по убеждению Казимира Малевича было невозможно без школы, без преданных адептов. Попытки создания в 1916–1918 гг. общества «Супремус» (И. Пуни, К. Богуславская, И. Ключ, О. Розанова, Л. Попова, Н. Удальцова, М. Меньков и другие) не привели к желаемому результату. Сложившиеся мастера не были податливым материалом для осуществления амбициозных замыслов в «коллективном развитии супрематической формы». Витебское художественное училище представлялось благоприятным местом

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

для педагогического эксперимента, который должен был привести к превращению супрематизма в «большой стиль».

Как отмечалось в «Краткой истории возникновения «Уновис»»¹, помещенной в альманахе «Уновис № 1», для многих подмастерьев казалось ненормальным, когда в училище к зиме 1919 г. стала культивироваться замкнутость, разобщенность по мастерским: «Думалось, что люди бояться, чтобы другие посторонние не позаимствовали или же не взглянули их великих открытий и завоеваний в области живописи, или же просто боялись казаться смешными, не будучи уверенными в себе». Учащиеся не могли найти ответы на мучившие вопросы о «настоящем творческом пути», их не удовлетворяли методы преподавания. Поэтому харизматический авторитетный лидер, каким явился Казимир Малевич, достаточно легко смог увлечь своей «определенной и ясной программой».

Малевич не сразу стал единственным «великим» под крышей училища. Концом 1919 – началом 1920 г. датируется его рукопись «Устава Государственной творческой артели» [1, с. 437–438], создание которой, по мнению автора, было вызвано «необходимостью революционного жизненного движения поставить все ее области в социальную возможность условия на продуктивную работоспособность и организацию всех сил для единого движения целого творческого организма жизни». Подчеркивалось, что в основу «лаборатории» артели должны лечь «кубизм, футуризм, супрематизм как современные системы экономического движения». Предполагалось, что «первым ядром» артели станут М. Шагал, Л. Лисицкий, В. Ермолаева, Д. Якерсон, Н. Коган и К. Малевич. Однако необходимость в единении всех «левых сил» отпала с появлением Уновиса, в котором не нашлось места для Марка Шагала.

Как сообщается в упомянутом уже альманахе «Уновис № 1» организационное заседание группы «молодых кубистов» состоялось 17 января 1920 г. Далее следует известная трансформация: 19 января – группа получает название «МОЛПОСНОВИС» («молодые последователи нового искусства»); 28 января – объединение «младшей» группы со «старшей» под названием «ПОСНОВИС» («последователи нового искусства») и работа над постановкой оперы «Победа над Солнцем».

В этот момент в витебской прессе появляются первые отзывы о деятельности будущего Уновиса.

¹[Гаврис, И.]. Краткая история возникновения «Уновис» // Уновис № 1. Витебск, 1920. – Факс. изд. – М.: СканРус, 2003. – С. 88–89 (приложение).

В номере «Известий» за 27 января 1920 года в разделе «Художественная жизнь» под заголовком «Годовщина Витебского народного художественного училища и 2-я отчетная выставка» сообщалось: «В начале февраля открывается 2-ая отчетная выставка Витебского народного художественного училища. В городском театре состоится празднование годовщины Художественного училища. В этот вечер состоится художественный митинг, будут поставлены живые художественные картины и спектакль. Будет также поставлена пьеса «Победа над солнцем» в исполнении, декорациях и костюмах исключительно учащихся Художественного училища»².

Таким образом, первоначально постановка «Победы над Солнцем» не планировалась как мероприятие в рамках «Недели фронта», и должна были продемонстрировать достижения Художественного училища за год его существования. Более того, публикация позволяет поставить под сомнение дату 28 января, указанную в «Примечаниях к движению Уновиса», как начало работы над постановкой³. Что-то повлияло на ход событий и мероприятия под лозунгом, обозначенном на афише «Группа художников – Неделе фронта», состоялись раньше, чем открытие 2-й отчетной выставки училища, которое произошло 15 февраля, и тоже вошло в рамки «Недели»⁴.

5 февраля, в четверг, появляется следующий анонс:

«Группа мастеров и подмастерьев Витебских государственных свободных художественных мастерских подготовили к постановке футуристическую оперу (по техническим обстоятельствам музыка будет отсутствовать) А. Крученых с прологом В. Хлебникова и, затем, Супрематический балет.

Это будет первым опытом балета построенного не на танце, а на движении тектонических масс и цветов. Вечер устраивается комиссией по Неделе фронта губпарткома в Латышском клубе, в пятницу 6 февраля.

Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников.

²Годовщина Витебского народного художественного училища и 2-я отчетная выставка // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 18. – 27 янв. – С. 2. (См. также: Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. – С. 62).

³[Гаврис, И.]. Примечания к движению «Уновиса» // Уновис № 1. Витебск, 1920. – Факс. изд. – М.: СканРус, 2003. – С. 90 (приложение).

⁴Художники – Неделе фронта // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 33. – 13 февр. – С. 2.

Спектаклю будет предшествовать митинг, на котором выступят местные художественные и литературные силы»⁵.

Согласно афише программа вечера состояла из трех частей: 1. Митинг («Выступят художники и не художники»); 2. «Победа над Солнцем» («По техническим обстоятельствам музыка отсутствует. Декорации, костюмы, буфатория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным трудом подмастеров Вит. Гос. Своб. Худож. мастерских»); 3. Супрематический балет («Впервые в мире. Участвуют 15 фигур. Танцы за ненадобностью отсутствуют»). Организаторы – «Группа художников», Комиссия по проведению Недели фронта при губпарткоме⁶.

Вторая постановка знаменитого произведения А. Крученых и М. Матюшина, после двух показов в Петербурге (3 и 5 декабря 1913 года), осуществленная под руководством В. Ермолаевой и поставленный Н. Коган «Супрематический балет» уже неоднократно привлекали внимание историков и искусствоведов [2; 3; 4, с. 113; 5, с. 61–68].

При всем многообразии сохранившихся материалов (афиша, тексты членов Уновиса, эскизы костюмов и декораций), исследователи не могли привести ни одного воспоминания очевидца или сколько-нибудь пространной публикации в прессе, кроме упоминания в письме Марка Шагала Павлу Эттингеру 2 апреля 1920 г. [6, с. 194], записи в «Примечаниях к движению Уновиса»⁷ и утверждения недолго остававшегося приверженцем учения Малевича Моисея Кунина: «<...> опыт вечера “Победы над солнцем” достаточно показал, что в театре супрематизму места нет»⁸. Такая ситуация породила мнение, что в отличие от нашумевших петербургских спектаклей, витебские постановки «не были замечены ни сторонниками, ни противниками нового искусства и практически не имели резонанса в культурной жизни» [3, с. 42; 4, с. 113; 5, с. 67].

Но что же в действительности происходило на сцене? И был ли резонанс?

Заметим, что на тот момент (если не считать пропагандистскую по содержанию одностраничную стенную газету Витебского отделения РОСТА) в Витебске выходила только одна газета – официоз «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих,

красноармейских и батрацких депутатов», поэтому поле деятельности для критиков было ограничено. Другая проблема состоит в полноте сохранившихся комплектов витебских газет – полного нет ни в одном хранилище и некоторые номера, вероятно, утрачены. Но если критические выступления в прессе не известны, это не значит, что их не существовало. Довольно значительная подшивка витебских «Известий» за 1920 г. была обнаружена в Государственном архиве Минской области (Минск).

В подшивке был выявлен номер за 10 февраля, в котором молодой, энергичный витебский журналист Исаак Абрамский (псевдоним «Амский») в статье со знаковым названием «Витебские “будетляне”» описал ход мероприятия:

«Театральный Витебск ожил...

К начавшимся спектаклям “Театра Революционной сатиры” подоспел организованный группой левых художников в пользу “Недели фронта” спектакль “Победа над солнцем”, состоявшийся 6 февраля в Латышском клубе.

В наше время, когда вопрос о новых формах в искусстве вызывает к себе такой усиленный интерес, когда происходит ожесточенная война между старым и новым миром творчества, этот спектакль, несомненно, имеет большое значение в художественной жизни нашего города.

Предшествовавший спектаклю митинг прошел вяло и бесцветно, выделяясь резким контрастом от настроения, созданного Мих<аилом> Пустыниным⁹ своего нового стихотворения «Да здравствует Долой».

Выступали ученики художественного класса худ<ожников> Малевича и Ермолаевой: Гаврис¹¹, Зуперман¹² и Носков¹³, при чем по-

⁹ Абрамский, Исаак Павлович (1902–1981) – журналист. В 1919 г. член редакции газеты «Известия Витебского губернского исполнительного комитета советов ученических депутатов», редактор журнала «Школа и революция» (Витебск), после переезда в Москву член редакции журнала «Крокодил».

¹⁰ Пустынин (псевд., наст. фамилия Розенблат) Михаил (Герш) Яковлевич (1884–1966) – журналист, поэт, сатирик. Родился в Одессе. До 1917 г. сотрудничал в журналах «Сигнал», «Сатирикон», «Новый Сатирикон» и др. С 1918 по 1922 г. работал в Витебске в РОСТА, был одним из организаторов Театра революционной сатиры. После переезда в Москву, сотрудничал в журналах «Красный перец», «Смехач», «Крокодил».

¹¹ Гаврис, Иван Трофимович (1890–1937) – художник, педагог. Родился в деревне Кухчицы (Минская губ.) в крестьянской семье. В 1919 г. поступил в Витебское художественное училище. Был членом Уновиса. В 1922–1923 – исполняющий обязанности, затем ректор Витебского художественно-практического института. С 1924 по 1937 г. преподавал в учебных заведениях Витебска. В 1937 г. осужден по сфабрикованному делу «Польской организации войсковой» и расстрелян.

¹² Зуперман, Лазарь Львович (? – 1921) – учащийся Витебского художественного училища, занимался в мастерских В. М. Ермолаевой, К. С. Малевича. Член Уновиса.

¹³ Носков, Марк Иванович – учащийся Витебского художественного училища, занимался в мастерских В. М. Ермолаевой,

⁵ Художники – Неделе фронта // Изв. Витеб. Губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 26. – 5 февр. – С. 2.

⁶ Афиша хранится в Музее В. В. Маяковского (Москва), инв. № 688.

⁷ [Гаврис, И.]. Примечания к движению «Уновиса» // Уновис № 1. – Витебск, 1920. – Факс. изд. – М.: СканРус, 2003. – С. 90 (приложение).

⁸ Кунин, М. Об Уновисе / М. Кунин // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 16.

следний преподнес аудитории довольно нудный, хотя и не лишенный интереса, доклад о новых достижениях в искусстве.

Выступивший П. Н. Медведев¹⁴ в своем небольшом слове еще раз подчеркнул свое отношение к левому искусству, сравнив его последователей в их исканиях к созданию подлинного искусства с теми средневековыми алхимиками, которые стремились создать человека путем целого ряда мифических соединений... но, увы, вместо человека, как это имело место в «Фаусте», породила на свет божий мертворожденного Гомункула...

Тов. Лисицкий говорил о молодой армии Творчества, которая придет на смену Красной армии и армии Труда. Витебские молодые художники — предшественники этой грядущей армии.

Митинг закончился, по обыкновению веселым выступлением т. Кунина, который решил кажется, в первый раз за все время, выступить серьезно... Но ему помешал предательский занавес, который по собственному наитию опустился перед его носом и так бесцеремонно и неожиданно прервал его блестящую тираду слов о новом искусстве...

Что касается самого спектакля «Победа над солнцем», то хорошо, что он происходил поздним вечером, а то бы солнце могло обидеться на витебских «будетлян» и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушиных криков, имевших место в этой пьесе.

Нужно отдать справедливость устроителям вечера.

Декорации и костюмы в пьесе были необыкновенно оригинальны и интересны, и на этой внешней обстановке можно было построить великолепное содержание на настоящем русском языке.

В общем же нужно приветствовать организацию этого вечера, как, несомненно, интересное проявление исканий в области создания нового вида театрального представления.

Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка»¹⁵.

К. С. Малевича. Член Уновиса.

¹⁴Медведев, Павел Николаевич (1892–1938) — филолог, литературовед и критик, член круга М. М. Бахтина. Родился в Петербурге в семье выходца из крестьян. После Февральской революции от партии эсеров был членом городской управы Витебска, исполнял обязанности городского головы. После Октябрьской революции до 1922 г. занимал должности заведующего отделом внешкольного образования, заведующего подотделом искусств губоно, был ректором Пролетарского университета, преподавателем Института народного образования. После переезда в Петроград работал в Государственном издательстве художественной литературы, преподавал в различных учебных заведениях. В 1938 г. арестован и расстрелян.

¹⁵Амский [Абрамский], И. Витебские «будетляне» / И. Амский [И. П. Абрамский] // Изв. Витеб. губ. совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. — 1920. — № 30. — 10 февр. — С. 4.

Позиция и оценки Абрамского достаточно взвешены, хотя автор и не был сторонником «левого» искусства, но смог понять важность происходившего и, критически высказываясь об «игре» и «заумных» возгласах актеров, отметил новаторскую сценографию представлений, к сожалению, оставив нас пребывать в неведении о подробностях действия.

Надо полагать, сами устроители осознавали, что по объективным причинам не смогли реализовать и донести до публики грандиозность своего замысла. «Построенный» в начале июня 1920 г. альманах «Уновис № 1», содержал значительный блок материалов о театре и непосредственно о «Победе над Солнцем», что можно расценить как несколько запоздавшую попытку объяснить и обосновать театральные эксперименты.

Это особенно отчетливо выражено в статье Нины Коган «О супрематическом балете»: «Супрематический балет, поставленный 6 февраля 1920 г. в Витебске, *должен был быть* [выделено нами. — В. Ш.] явлением основных форм элементов движения, его развертывания, расцветания из центра в порядке контрастного следования многих фигур <...>». Здесь же в альманахе — статьи «О старой и новой музыке» М. Матюшина, «Декларация слова как такового» А. Крученых, эскизы костюмов и декораций К. Малевича, В. Ермолаевой к «Победе над солнцем», и Н. Коган к «Супрематическому балету». Один из материалов напрямую связан с событием — «Доклад тов. М. И. Носкова на митинге 6 февраля 1920 г.».

Полагаем и статья Л. Зупермана «О театре» и отчасти «Краткая история возникновения “Уновис”» И. Гавриса восходят к их выступлениям на митинге. Отдельные фразы анонимной статьи «Уновис и его общественное творчество» («Теперь поднимается молодость к проведению нового в новой жизни. <...> Это первый авангард будущей творческой всемирной армии нового искусства») перекликаются с выступлением Лазаря Лисицкого в пересказе И. Абрамского, что может быть аргументом для подтверждения мнения А. Шатских об авторе этого текста¹⁶ или, во всяком случае, влиянии на него Лисицкого.

Отметим, что, как указывается в «Примечаниях к движению Уновиса», вечер 6 февраля проходил под лозунгом «Красная

¹⁶Т. В. Горячева считает текст анонимным и приводит доводы против авторства Л. Лисицкого, что утверждается А. С. Шатских. См.: Горячева, Т. В. «Директория новаторов» / Т. В. Горячева // Уновис № 1. Витебск 1920. — Факс. изд. М.: СканРус, 2003. — С. 86 (приложение); Шатских, А. С. Малевич и Лисицкий — лидеры Уновиса / А. С. Шатских // В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х. — СПб.: Palace Editions, 2000. — С. 47, 51.

армия творчества идет на смену армии войны и армии труда". Этой фразе, следовательно, придавалось особое значение, казалось бы, несвоевременное, если учитывать положение в стране и на фронтах, но созвучное чуть позже широко растиражированным высказываниям Максима Горького о субботниках и «армиях труда»: «Праздник наступил, и Горький почувствовал и увидел то, что составляет, действительно, начало новой эпохи: "Дуновение труда, который уничтожит голод и нищету, труда, который переделает мир"»¹⁷. Члены Уновиса попытались уйти вперед и подчеркнуть значение в новом «жизнестроении» коллективного труда «творческой армии нового искусства».

14 февраля группа Посновис была переименована в Уновис («утвердители нового искусства»)¹⁸ и 17 марта в витебских «Известиях» было опубликовано «Обращение Уновиса»¹⁹, ставшее по сути манифестом нового объединения. Члены Уновиса отрицали необходимость «возобновлять старое, разбитое пушками Революции», ставили перед собой задачу «ниспровержения старого мира искусств», и построения в «общей творческой работе» нового мира, совершив «Революцию Театра, Революцию архитектуры, Революцию музыки и создание утилитарных форм мира вещей». В обращении содержался призыв всех «голосующих за новое искусство» вступать в организацию «Уновис» (здесь дается расшифровка «утверждения нового искусства».

В редакторском предисловии оговаривалось, что страницы газеты открыты для дальнейшей дискуссии: «Решить, кто с нами, кто против нас, можно, выслушав до конца и увидав результаты работ всех борющихся сторон».

Отметим, что, несмотря на то, что организационную активность будущих членов Уновиса можно проследить с конца 1919 г., устав организации был принят только 15 мая 1920 г. [7, с. 19–21]. Ее целью называется «утверждение новых форм в искусстве под каковыми разумеются КУБИЗМ, ФУТУРИЗМ и СУПРЕМАТИЗМ». По уставу высшим органом являлось собрание членов, которое избирало творческий комитет (творком), который избирал из своей среды председателя, его заместителя, секретаря и казначея. Средства организации складывались из вступительных и ежемесячных взносов членов.

¹⁷ Максим Горький об армиях труда // РОСТА. Стенная газета Витебского отд. Росс. Тел. Аг. – 1920. – № 51. – 20 февр.

¹⁸ [Гаврис, И.]. Примечания к движению «Уновиса» // Уновис № 1. – Витебск, 1920. – Факс. изд. – М.: СканРус, 2003. – С. 90 (приложение).

¹⁹ Обращение «Уновиса» // Изв. Витгубревкома и Губкома РКП. – 1920. – № 59. – 17 марта. – С. 2.

Достаточно активная деятельность Уновиса в 1920 г. («вечера опытного рисования», доклады, роспись трибун, переход на сторону объединения учащихся мастерской М. Шагала²⁰) не нашла отражения в печати, кроме сообщения о подготовке несостоявшегося съезда деятелей нового искусства в Козельске²¹ и проведении дискуссии о современном искусстве с участием представителей уездных художественных школ Полоцка, Городка и Лепеля²².

В местной прессе появилось сообщение об отъезде 5 июня 1920 г. делегации училища в Москву для участия во Всероссийской конференции учащихся и учащихся по искусству²³. В рамках конференции состоялась выставка работ членов Уновиса [5, с. 99–104]. Среди участников распространялась отпечатанная типографским способом листовка «От Уновиса» с изложением основных взглядов объединения и призывом творческого комитета «под единым флагом Уновиса всем вместе одеть землю в одежду новой формы и смысла» [8, с. 79]. Пропаганда объединения нашла сторонников, и группы приверженцев учения Малевича появились в Смоленске, Оренбурге, Москве, Саратове, Самаре, Перми, Екатеринбурге.

«Насаждение Уновисов» и полемика в прессе. Несмотря на последующую славу Витебска, как одну из столиц авангарда, сторонники «левого» искусства не «овладели» городом безоговорочно. Скорее наоборот, «левые» вынуждены были постоянно доказывать свою правоту, но и среди них не было единодушия [9].

Если несогласие окружающих с Марком Шагалом выражалось скорее в связи с его административной деятельностью и проявлением личных качеств, то Малевич, по сути, совершил переворот в учебном заведении и остро нетерпимо относился к другим направлениям и стремился к полному доминированию супрематизма. Уже к осени 1920 г. это стало вызывать активное противодействие со стороны других участников художественного процесса как в Витебске, так и в Москве. 21 декабря 1920 г. Л. Лисицкий пишет К. Малевичу о действиях противников «насаждения Уновисов» в отделе ИЗО Наркомпроса и прибывшего из

²⁰ [Гаврис, И.]. Примечания к движению «Уновиса» // Уновис № 1. Витебск, 1920. – Факс. изд. – М.: СканРус, 2003. – С. 90 (приложение).

²¹ [Коллектив Уновис объявляет] // Изв. Витгубревкома и Губкома РКП. – 1920. – № 163. – 21 июля. – С. 4.

²² Работа Уновиса // Изв. Витгубревкома и Губкома РКП. – 1920. – № 193. – 26 авг. – С. 4.

²³ Художественная экскурсия // Изв. Витгубревкома и Губкома РКП. – 1920. – № 123. – 6 июня. – С. 4.

Витебска И. Фридлендера²⁴: «Он на конференции сплетничал и инсинуировал наши мастерские. <...> И затем частным порядком он что-то провоцировал Штеренбергу. Точных сведений собрать не могу, но приблизительно, что преподается у нас один супрематизм, что мастерские разваливаются, халтурят и т. п.» [10, с. 53].

А. Г. Ромма, как заведующего секцией ИЗО внешкольного подотдела губоно, также волновала ситуация, сложившаяся в Витебских государственных свободных художественных мастерских (ВГСХМ). В Витебском областном краеведческом музее сохранился черновик докладной записки Ромма Д. Штеренбергу, которую по сопутствующему финансовому отчету можно датировать концом ноября 1920 г.: «Группа Уновис, пользуясь всей полнотой власти, проводит узко-партийную политику во всех делах и начинаниях. Преподавание в 3-х живописных и декоративной мастерских сводится исключительно к изучению теории и методов кубизма, футуризма и супрематизма, причем методы и принципы докубистической эпохи всецело игнорируются, и учащийся, поступая в ВГСХМ, сразу приступает к работе в духе кубизма без какой бы то ни было теоретической или практической подготовки» (ВОКМ, кп 19659/6).

«Антиуновистские» настроения нашли отражение в стенной газете «Известия исполкома», которая была впервые вывешена на стенах мастерских 10 октября 1920 г. Содержание издания остается не известным, но в противовес ему 20 ноября последовал выход первого номера «Уновис. Листок Витебского творкома», изданного как и последовавшие издания Уновиса литографским способом.

Номер начинается с весьма не толерантной статьи И. Чашника, где обвиняются авторы «индивидуалистической» газеты исполкома в непонимании значения идеи всемирного творчества: «И наши мастерские построенные на основе единой программы будут тем основанием, на котором должны быть построены все мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества, примером которым мы служим, и

проводить его мы должны частью через наше слово листовки Уновиса». Здесь же автор сообщает, что творческий комитет «партии Уновис» пришел к выводу о «недопустимости существования подобной газеты как контрреволюционного органа». В заключение следует призыв: «Восстанем товарищи, и нашей самодеятельностью заставим замолчать наших бессознательных противников, и продолжим медленно, но верно продвигать нашу идею мирового творчества».

В этом же номере помещены статьи Н. Коган «О графике единой программы Уновиса» и Л. Хидекеля «Новый реализм — наша современность», в которых авторы пытались убедить в преимуществах программ «новой школы творчества» Уновиса на живописном и «строительно-фактическом» факультетах. В разделе «Рост Уновиса (хроника)» сообщается об участии витебской делегации в областной конференции Уновиса в Смоленске; о предложении Смоленска установить трибуну, изобретенную И. Чашником; участии членов Уновиса в выставке «Искусство и революция» в Витебске²⁵; издании книги Малевича «Супрематизм. 34 рисунка», журнала «Аэро», супрематических плакатов и др.

Теме «партийности в искусстве» уделялось много внимания в дискуссиях того времени. Революция, провозглашение «диктатуры пролетариата», социальные потрясения выдвинули вопрос о партийности и в спорах об искусстве. Зачастую политические клише и вульгарно-социологические схемы служили критерием для определения места того или иного направления в искусстве в классовой иерархии.

Однако, как утверждали представители власти, «пролетариат» еще только вырабатывал «собственный художественный критерий», поэтому «ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным, оказывая в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства»²⁶. Такой подход определил определенную свободу дискуссий, но не ослабил борьбы между направлениями в попытках доказать свою «пролетарскость».

Январь 1921 г. отмечен появлением еще двух изданий Уновиса, которые, вероятно планировались, как периодические: «Путь Уновиса» (№ 1, издание Центрального творкома Уновиса) (6 с., 35 x 22 см), «Уновис.

²⁴ Фридлендер, Исаак (1890–1968) — художник-график. Родился в Митаве (сейчас Елгава, Латвия). В 1915 г. поступил в Римскую Академию художеств, но в 1916 г., в связи с призывом в армию, вынужден был вернуться в Россию. С 1917 по 1919 г. давал частные уроки и преподавал в гимназиях и школах Витебска. С 1919 по 1920 г. читал лекции на внешкольных курсах в Одессе. Осенью 1920 г. вернулся в Витебск. В апреле 1921 г. выехал в Латвию. В Риге преподавал рисование в еврейских гимназиях, работал как иллюстратор книг, художник-декоратор. Являлся членом Рижского общества графиков, участвовал в выставках. В 1929 г. эмигрирует в США, затем Канаду. В 1937 г. переезжает в Нью-Йорк.

²⁵ Выставки // Изв. Витгубревкома и губкома РКП. — 1920. — № 252. — 4 нояб. — С. 2.

²⁶ Луначарский, А. В. Тезисы художественного сектора НКП и ЦК РАБИС об основах политики в области искусства / А. В. Луначарский, Ю. М. Славинский // Искусство. — 1921. — № 1. — С. 20.

II-ое издание Виттворкома Уновис» (18 с., 18 x 11 см). «Путь Уновиса» имеет газетный формат и заявляется как орган Центртворкома, то есть орган, призванный объединить все организации. «Уновис. II-ое изд.» – издание формата брошюры и орган только витебского творкома.

Оба издания открывались статьями о партийности в искусстве: «Путь Уновиса» – статья К. Малевича «О партии в искусстве»; «Уновис. II-ое изд.» – «Партийность в искусстве» М. Кунина.

Материал Малевича занимает 4 полных страницы выпуска и делится на три раздела, не связанных между собой. В первом анализируются проблемы партийности в социальной и художественной жизни. Второй озаглавлен «О гармонии, создании вещи и власти ритма над художником» и здесь проводится тезис о несвободе «я» художника, находящегося во власти «систем, конструкций и законов» и выходе из этого в «совокупности действия миллионов единиц построенного организма, как вечно изменяющейся гармонии». Третья часть состоит из двенадцати кратких высказываний, имеющих установочно-лозунговый характер, начинающихся со слова «если», которым озаглавлен весь раздел. Раздел заканчивается выводом о невозможности найти «культуру нового из образований староваторов и новаторов»: «...никогда новую культуру нельзя образовать и<з> сочетания двух мировоззрений – таковая культура будет бесплодной».

Далее следует небольшое эссе И. Чашника «К знаку современности», в котором автор пытается развить выдвинутый Малевичем принцип «экономии» как универсальной категории, характеризующейся рациональностью и целесообразностью. Чашник рассуждает о неких знаках, характерных для каждого этапа развития человечества от древности к современности и подводит к необходимости сложения «утилитарных единиц» в «общую целостную конструкцию изменений»: «Экономия выраженной единицы вносит совершенство целого и увлекает в новое ее преобразование. Чем экономичнее построен чертеж, тем совершеннее будет форма предмета и свободнее от пут эстетики. Человек проводит себя через путь сокращений, и потому каждая творческая форма строится на экономическом движении. Последнее должно стать заботой современности, как чистая цель экономии знаков».

С еще более кратким, но емким по содержанию наброском «О борьбе с эстетикой» выступил Л. Хидекель, который констатировал выход Уновиса к «созданию форм в пространстве или архитектуре супрематизма» и

обосновал необходимость борьбы с «эстетикой», которая не дает развития «чисто утилитарным сложениям», «укрывает» свойства материалов и «загромождает ненужными украшениями» здания. Как пример чистоты формы и утилитарности приводится аэроплан.

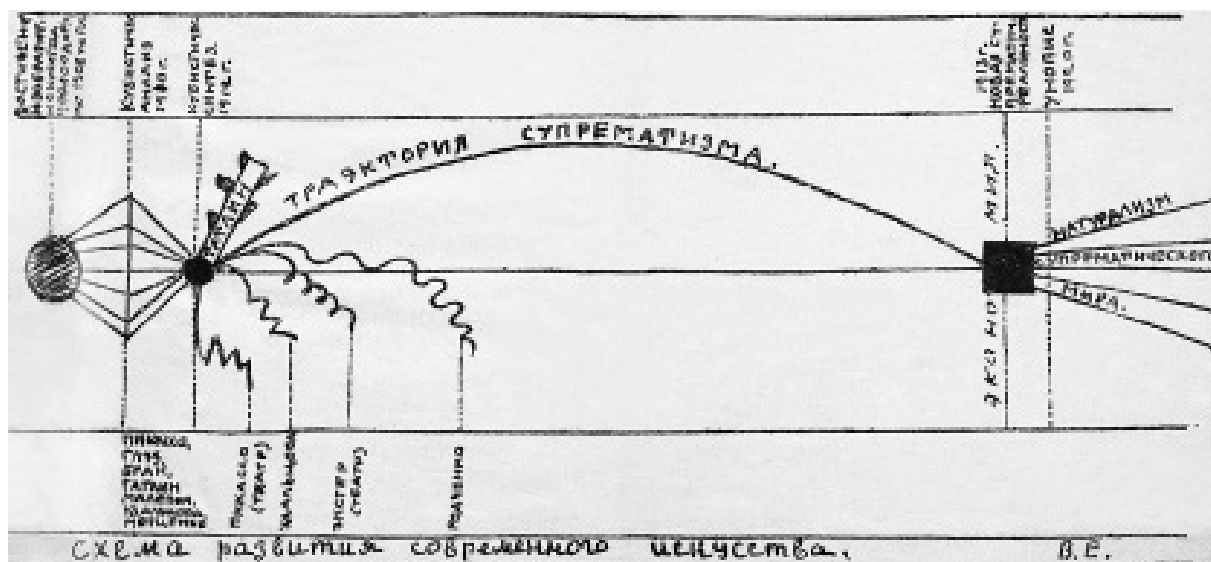
Своими впечатлениями о посещении 15 ноября 1920 г. Московских свободных государственных художественных мастерских делится Нина Коган, скрывшаяся под инициалами «Н. К.». После описания структуры мастерских Коган кратко характеризует работу мастерских под руководством А. Певзнера, М. Шемякина, Р. Фалька, А. Родченко, Н. Удальцовой, И. Машкова, И. Ключа. В заключение как образец приводятся работы сторонников Уновиса – С. Сенькина и Г. Клущиса.

В этом же выпуске были помещены тезисы доклада В. Ермолаевой «Искусство и современность». Выступление датируется 12 декабря 1920 г., однако в прессе «дискуссия» относится к 13 декабря²⁷. Вера Михайловна утверждает, что в современности общество перешло в «наивысшее напряжение материальной культуры», которая осознана, найденные части сложены и «переданы к реализации». Достижение этого в политико-экономической жизни произошло путем создания «социалистической коммуны», в искусстве тоже достигнуто «открытием кубизма». Дальнейшее развитие общества и искусства должно достигаться «культурой коллектива», который должен осуществить «единство с вещами мира, одухотворения их, включения себя в них и их в себя. В искусстве движение по пути, указанному супрематизмом, есть «новый путь к нашему постоянному религиозному образу через творчество движения». Сообщается, что выступавший в прениях Л. Юдин дал разъяснения по сущности кубизма, но представители секции ИЗО ответили напаками и обвинениями в адрес Уновиса, что показало их «полную неосведомленность в вопросе».

Тезисы доклада В. Ермолаева иллюстрирует своей «Схемой развития современного искусства» в виде шкалы разбитая горизонтально на три части. В верхней части указываются основные этапы в развитии искусства и даты. В средней части этапы иллюстрируются графически. В нижней – перечисляются наиболее видные художники каждого этапа.

Шкала начинается от «Достижений изобразительного искусства», хронологически – с 200000 лет до «Рождества Христова» по 1908 г. «после Рождества Христова».

²⁷ «Свободная дискуссия» // Изв. Витгубревкома и губкома РКП. – 1920. – № 285. – 12 дек. – С. 4.



В. М. Ермолаева. Схема развития современного искусства. «Путь Уновиса», № 1. 1921 г.

Графически это изображается в виде заштрихованного круга, от которого лучами расходятся прямые линии, упирающиеся в вертикальную пунктирную черту – этапу «кубистического анализа» 1910 г. В нижней части перечисляются художники: Пикассо, Глэз, Брак, Татлин, Малевич, Удальцова, Метценже. Далее линии сходятся в черном круге меньшего диаметра, находящемся на линии «кубистического синтеза» 1912 г. От круга идут нисходящие волнистые линии соответствующие художникам: Пикассо (театр), Удальцова, Экстер (театр), Родченко. Вверх от круга отходит изображение, напоминающее обрубленный отросток с надписью «Татлин». Линия супрематизма отходит от круга по баллистической траектории и упирается в черный квадрат, расположенный на вертикальной линии с надписью в средней части шкалы «Экономия», в верхней – «1913 г. Новая супрематическая реальность». От квадрата расходятся линии с надписью между ними «Натурализм супрематического мира», которые в начальном движении пересекаются с линией – «Уновис 1920 г.». Шкала иллюстрирует с позиции превосходства супрематизма и не простые отношения между художниками, стоявшими во главе направлений.

«Уновис. II-ое изд.», вероятно, задумывался как продолжение машинописного альманаха «Уновис № 1», однако в существенно меньшее по объему издание вошли статьи только молодых членов Уновиса.

Моисей Кунин в статье «Партийность в искусстве», занимающей 8 из 18 страниц издания, утверждает необходимость всем «в чьих жилах течет творческая кровь» объединиться

в партию, чтобы противостоять препятствиям чинимым «приверженцами старого». Кунин разделяет понятия «партия» и «направление»: «члены партии» работают «в одном направлении по одной программе»; приверженцы одного направления работают индивидуально, поэтому их работа «не продуктивна». Партия представляется наилучшей организацией для достижения целей: «Партия же проводит свои взгляды и построения КОЛЛЕКТИВНО, организовано и потому будет всегда идти впереди и диктовать всем свои убеждения и принципы в искусстве».

Кунин ставит вопрос: «Нужна ли партия в искусстве, там, где оно должно быть свободным, творящим и созидаящим; должно ли оно быть связано известными законами партии, партийной дисциплиной и тем самым потерять необходимую ей свободу?». Положительно отвечая, молодой член Уновиса оправдывает это противодействием «класса художников», желающих воскресить академизм и «наши мысли о сооружениях нового мира, втиснуть в рамки уходящего и давно ушедшего мира», поэтому в «переходный революционный момент» необходимо организовываться в партию.

Предвещая смерть художникам «вне партии и направления», Кунин называет Уновис первым наметившим себе «все основы новой культуры» и выбросившим знамя «организации партии, которой нужно создавать армию для реализации всех форм нового искусства». В заключение звучит призыв отказаться от принадлежностей «буржуазного ушедшего мира» (эстетических картинок, романтики сентиментализма, индивидуализма и «всего,

всего от чего несет психологией сытого, ожиревшего класса») и выйти на путь «творчества новых форм» вместе со «сплоченной партией Уновис».

Следующие две статьи посвящены учебному процессу. В статье «Уновис в мастерских» Л. Хидекель утверждает, что с приходом Уновис исчезла «туманность» в работе и все мастерские ставят «определенные задачи» и разрешают их через «достигаемый опыт». Подмастерья прошли через «все основы живописных школ» (сезанизм, кубизм-футуризм, супрематизм) и дальше «уновистский метод» выводит на творческий путь создания «новой формы», «систематизирующей основой» которого является супрематизм. И в дальнейшем, наряду с инженером, агрономом и «рабочими всех специальностей», подмастерья послужат «силой для выражения будущей культуры»: «В оборудовании техническо-электрического государства нет места художнику с его эстетическим хламом, а всякому творцу в будущем требуется участие в этой могучей и сильной культуре, которая надвигается в нашем коммунистическом государстве».

Илья Чашник характеризует деятельность архитектурно-технический факультета – «горнило всех остальных факультетов училища "Уновис"». Факультет был последним в процессе обучения и делился на архитектурное и техническое отделения. На первом, архитектурном, отделении изучали начертательный супрематизм – «конструирование и размещение на земной площади всех присущих ей элементов, чертя те места и линии от которых поднимутся и проскользнут в пространство формы супрематизма». Ко второму отделению относилась «материально-техническая» часть мастерской – «здесь инженер, техник, астроном, химик и математик, здесь составляются, отливаются и конструируются части организма, отсюда они выводятся, указывая миру свое совершенство».

Наименее «политизированной» является статья Льва Юдина «О натюрморте». В ней автор пытается показать историю натюрморта, рассматривая ее «до кубизма» как борьбу «живописного напряжения» с чуждыми ему «формами реального мира предметов», которая закончилась «растворением» предметов в живописи. Относя к влиянию «традиции» трактовку кубистического натюрморта как «выявления внутреннего ритма предметов», Юдин видит творчество только в выявлении «ритма живописи»: «Только в последних стадиях кубизма предмет распыляется и являются произведения действительно живописные, построенные по своим собственным законам».

Публикации в изданиях Уновиса не получили откликов в другой прессе. Однако в марте 1921 г. в Витебске начал издаваться журнал подотдела искусств и сорабиса «Искусство». Всего на протяжении марта–августа вышло номинально шесть номеров, но второй выпуск был сдвоенным – №№ 2–3, третий обозначен как №№ 4–6. Журнал предоставил более широкие возможности для распространения своих взглядов как для сторонников, так и противников Уновиса.

Казимир Малевич в первом номере журнала в статье «Уновис»²⁸ популяризирует свой принцип «экономии»: «Экономия, как измерение, всегда революционно и никогда реакционно. Экономия – ключ к единству. Наше творческое существо базирует на ней свои установления и согласованность всех радиусов движения форм жизни. Через нее существо личности вводится в смысл общности единства, становясь рукоятью системы общего действия». Малевич обвиняет «вождей экономическо-политических прав человека» в невнимании и пренебрежении к новому искусству, но в войне со старым должны встать «водители нового искусства»: «Армии трудовых сил взроют материалы не для старых форм, а новых. Основываясь на этом действительном соответствии, пришли к творческому и утверждающему Уновису, поставившему себе цели бороться за образ утилитарного нового миростроения».

В рецензии на первый выпуск «Искусства» Соломон Мерлин (псевдоним «С. Лерман») посчитал невозможным по причине «недостатка места» в газетной статье говорить о сущности «мелкобуржуазного течения» Уновис, отметив безграмотность и «потусторонность» статьи Малевича, которые «нельзя объяснить никаким правом дискуссий»²⁹. Незвестный рецензент в московском «Вестнике работников искусств», цитируя основоположника супрематизма, приходит к выводу: «Трагедия супрематизма в том, что апеллируя к будущему по поверхностному признаку отказа от старой формы, отказа от сюжетности, он в толще, в психической своей сути весь в прошлом, весь в субъективном индивидуализме, в экзотике интеллигентно-группового бунтарства. Не больше»³⁰.

Несмотря на напористость риторики, членам Уновиса в итоге не удалось скольконибудь значительно расширить круг своих

²⁸ Малевич, К. Уновис / К. Малевич // Искусство (Витебск). – 1921. – № 1. – С. 9–10.

²⁹ Лерман, С. Искусство / С. Лерман [С. Мерлин] // Изв. Витгубисполкома и губкома РКП(б). – 1921. – № 74. – 5 апр. – С. 2.

³⁰ Искусство. Журнал витебского подотдела искусств и сорабиса. № 1 [Рец.] // Вестн. работников искусств. – 1921. – № 7–9. – С. 112.

приверженцев и весной-летом 1921 г. стали проявляться некоторые кризисные явления.

Кризис и исход Уновиса. Кризисные явления весной 1921 г. выразились прежде всего в неудовлетворенности подмастерьев новой системой подготовки. Ярким примером стал выход из Уновиса – Моисея Кунина, который вместе с А. Волхонским и Л. Зевиным самостоятельно организовали так называемую выставку «группы 3-х» (открылась 10 мая)³¹.

В конце мая Кунин в очередном номере журнала «Искусство» выступил против Уновиса с весьма критической статьей³². Еще несколько месяцев назад активно выступавший на стороне Малевича, подмастерье яростно выступает против: «Уновис растаптывает и убивает в подмастерьях всякое чувство красоты и эстетического восприятия в корне путем измышленных теорий “распыления пространства” и “движения супремов в нем”». Кунин последовательно раскрывает итоги супрематических экспериментов в различных направлениях, давая им личные оценки: городская среда – «когда весь город оделся в квадраты, круги и треугольники, стало страшно дико, нелепо и смешно»: театр – «опыт вечера “Победы над Солнцем” достаточно показал, что в театре супрематизму места нет»; «теория завоевания пространства путем сопоставления супрематических плоскостей потерпела полное крушение и “Уновис” спустился снова на землю».

Молодой художник отрицает возможность применения супрематизма в технике, архитектуре и заявляет о необходимости противостоять уничтожению прежних достижений культуры – «мы будем бороться с теми, которые стремятся ослепить нас и отнять то, что является действительной ценностью, действительной красотой».

В этом же номере А. Ромм называет «диктатурой» период господства Уновиса в учебном процессе, что привело к фактическому существованию двух мастерских: Ю. Пэна – «натуралистического академизма», и Казимира Малевича – «академизма супремокубистического». Брожение учащихся, как пишет Ромм, заставило пригласить «сезаниста» Роберта Фалька³³ и перейти к программе, построенной «объективно и широко, и соответствующей общим началам о художественном образовании, выработанным центром», который отверг, программу в «духе Уновиса»³⁴.

Вероятно, в начале июля состоялась однодневная выставка работ Уновиса, которая также вызвала ряд негативных оценок. Анализируя работы последователей Малевича, Ромм отмечает, что «живописная техника стоит у Уновиса на должной высоте», но далее автор в своих выводах во многом вторит Кунину, обвиняя членов Уновиса в дилетантизме и неспособности «осмыслить трудную проблему архитектурного ансамбля», но в заключение выражает надежду, что будущая выставка объединения покажет «более реальные результаты лабораторной его работы»³⁵.

Журналист витебских «Известий» С. М. Миндлин был более категоричен и в отношении выставки Уновиса, и в отношении ответов его членов на состоявшемся диспуте: «Если уж говорить об утилитарности искусства, так надо же признать, что, сколько бы чудачеств изображений не натворили всякие куб, футур и прочие “исты”, но в результате они не только не будут в состоянии “новый мир построить”, но не сумеют даже лаптя сплести. <...> Убедившись в том, что ничего путного нельзя будет добиться от людей, страдающих безнадежным словесным поносом, не вкладывающих никакого логического содержания в свои высокопарные фразы, одуроченные зрители стали расходиться»³⁶.

Поток нелицеприятных оценок и выражений обрушился на Уновис и «новое искусство» после вечеров, устроенных в сентябре 1921 г.³⁷: «Особенно хорошая яичница всмятку получилась из “Войны и Мира” [поэма В. Маяковского], где главное действующее лицо, немилосердно перевирая и калеча текст поэмы, представляло собою умалишенного, которому удалось сбежать из психиатрического отделения витгуббольницы»³⁸, «Упомянутый спектакль это не яичница всмятку, а блюдо совершенно иного сорта, а именно сапоги всмятку»³⁹.

Редким выступлением в защиту стала статья автора, который скрывшись под псевдонимом «Л. М-н»⁴⁰, оправдывает выступление неопытных «студийцев»: «В таких условиях, когда масса нуждается в знакомстве с новым

³¹ Извещения // Изв. Витгубисполкома и губкома РКП(б). – 1921. – № 102. – 10 мая. – С. 4.

³² Кунин, М. Об Уновисе // М. Кунин // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 15–16.

³³ Р. Фальк был утвержден на должность профессора-руководителя живописного отделения с 15 июля 1921 г.

³⁴ Р. [А. Г. Ромм]. Витебская государственная художественная

мастерская / [А. Г. Ромм] // Искусство (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 24.

³⁵ Ромм, А. Г. Выставка в Витебске 1921 г. / А. Г. Ромм // Искусство (Витебск). – 1921. – № 4–6. – С. 41–42.

³⁶ Миндлин, С. М. Нашествие футуризма / С. М. Миндлин // Изв. Витгубисполкома и губкома РКП(б). – 1921. – № 150. – 7 июля. – С. 2.

³⁷ Вечера УНОВИСа // Изв. Витгубревкома и Губкома РКП. – 1921. – № 208. – 15 сент. – С. 4.

³⁸ Мельчайшина // Вечерняя газета. – 1921. – № 13.

³⁹ Березов, В. Письмо в редакцию / В. Березов // Вечерняя газета. – 1921. – № 14. – 20 сент. – С. 4.

⁴⁰ Л. М-н. Еще о вечере «УНОВИС» // Вечерняя газета. – 1921. – № 19. – 26 сент. – С. 4.

миром искусства, с сильными драматическими пьесами, могущими многое сказать и уму и сердцу разве, можно сомневаться в пользе и даже необходимости постановок, подобных вечеров “Уновис”?».

Примечательно, что в восприятии обывателя само слово «Уновис» приобрело негативное значение: «И если беспричинно-бичующие строки первых заметок в “Веч. Газ.” одна другую превосходивших в дешевом остроумии, были, может быть, следствием тупого непонимания, и боязни “страшной” фабричной марки вечера “Уновис”, – то позволительно задать вопрос, который был глубокомысленно начертан на плакате Уновис’цев: Какая разница между журналистом и петухом из басни Крылова?!...».

Последним крупным мероприятием Уновиса стала отчетная выставка, проходившая в здании училища с 14 по 20 мая 1922 г. Реакцией на нее в прессе стал сатирический словарь «Ключ к пониманию Уновизма», составленный С. Миндлиным⁴¹:

«Талант – такой художник, которого никто не понимает.

Гений – такой художник, который сам себя не понимает.

<...>

Художеств<енная> выставка – одно из отделений дома умалишенных.

Портрет – большая клякса, которую приказано считать изображением человека.

Публика – собрание людей, на обязанности, которых лежит: пожимать плечами, хлопать ушами и платить деньгами».

На протяжении второй половины 1922 г. К. Малевич и его приверженцы покинули Витебск.

Заключение. Развитие «левого» искусства первых десятилетий XX века выявило необходимость для художника широко использовать возможности печатного слова, для выражения своей позиции. Причем, манифест, декларация сами по себе становятся явлениями искусства [11]. Уновис в своей практике пытался использовать все возможности для пропаганды постулатов, основанных на взглядах К. Малевича, как теоретика супрематизма. Отсюда публикации в местной прессе, попытки выпуска собственных изданий. Однако пафос экспериментаторства, декларирование

программы преобразования мира лишь отчасти находит положительный отклик как провинции, так и в «центре». Сформировавшийся еще до 1917 г. негативный образ футуриста, радикализм в неприятии достижений культуры прошлого и других направлений, авторитаризм педагогической системы, не дающей практически применимых на тот момент навыков художника, вызывают противодействие как со стороны учащихся, так и со стороны интеллигенции и администрации, что находит свое отражение в прессе. Сложившаяся ситуация, наряду с ухудшением материального положения, привела к исходу из Витебска и поиску новых площадок и способов осуществления практики Уновиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 2004. – 582, [1] с.
2. Горячева, Т. В. Театральная концепция Уновиса на фоне современной сценографии / Т. В. Горячева // Русский авангард 1910–1920-х годов и театр. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – С. 116–128.
3. Горячева, Т. В. «Директория новаторов»: Уновис – группа, идеология, альманах / Т. В. Горячева // Уновис № 1. Витебск, 1920. – Факс. изд. М.: СканРус, 2003. – С. 36–43 (приложение).
4. Крусанов, А. В. Русский авангард, 1907–1932: исторический обзор: в 3 т. / А. В. Крусанов. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – Т. 2. Кн. 2. Футуристическая революция (1917–1921). – 2003. – 608 с.
5. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922 / А. С. Шатских – М.: Яз. рус. культуры, 2001. – 256 с.
6. Письма Марка Шагала Павлу Этингеру (1920–1948). Публ. и прим. А. С. Шатских // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. – Вып. 6. – М., 1980. – С. 191–218.
7. Лисов, А. Г. УНОВИС – партия Малевича / А. Г. Лисов // Малевич. Классический авангард. Витебск – 4: посвящ. 80-летию УНОВИСа (Утвердители Нового Искусства): сб. ст. / Витеб. обл. краевед. музей. – Витебск, 2000. – С. 14–28.
8. Шатских, А. С. Уновис – очаг нового мира / А. С. Шатских // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. – Берн: Бентелли; М.: Галарт, 1993. – С. 72–83.
9. Шишанов, В. А. Poleмика вокруг «футуризма» в печати Витебска 1918–1924 гг. / В. А. Шишанов // Искусство и культура (Витебск). – 2017. – № 2. – С. 50–59.
10. В круге Малевича: Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х : [Сб. ст. Каталог] / Гос. Рус. музей; [Сост.: И. Карасик; сост., подгот. текстов кат. и документов, писем и коммент. к ним: Е. Баснер [и др.]; авт.-сост. кат.: Л. Востречова [и др.]]. – СПб.: Palace Editions Йозеф Киблицкий, 2000. – 359 с. : ил., цв. ил.
11. Карасик, И. Н. Манифест в культуре русского авангарда / И. Н. Карасик // Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Яз. рус. культ., 2000. – С. 129–138.

Поступила в редакцию 09.04.2018 г.

⁴¹ Миндлин, С. М. Ключ к пониманию Уновиса (Посвящается футуристам, кубистам, супрематистам и проч<им> чепухистам) / С. М. Миндлин // Отклики. – 1922. – № 2. – 22 мая. – С. 5.

Сакральныя вобразы ў жывапісе Ізраіля Басава

Вакар Л. У.

Дзяржаўная ўстанова “Віцебскі абласны метадычны цэнтр
народнай творчасці”, Віцебск

У артыкуле аналізуецца жывапіс Ізраіля Басава, мастака, якога лічаць папярэднікам беларускага авангарда 1980–1990-х гадоў, мадэрніста эпохі сацыялістычнага рэалізму і суролага стылю. Разглядаюцца этапы развіцця яго стылістыкі, у тым ліку ранні час, з традыцыйнай рэалістычнай трактоўкай карціннага вобраза, паступовы адыход да сезанізму і фактурнай шматслойнай паверхні жывапіснага палатна, адкрыццё лаканічнай і ёмістай ідэаграмы прымітывізму і, урэшце, выхад да трансцэндэнтнага знаку абстракцыі. Раскрываецца сімвалічны змест яго гарадскіх, месцачковых і прыродных краявідаў, дзе архетыповыя вобразы гары, горада, храма, дрэва жыцця, аркі-брамы ўвасабляюць ідэю восі свету. Асобная ўвага надаецца творам апошняга перыяду яго творчасці, дзе вобразы жанчыны, кахання і вернасці, плёну і экзістэнцыі чалавечага жыцця сцісла звязаны з рэлігійна-духоўнай традыцыяй.

Ключавыя словы: жывапіс, беларускае мастацтва, XX стагоддзе, авангард.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 31–34)

Sacral Images in Israel Basov's Painting

Vakar L. U.

Educational Establishment “Vitebsk Regional Methods Center of Public Arts”, Vitebsk

The article reveals Israel Basov's painting, the artist who is considered to be the predecessor of the Belarusian vanguard of the 1980–1990-s, a modernist of the epoch of Socialist Realism and harsh style. Stages of his stylistics development are considered, the early period as well, with traditional realistic interpretation of the picture image, gradual departure from sesanism and shape multilayer surface of the canvas, revealing a laconic and full ideogram of Primitivism and, finally, entering the transcendental sign of abstraction. Symbolic content of his urban, rural and nature sights, is disclosed where archetype images of the mount, town, church, life tree, arch-gate present the idea of the axis of the world. Special attention is drawn to the works of the late period of his creativity where images of the woman, love and fidelity, existence of human life are closely linked to the religious and spiritual tradition.

Key words: painting, Belarusian art, XX century, vanguard.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 31–34)

У мастацтве Беларусі другой паловы XX стагоддзя даволі мала прыкладаў сакральнага сімвалізму. У межах стылістыкі суролага стылю пераважна выкарыстоўвалася іканаграфія абразоў Божай Маці і Укрыжавання Хрыста для стварэння абагуленых вобразаў маці і пакут героя, які памірае за Радзіму. Дадзены сімвалізм мае стылізатарскі характар і не дэманструе ўнутранага рэлігійнага перажывання вобраза. Выключэннем з агульнай карціны свецкага пераасэнсавання сакральнай традыцыі з'яўляецца творчасць Ізраіля Басава, які насуперак дамінуючым у культуры атэістычным ідэям напаўняў свае творы глыбокім духоўным зместам. На шляху да стварэння сакральных вобразаў мастак паступова пераходзіў ад рэалістычнага адлюстравання да абагуленай і спрошчанай карціны свету, дзе выява пераўтваралася ў знак, а жывапіс набываў прыкметы забароненага ў савецкай мастацкай практыцы мадэрнізму.

Мэта дадзенага артыкула – зрабіць стыль-вы і іканаграфічны аналіз жывапісу І. Басава, прасачыць эвалюцыю яго творчасці, вызначыць фактары, якія ўплывалі на творцу.

Творчы шлях Ізраіля Басава. Нарадзіўся і вырас Ізраіль Басаў (1918–1994) у Мсціслаўлі, у 1951 г. закончыў Мінскае мастацкае вучылішча, з 1953 года пачаў браць удзел у выставах. У 1959 г. быў прыняты ў Саюз мастакоў БССР [1], да сярэдзіны 60-х гадоў працаваў у Мастацка-вытворчым камбінаце Мастацкага фонду БССР, а потым быў звольнены і пераўтварыўся ў вольнага творцу, неардынарны жывапіс якога ў 1970-я гады становіцца яскравым узорам мадэрнізму на Беларусі. “Творчасць Басава не ўпісваецца ў эстэтыка-ідэалагічны канон, панаваўшы ў афіцыйным жывапісе. Карціна для яго паклікана была ствараць дасканалы вобраз светабудовы, які яднае ўсе ўражанні рэчаіснасці ў ёмістай, лаканічнай форме. Прастора яго прац – гэта вобласць этычнага, дзе валадараць

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: lvakar@mail.ru – Л. У. Вакар

універсальныя законы ўзаемасувязяў, якія існуюць у вобласці чалавека, прыроды, быцця”, – піша Вольга Капёнка [2].

Ён лічыўся фармалістам [3] і пэўны час быў адмежаваны ад публічных выставак, а на пачатку 1990-х гадоў спазнаў прызнанне за межамі краіны і дома як арыгінальны творца з адметнай жывапісна-пластычнай мовай. З 1975 па 1988 год яго творы не паказваюцца на выстаўках у Мінску, зрэдку выстаўляюцца ў Вільні і Кіеве. Ігар Духан падкрэслівае: “Менавіта з-за трагізму асабістага лёсу жывапіс Басава ў 1970–1980-я дасягнуў незвычайнай энергіі. У гэтым праявіўся не толькі выключны талент мастака, у яго творчым пошуку спалучыліся і энтэлехія сусветнай жывапіснай культуры..., і сляды асаблівага свету візіянерскіх вобразаў яўрэйскага мястэчка” [4].

Эвалюцыя творчасці І. Басава была прадвызначана яго захапленнімі карцінамі П. Сезана, Р. Фалька, Ж. Рую і В. Ван Гога. У яго гарадскіх пейзажах Мінска пачатку 1960-х гадоў відавочна традыцыя постімпрэсіянізму. Мастак напаяе жывапіс мноствам адценняў, спалучае фактурны мазок з колерам і святлом, праз яго рознаскіраваны рытм перадае экспрэсію перажывання натурнага матыву.

У мастацкай крытыцы з’яўляецца дыскусійным пытанне пра сувязь краявідаў І. Басава з канкрэтнымі мясцінамі яго жыцця, выказваюцца думкі пра метафізічны характар яго карцінных вобразаў, арыентаваных на ўнутраны свет мастака [5]. Пры поўнай абстрагаванасці позніх прац, раннія творы маюць непасрэдны натурны характар. “Першыя творы мастака былі прысвечаны гораду, з якім ён назаўсёды звязаў свой лёс. Ён сцвярджаў, што менавіта Мінск зрабіў яго мастаком. Цяжка з гэтым не пагадзіцца. Горад Мінск для Ізраіля Басава быў не проста месцам жыхарства; ён стаў для яго сябрам, дарадцам і натхняльнікам шматлікіх жывапісных і графічных твораў”, – адзначае Мікола Паграноўскі [6]. І. Басаў з захапленнем піша краявіды Мінска, і пры ўсёй іх эцюднасці, фрагментарнай кампазіцыі відавочна ўменне ствараць завершаны карцінны вобраз. Узорнай з’яўляецца работа “Мінск. Цэнтр” (1964), дзе мастак спалучае гарызантальную форму будынка былога царкоўна-археалагічнага музея з вертыкаллю Дома Чырвонай Арміі, імкнецца да абагуленасці і сінтэтычнасці вобраза. У хуткім часе ён стане паводле знойдзенага рашэння кампанаваць геаметрызаваныя формы архітэктуры ў адзіны блок ўзыходзячых у неба гмахаў.

Метафізіка вобраза малой радзімы. У працах другой паловы 1960-х гадоў І. Басаў

пераходзіць да новага стылю, больш манументальнага, з пластычнымі геаметрычнымі формамі, выяўленымі праз кантраст асветленых і зацененых бакоў. У краявідах, партрэтах, нацюрмортах і фігуратыўных кампазіцыях мастак імкнецца да лаканізму метафарычнага вобраза.

У аснове яго пошукаў месцачкавага і гарадскога краявіду ляжыць рэлігійная карціна свету, дзе створаны вобраз утрымлівае касмаганічныя рысы і дзе заўсёды прысутнічае Axis mundi [7] – вось свету. Мастак стварае краявід, у якім абавязкова ёсць кропка адліку, вертыкаль, якая ўпарадкоўвае свет. Усталяванне Цэнтра ў прасторы раўназначна касмаганічнаму акту, бо такім чынам яна набывае вартасці святой прасторы, дзе адкрываецца сувязь з Вышэйшым светам.

Эцюд “Дворык” (другая назва “Пасляваенная вясна”, 1962) дае яркі прыклад сакралізацыі прыроднага ландшафта. Прыўзняты далягляд з увагнутай лініяй надае зямлі пукатую форму зямной кулі, цэнтр якой абазначаны дрэвам, ад яго ў розныя бакі разыходзяцца сегменты засеяных палёў. Сімвалічна вызначаны цэнтр прачытваецца як “пуп зямлі” [8], кропка, дзе тварэнне мае свой пачатак. На першым плане мастак змяшчае сядзібу ў атачэнні высокіх дрэў. Дворык і дахі пабудовы заліты сонечным залаціста-чырвоным святлом, так як належыць роднаму месцу – яно заўсёды ў цэнтры светабудовы, высвечанае і святое. Блізкае рашэнне мае праца “Лета” (1979), толькі на шляху да лаканічнага вобразнага мастак абмяжоўваецца адным домам на ўзгорку першага плана, а ўсю астатнюю прастору запаўняе кронамі дрэў, з-пад якіх выглядае яшчэ пара дахаў.

Найбольш вядомая праца І. Басава “Успамін” (1968) таксама раскрывае метафізіку вобраза малой радзімы, хоць і ў драматычным ключы. Вогнутая лінія далягляду аддзяляе начное цёмнае неба ад ускрайку зямлі, на якім месціцца невялікае паселішча. З яго прасторы ўздымаецца высокае дрэва, галінкі якога дацягваюцца да светланоснага воблака на небе, знака апекі вышэйшых сіл. Згадаем, што ў сакральнай традыцыі зносіны з Небам выяўляюцца пры дапамозе вобразаў вертыкалей: слупа, лесвіцы, гары, дрэва [9]. Менавіта яны сімвалізуюць разрыў аднароднасці прасторы і адкрыццё шляху наверх. Ва “Успаміне” мастака, магчыма, постаць якога выяўлена злева на лініі далягляду, роднае мястэчка застаецца бласлаўлёным месцам.

Пошукі вобраза вечнага горада. Урбаністычны краявід таксама эвалюцыянуе, паступова страчвае канкрэтныя прыкметы

Мінска, набывае архетыповыя рысы Цэнтра светабудовы, нават калі гэта звычайнае прадмесце. У пейзажы “Гарадская ўскраіна” (1967) два магутныя дрэвы ўтвараюць прапілеі, арку-уваход на невялікую вуліцу, дзе павольна ідзе жыццё завадскога пасёлка. Шырокія ствалы дрэў прыўносяць у яго абароненасць і пэўную ўрачыстасць, бо гэта таксама сімвалы восі свету, надзейная сувязь з нябеснымі апекунамі. Ды і сама арка мае сакральнае значэнне, бо яна ў старажытнасці з’яўлялася сімвалам нябеснага зводу [10].

Пры разнастайнасці матываў відавочна памкненне мастака выяўляць самыя значныя месцы дамінуючай высотнай пабудовы, пераўтвараць яе ў своеасаблівую “вось свету”, якая фіксуе пэўную мяжу, мэту дзеяння, фінальную кропку маршруту. У карціне “Спатканне” (1967) сустрэча закаханых адбываецца каля гмаху будынкаў з рознанакіраваных паралелепіпедаў. Месца спаткання азначана мадэрновым “зікуратам”, які звязвае яго з нябёсамі. У кампазіцыі “Рытмы горада” (1974) тарцы і фасады франтальна высветленых дамоў утвараюць лесвіцу, па якой вока гледача здзяйсняе ўзыходжанне да нябёсаў, а ў творы “Залаты горад” (1978) дзве постаці вядуць гледача па алеі да дома-брамы з чырвоным дахам, над якім узвышаецца блок высотак. У карціне “Вялікі горад” (1978) самотная дзяўчына цяплява стаіць у чаканні на фоне вялікіх гмаху залітага сонцам горада. Лаканізм форм і напружаныя колеравыя кантрасты надаюць усім матывам эпічнае гучанне, дзе выключнасць і паўтаральнасць паяднаныя. Наяўнасць адной-двух постацей у краявідзе дае ключ да яго эмацыянальнага прачытання, аднак галоўнае, што шукае мастак – гэта абагулены вобраз горада, як сватога месца здзяйснення Боскага наканавання. У выніку пазнавальны краявід Мінска паступова набывае вобраз Вечнага горада. Новага Іерусаліма.

Вобразы жанчыны і кахання. Вобраз чалавека ў жывапісе І. Басава мае тыпізаваны характар і адначасова ўтрымлівае пэўную лірычнасць. Раннія партрэтныя вобразы “Партрэт жонкі” (1967), “Дзяўчынка з гэта” (1967) ўзыходзяць да жывапісу Жоржа Руо з яго драматычнай пластычнай формай і духоўнай моцай. У 1980-я гады мастак увабляе выяву і пераходзіць да графічнай манеры, лаканічная архаіка якой не пазбаўляе вобразы ўнутранай экспрэсіі. Працы “Якая спявае” (1983 і 1988 гг.) дэманструюць новы стыль, у якім тлустая лінія цёмнага контуру разам з насычаным колерам напаўняе вобраз эмацыянальным напружаннем.

Падобная эвалюцыя адбываецца і ў двухфігурных кампазіцыях, дзе героі знаходзяцца ў маўклівым сумоўі. У карціне “Развітанне. 1941 год” (1975) закаханыя, узяўшыся за рукі і судакрануўшыся лбамі стаяць на ўскрайку мястэчка каля цёмнага сілуэта дрэва, скіраванага ў неба. Лінія далягляду даволі нізкая і вялікія постаці ўзвышаюцца над краявідам. Фармальны прыём указвае на элементы прымітывізму, які дапамагае перадаць выключнасць эмацыянальнага стану герояў. Блакітны фон ззяючага святла, што сыходзіць ад іх постацей, таксама падкрэслівае моц іх любові, здольнай асвятляць месца сустрэчы. У рабоце “Гутарка” (1993) мастак паўтарае дадзены сюжэт, але позняя графічная манера зводзіць яго да формулы кахання, дзе постаці з самкнутымі галоўкамі ўтвараюць адзіную арку на дваіх. У карціне “На зыходзе дня” (1993) шырокая чырвоная лінія пэндзля дакладна выводзіць на ружовым тле выразныя сілуэты прысеўшай пары, абрысы якой нагадваюць замкнёную браму – сімвал унутраных духоўных пераўтварэнняў. Так варыятыўна І. Басаў распрацоўвае архетыпальныя вобразы кахання, спалучае іх з сакральнымі сэнсамі.

Пошукі вобраза-знака. Сувязь з народнай традыцыяй. Вельмі цікавую групу твораў складаюць працы “Суперніцы” (1981), “На прыродзе” (1986), “Дзяўчынка ў чырвоным” (1988–1989). Яны ўтрымліваюць стылістыку прымітывізму і яго экзистэнцыйна-эпічнае напаўненне. “Тут і «прымітыў», і нейкая экспрэсіўная дэфармацыя – свайго роду пластычная манефістацыя, якая ў наступным акрэсліць эстэтычны калідор будучага беларускага андэграўнду”, – сцвярджае даследчыца творчасці І. Басава Л. Фінкельштэйн [11].

У карціне “Суперніцы” мастак максімальна наблізіўся да народнай культуры, да абагуленай знакавасці яе вобразаў і ўмоўна-натурнай арнаменталізацыі. Дзве жанчыны размаўляюць каля ракі. Лінейная выразнасць контураў іх постацей, раслін і ландшафту, абведзеных цёмным колерам, дапамагае стварыць сінтэтычную форму. Экспрэсія хвалістых ліній на рацэ падкрэслівае яе хуткаплыннасць. Зараснікі на першым плане аб’яднаны ў адну яйкападобную форму, а ўнутры яе падзелены карункавымі абрысамі. Кроны разгалінаваных з надрыўнай экспрэсіяй магутных дрэў на другім плане сімвалізуюць разлад у размове кабета. Пры сузіранні дадзенага твора нявольна ўзнікаюць паралелі з дыванамі Алены Кіш, з яе ўменнем пераўтвараць выяву ў пластычны сімвал, ідэаграму, якая нясе пэўную інфармацыю. Кабеты сышліся на адной сцяжынцы, іх постаці шчыльна

супрацьпастаўлены, кожная выставіла адну нагу наперад, не жадаючы саступіць другой. Выразная і лаканічная ідэаграма спаборніцтва і зацятасці.

У карціне “На прыродзе” дзяўчына ўпэўнена крочыць супраць ветру. За яе спіной гушчар лесу, перададзены бясконцым паўторам мяккіх акруглых форм лістоты на большай частцы палатна, так што ўся прастора ўспрымаецца як адзіная ідэаграма лесу. Толькі на самым версе на лысай гары побач з небам выяўлены сілуэт адзінокага дрэва, які з’яўляецца рэфрэнам вобраза галоўнай гераіні. Яе ідэаграма мае двухпрофільнае выяўленне: галава і ногі разгорнуты ў розныя бакі, рукі дэманстратыўна разведзены, пад парывам ветру валасы на галаве ўзняліся ўверх да неба нахшталт сцягу. Яркі вобраз-маніфестацыя волі і звароту да неба ў адчайным пошуку праўды.

У карціне “Дзяўчына ў чырвоным” мастак паўтарае дадзены матыў, але надае яму больш драматычнае гучанне за кошт гарачых жоўта-чырвоных колераў у кантрасце з чорным масіўным контурам. Стылізаваныя формы набываюць вастрыню, выявы дрэва і лесу, валасы на галаве дзяўчыны яднаюцца ў агульным парыве ўгору да неба, да Бога. Матыў набывае характар палкай малітвы, адзінага надзейнага сродку ў экзістэнцыйным руху наперад жыццю.

Вобраз Новага Іерусаліма, вобраз трансцэндэнцыі. Палатно “Бег” (1989–1990) з’яўляецца наступным этапам стылёвай метамамарфозы дадзенага матыву, і разам з тым цалкам новым, сімвалічным па зместу творам. Злева І. Басаў піша горную мясцовасць, з простымі геаметрычнымі формамі храма на самай высокай вяршыне. Справа – ідэаграма жанчыны, якая ў экспрэсіўным руху бяжыць да гары-храма. Лаканічны і дакладны малюнак, кантраснае супастаўленне касмічна-сіняга колеру контурнай лініі ды сонечна-жоўтага колеру геаметрычных плоскасцей ландшафтных форм кажа пра сакральны сімвалізм вобразаў. Твор нібы ўвасабляе заклік біблейскага прарака Ісаі пакаяцца і яго бачанне Новага Іерусаліма, калі гара дома Гасподня будзе пастаўлена на чале гор і ўзвышшаў.

Адзін з апошніх твораў “Чырвоны краявід” (1993) дэманструе пераход І. Басава да абстракцыі, якая таксама ўтрымлівае сакральны сімвалізм. Палатно падзелена на дзве колеравыя зоны іерогліфам-росчыркам – жоўтую і аранжавую – зробленым шырокім пэндзлем чырвонай фарбай. Яго экспрэсія самадастатковая, якая ўтрымлівае і боль, і ўзнёслую ўрачыстасць адначасова. Калі заўважыць у

дадзеным узоры чатырохпрапартыяную арку, то можна сцвярджаць, што яна вызначае мяжу паміж зменлівым часам жыцця і вечнасцю. Вастракутная форма набліжае яе да вертыкальнага вобраза восі свету, якая існуе на трох узроўнях: нябесным, пасярэднім і падземным. Па ёй адбываецца ўзыходжанне ў неба і сыходжанне ў пекла. Гэта формула спалучэння прасторы жыцця і вечнасці, іерогліф трансцэндэнцыі.

Барыс Крэпак у сваёй рэцэнзіі на персанальную выстаўку І. Басава напісаў: “Я думаў раней, што ён – «сумны лірык» паводле прызнання, лірык-сузіральнік, лірык філасофска-экзістэнцыяльнага складу, аўтар колеравых споведзей, дзе пануе тонка выказанае асабістае пачуццё. Але потым зразумеў, што майстар зусім не абмяжоўваўся стыхійным перажываннем, а ішоў ад яго да шырока ўзятага метафізічнага адлюстравання жыцця нашай дзіўна неўраўнаважанай планеты” [12].

Заклучэнне. Жывапіс І. Басава напоўнены глыбокім сімвалічным сэнсам. Ён прымітывізуе і сакралізуе краявід адначасова, выходзіць да архетыповых вобразаў гары, горада, храма, дрэва жыцця, аркі-брамы, кожны з якіх з’яўляецца варыянтамі вобразу Axis mundi – восі свету, якая адзначае Цэнтр светабудовы. Вобраз жанчыны, тэмы кахання і яго выпрабаванняў, плёну і экзістэнцыі чалавечага жыцця сцёсла звязаны з рэлігійна-духоўнай традыцыяй. Яго жывапіс прайшоў напружанае развіццё ад рэалістычнай натурнасці і экспрэсіўнай дэкаратыўнасці постімпрэсіянізму праз ідэаграму прымітывізму да трансцэндэнтнага знака абстракцыі.

ЛІТАРАТУРА

1. Художники советской Белоруссии. – Минск: Беларусь, 1976. – С. 31.
2. Копёнкина, О. Этический канон И. Басова / О. Копёнкина // “Ізраіль Басаў (1918–1994)”. Каталог твораў жывапісу. – Мінск: Праектная студыя А. Зіменка і З. Бяліцкага, 1996. – С. 6–7.
3. Басаў, М. Яго называлі фармалістам... / М. Басаў // pARTisan. – 2012. – № 22. – С. 13–16.
4. Духан, І. Nunc stans Ізраіля Басава / І. Духан // Мастацтва. – 2009. – № 3. – С. 12–13.
5. Финкельштейн, Л. Художник и время / Л. Финкельштейн // Мишпоха. – 2004. – № 14. – С. 3–5.
6. Паграноўскі, М. “Ізраіль Басаў” / М. Паграноўскі // “Ізраіль Басаў (1918–1994)”. Каталог твораў жывапісу. – Мінск: Праектная студыя А. Зіменка і З. Бяліцкага, 1996. – С. 5.
7. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 22–46.
8. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 34–36.
9. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 31.
10. Энциклопедия символов, знаков, эмблем: сост.: В. Андуреева [и др.]. – М.: Локид; Миф., 2000. – С. 106.
11. Финкельштейн, Л. Контур у прасторы. Ізраіль Басаў / Л. Финкельштейн // ARCHE. – 2000. – № 3. – С. 169–171.
12. Крэпак, Б. “Бег” скрозь уласныя «час-прасторы» / Б. Крэпак // Культура. – 2008. – 5 лістап. – С. 4.

Паступіў у рэдакцыю 06.04.2018 г.

Генезис жанра портрета в белорусской станковой живописи первой половины XIX века

Медвецкий А. В.

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

В статье рассматривается генезис портретного жанра в станковой живописи Беларуси первой половины XIX века. В этот период наблюдается интенсивное развитие портрета, он сохраняет свое ведущее место в кругу жанров станковой живописи.

В начале XIX века получила решение проблема создания в регионе системы художественного образования, при Виленском университете были сформированы кафедры живописи и рисунка, гравюры и скульптуры, где студенты получали серьезную профессиональную подготовку. Его питомцами явился целый ряд талантливых белорусских живописцев и графиков: Я. Дамель, И. Олешкевич, В. Ванькович, Н. Орда, А. Шемеш, Г. и В. Дмаховские и другие.

Помимо дворянства и шляхты, в ряду заказчиков все чаще выступали купечество и духовенство. Художники в своем творчестве обращались к темам светского характера и стремились запечатлеть образы современников. Профессиональное мастерство и высокая живописная культура позволили им создать в своих произведениях глубоко реалистические и духовно богатые человеческие характеры. От классических и романтических портретов Я. Дамеля, В. Ваньковича и И. Олешкевича белорусские живописцы постепенно пришли к социально заостренным произведениям, в которых нашли отражение образы простых людей.

Ключевые слова: белорусская станковая живопись, жанр портрета, классицизм, романтизм, композиция, колорит.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 35–40)

Genesis of the Genre of Portrait in the Early XIX Century Belarusian Easel Painting

Medvetski A. V.

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

Genesis of the genre of portrait in the early XIX century Belarusian easel painting is considered in the article. In this period intensive development of portrait is observed, it keeps its leading place among easel painting genres.

In the early XIX century the issue of creating a system of art education in the Region was solved; Departments of Painting and Drawing, Print and Sculpture were set up at Vilno University where students got substantial professional training. A number of talented Belarusian painters and graphic artists like Ya. Damel, I. Oleshkevich, V. Vankovich, N. Orda, A. Shemesh, G. and V. Dmakhovski and others were the students.

Apart from nobility the clients were more and more often salesmen and clergymen. The painters addressed the issues of secular topics and strived to depict images of their contemporaries. Professional skill and high painting culture made it possible for them to create deeply realistic and spiritually rich human characters. From classical and romantic portraits by Ya. Damel, V. Vankovich and I. Oleshkevich Belarusian painters gradually moved to socially urgent works, in which images of ordinary people were reflected.

Key words: Belarusian easel painting, the genre of portrait, Classicism, Romanticism, composition, color.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 35–40)

В истории развития национальной культуры Беларуси особенно значимыми стали события рубежа XVIII–XIX веков. Государство Речь Посполитая (федерация Королевства Польского и Великого княжества Литовского, возникшая в результате Люблинской унии в 1569 году) после трех разделов (1772, 1793, 1795) его территории между Россией, Пруссией и Австрией практически исчезло с карты Европы. В результате к России были присоединены белорусские

земли с населением более 3 миллионов человек. Северо-Западный край (такое название в дальнейшем получила новая российская территория), включил в себя 6 губерний, 4 из которых – Гродненская, Минская, Могилевская и Витебская – стали фактически территориальной основой формирования белорусской государственности.

Не менее глубокий след в истории Беларуси оставили события Отечественной войны

Адрес для корреспонденции: e-mail: profide@yandex.ru – А. В. Медвецкий

1812 года. Факты свидетельствуют о том, что значительная часть шляхты поддержала наполеоновское нашествие, воспринимая его как избавление от российского самодержавия, реальный шанс восстановить былую государственность. Война принесла огромные бедствия белорусскому народу, погибло более миллиона жителей.

Вхождение Беларуси в состав Российской империи, в первую очередь, устранило угрозу полонизации и окатоличивания белорусского народа. Кардинальная смена общегосударственной ориентации нашла свое отражение в серьезных изменениях в политической, экономической и культурной жизни региона. Шляхта, игравшая основную роль в культуре предшествующего периода, хотя и была приравнена в правах к российскому дворянству, с необходимостью вступила в процесс непростой адаптации к новым общественно-историческим условиям. Существенные перемены затронули и религиозную жизнь края. В результате целенаправленной политики Российской империи на протяжении XIX века униатство было фактически ликвидировано, сохранилась одна пятая часть католических приходов, все остальные стали православными. Это нашло отражение в серьезных изменениях, которые начали осуществляться в церковном искусстве. В первой половине XIX века были реформированы законодательство и судопроизводство.

Для белорусов этот период стал временем роста общественной и социально-политической активности. Параллельно начался процесс постепенного проникновения на территорию Беларуси капитализма, появились отчетливые признаки консолидации в нацию, борьба народных масс против официального строя органично вошла в общее русло национально-освободительных движений народов России. О ее накале свидетельствовали восстание 1794 года под руководством Тадеуша Костюшко, восстание 1830–1831 гг. и восстание 1863–1864 гг. под руководством Кастуся (Константина Семеновича) Калиновского.

Развитие культуры Беларуси в XIX веке происходило в достаточно острой борьбе между российскими и польскими националистами, стремившимися ассимилировать историю и культуру белорусов к истории и культуре своих наций. В этих условиях особенно важными представляются труды прогрессивных ученых-этнографов И. А. Дмитриева (1832–1873), П. А. Бессонова (1828–1898), П. В. Шейна (1826–1900), И. И. Носовича (1788–1877) и других, которые начали во второй половине XIX века важную работу по изучению быта, языка, фольклора и народного искусства белорусов.

Пионером исследований художественной культуры региона в довоенные годы являлся историк и теоретик искусства, основоположник белорусского искусствоведения Н. Н. Щекотихин (1896–1940) [1]. Деятельность же художников дореволюционного периода на территории Беларуси явилась предметом серьезного изучения только в послевоенный период в научных трудах М. А. Орловой [2], Л. Н. Дробова [3], Б. А. Лазуко [4] и др.

Период XIX – начала XX века стал важным этапом в истории белорусского искусства. В свою очередь, в границах этого времени отчетливо просматриваются определенные моменты, отразившие конкретные особенности развития общества, проявившиеся в изменении эстетических вкусов и предпочтений. Как начало периодизации можно выделить первую треть XIX века, в это время начинается формирование национальной художественной школы, складывающийся преимущественно на фундаменте классицизма (неоклассицизма) и романтизма. Дальнейшее развитие отмечено нарастающим интересом художников к жизни общества, стремлением найти ответы на актуальные вопросы современности.

На рубеже XVIII–XIX вв. в белорусском искусстве появляется фигура крепостного живописца. Основным жанром художников этого круга становится портрет. Ярким примером служит творчество Ф. Тулова (1792–1855), крепостного живописца, впоследствии получившего вольную. О начальном периоде жизни художника сведения отсутствуют. С начала 1810-х гг. Тулов писал портреты членов семьи князя М. А. Шаховского в их имении Белая Колпь Волоколамского уезда Калужской губернии – «Групповой портрет семьи князей Шаховских» (1820-е гг.). С начала 1830-х годов он долгое время работал в местечке Пропойск (ныне Славгород) близ Могилева в имении А. И. Бенкендорфа, двоюродного брата графа А. Х. Бенкендорфа. В настоящее время известно более 60 портретных работ живописца. В решении фигур автор в значительной степени исходил от народных представлений о красоте и гармонии в жизни, что сближало его композиции больше с народным искусством, нежели с академической школой живописи.

Как и в предшествующий период, по-прежнему не решенной оставалась проблема создания в регионе системы художественного образования. В 1803 г. в Вильно на базе Главной виленской школы был открыт университет, закрепивший за городом статус культурной столицы Западного края. Значительную часть студентов и преподавателей Виленского университета составляли выходцы из белорусских земель.

В начале XIX века при Виленском университете были сформированы художественные кафедры живописи и рисунка, гравюры и скульптуры, где студенты получали серьезную профессиональную подготовку, дающую возможность поступления в академии художеств. Здесь проявили себя как талантливые педагоги известные мастера живописи и графики Ф. Смуглевич, Я. Рустем и скульптор К. Ельский (1782–1867), оказавшие значительное влияние на становление университета как крупного художественного центра. Помимо Вильно, получить профессиональное образование творческая молодежь региона могла в Санкт-Петербурге, Варшаве, Москве, Киеве и Париже.

Польский художник-педагог Ф. Смуглевич (1745–1807) получил профессиональное образование в Италии в Римской академии художеств Святого Луки. Он сыграл очень важную роль в становлении художественного образования, явился основателем кафедры живописи и рисунка в Главной виленской школе, преобразованной в университет, где он преподавал последние годы своей жизни. Мастер, стоявший на позициях классицизма, писал преимущественно картины на библейские и исторические сюжеты («Крестьяне в национальных костюмах» и др.), создал ряд незаурядных портретных работ, в том числе «Портрет семьи Прозор» (1789), «Портрет Ю. Пешки», «Портрет епископа Гедройца» и другие.

Питомцами Главной виленской школы явился целый ряд талантливых белорусских живописцев и графиков: Я. Дамель, И. Олешкевич, В. Ванькович, Н. Орда, А. Шемеш, Г. и В. Дмаховские и другие. В мае 1832 г. в связи с участием многих преподавателей и студентов университета в восстании рескриптом Николая I он был закрыт. Только во второй половине 1860-х годов после более чем тридцатилетнего перерыва в Вильно открылась художественная школа под руководством выпускника Петербургской академии художеств И. Трутнева (1827–1912).

В первой половине XIX века наблюдается интенсивное развитие портрета, он сохраняет свое ведущее место в кругу жанров станковой живописи. Помимо дворянства и шляхты, в ряду заказчиков все чаще выступают купечество и духовенство. Художники Я. Рустем, Я. Дамель, И. Олешкевич, Ю. Пешка, В. Ванькович и другие в своем творчестве обращаются к темам светского характера и стремятся запечатлеть образы современников. Профессиональное мастерство и высокая живописная культура позволили им создать в своих произведениях глубоко реалистические

и духовно богатые человеческие характеры.

Одним из пионеров портретной живописи нового этапа, внесших значительный вклад в развитие национальной художественной культуры, явился Я. Рустем (1762–1835). Его биография тесно связана с Виленским университетом, где живописец успешно преподавал долгие годы. Важнейшим его педагогическим новшеством стало использование в учебном процессе работы с живой натурой. В творческом наследии мастера преобладают портреты, выполненные преимущественно по заказам виленского дворянства.

В духе классицизма решены два заказных портрета, на которых представлена семейная пара Анны и Антония Ваньковичей (оба 1805 г.). Модели изображены в полный рост. Большое значение в портретах имеют окружение и детали. Антоний Ванькович показан в парадном костюме в полный рост и легком повороте вправо. На плече охотничья сумка, левой рукой он опирается о ружье, у ног расположилась собака. Масса деталей говорит о характере любимых интересов портретируемого. Автор создал образ страстного охотника. Тонко написанный пейзаж вносит романтическое настроение в работу. Фигура Анны Ванькович дана в легком движении. В постановке позы и жестах рук автор стремился передать женственность молодой, привлекательной девушки. Светлый силуэт ее фигуры выделяется на темном фоне. Обе композиции выдержаны в духе лучших традиций европейского парадного портрета.

Интересно решен образ в погрудной композиции «Автопортрет» (начало XIX в.). Тщательно написана повернутая в три четверти голова. Высокий лоб прикрыт ниспадающими прядями темных волос, внимательно смотрят широко открытые глаза. Длинный с небольшой горбинкой нос, пухлые губы передают индивидуальные портретные черты модели. Акцентом камерной композиции стала одетая на голове художника турецкая шапочка – феска.

Несколько иначе трактует живописец свой образ в «Автопортрете с палитрой» (1810-е гг.). На темном камерном фоне изображена полуфигура художника. В духе классицизма активным светлым пятном выполнена голова модели. Большие темные глаза, выгодно выделенные на светлом лице, внимательно смотрят на зрителя. Черный сюртук практически сливается с фоном. Автор вводит в композицию палитру, чтобы подчеркнуть род занятий портретируемого. В основном творчество Я. Рустема представлено поясными и погрудными портретами, как правило, отмеченными камерностью художественного решения.

Особый вклад внес в развитие портретной живописи Я. Дамель (1780–1840). Он учился на кафедре живописи Виленского университета у известных художников Ф. Смуглевича и Я. Рустема, там же и преподавал до 1815 года. Примерно с 1822 года художник жил и работал в Минске, где и были созданы его основные исторические, религиозные произведения и портреты. Среди работ мастера – портреты князя Доминика Радзивилла, подканцлера Великого княжества Литовского графа Иоахима Хрептовича и ректора Виленского университета Шимона Малевского. К более позднему периоду принадлежат портреты минского губернатора Винцента Гицевича, графа Константина Тышкевича, Атона Горвата с женой и другие. Портретным работам Я. Дамеля присуща тонкая психологическая характеристика. Хотя его творчество формировалось под сильным влиянием классицизма, в ряде картин заметно проявление романтического мировосприятия. Это очевидно в автопортрете (начало XIX в.). Автор размещает натуру выше линии горизонта, придавая этим возвышенность и романтический полет художественному образу. Тщательно написана голова мастера. Густые темные волосы развеваются под дуновением ветра. Взгляд направлен в сторону. Художник вводит в композицию руку, держащую кисть, написанную эскизно и явно вступающую в противоречие с общей тщательной проработкой портрета. Тем не менее момент творческого вдохновения передан автором достаточно удачно.

Талантливым мастером портретной живописи явился польский и белорусский художник И. Олешкевич (1777–1830). По окончании учебы в Вильно он завершил свое образование в Париже в знаменитой мастерской Ж.-Л. Давида, был хорошо знаком с творчеством Ж. Энгра-портретиста. Влияние последнего заметно в работах 1810-х гг., особенно в «Портрете молодой женщины», тонком по живописному решению и безупречном по рисунку и композиции произведении.

Хранит следы влияния французской школы и портрет князя Адама Чарторыйского (1810). Модель представлена в полный рост в интерьере дворца. Автор тщательно работает над постановкой позы. Слегка расставив ноги, несколько манерно, но уверенно стоит князь. Правая рука лежит на столе, а другая на поясе. Аристократическое лицо, повернутое к зрителю, полно спокойствия и величия. Расшитый золотом парадный камзол подчеркивает строгий силуэт фигуры на светлом фоне. Словно театральный занавес, верхнюю часть композиции закрывает зеленая драпировка

с тщательно моделированными складками. На расположенном на первом плане стуле лежат шпага и шляпа. Минимальное количество деталей характерно для портретов эпохи классицизма. Сдержанное колористическое решение удачно работает на психологически заверченный художественный образ.

С 1810 года, проживая и работая в Санкт-Петербурге, И. Олешкевич много раз посещал белорусские губернии. После этих поездок появилась серия работ: «Портрет молодой женщины» (1810), «Групповой портрет» (1813), «Портрет женщины с ребенком» (1820), «Портрет девочки» (1823), «Портрет Льва Сапеги» (1827) и другие.

В духе классицизма написан «Портрет Адама Мицкевича» (конец 1820-х – начало 1830-х гг.). Положив голову на согнутую в локте левую руку, опираясь на стопку книг, лежащую на столе, сидит молодой поэт. Его голова несколько наклонена и повернута в три четверти. Энергичный взгляд, устремленный вверх, за границы композиции, передает возвышенный творческий порыв. Художник сознательно выбирает такую позу, выражающую состояние поэтического вдохновения.

В поясном портрете профессора Виленского университета Мартина Почобута (1820), выполненном в духе классицизма, предметное окружение решено предельно лаконично. Профессор, сидящий за рабочим столом, строг и сосредоточен. Левой рукой он придерживает белый лист бумаги, лежащий на столе, а в другой – перо. Аккуратно собранные седые волосы подчеркивают высокий лоб. Художник тщательно работает с деталями, важным акцентом стал размещенный на груди профессора орден Белого Орла. Почти все картины художника стилистически принадлежат к позднему классицизму с элементами сентиментализма, но в некоторых поздних портретах можно отметить отдаленное влияние романтизма.

Целый ряд портретов, преимущественно заказных, был написан Ю. Пешкой (1767–1831), автором исторических композиций, пейзажей и зарисовок видов Витебска, Могилева, Минска, Несвижа и т. д., оставивших заметный след в белорусском и польском искусстве этого времени. Среди работ художника портреты К. Сапеги, А. Любомирского, А. Чарторыйского, членов семьи графа Л. Оштарпа и многих других. Вторую группу составляют интимные портреты – изображения жены, друзей, своего учителя Ф. Смуглевича и автопортреты.

В «Портрете Ф. Смуглевича» луч света, падающий из окна, освещает натуру, отрывая

ее от темного фона и выстраивая композицию по диагонали. Портретируемый стоит в легком повороте, облокотившись на трюмо. Основной акцент художник делает на трактовке ставшего светлым пятном на темном фоне округлого лица своего учителя. Композиция выделяется лаконичностью: в ней отсутствуют детали, подчеркивающие профессиональную принадлежность модели к творческой среде.

Одним из наиболее значительных мастеров романтического направления в живописи Беларуси первой половины XIX века явился художник В. Ванькович (1800–1842). Имея солидное профессиональное образование (Виленская школа и Императорская академия художеств в Санкт-Петербурге), он по неизвестным нам причинам не написал картину на предложенную Академией тему (групповой портрет) для получения звания академика.

В 1828 году В. Ванькович создает лучшую свою работу «Адам Мицкевич на скале Аю-Даг», ставшую одним из самых впечатляющих произведений романтизма в белорусской живописи. Поэт изображен в профиль на фоне облачного неба, облокотившись левой рукой о скалу, его взгляд устремлен вверх. На плечи накинута кавказская бурка. Метафорично воспринимаются тяжелые тучи, рассеивающиеся в правой верхней части холста и открывающие голубое небо. Соединяя в трактовке героя состояние глубокой задумчивости и одновременно внутренний духовный порыв, автор сумел создать образ романтический, глубоко поэтический и возвышенный.

Человек в портретах В. Ваньковича не раскрывает душу навстречу миру, не открывает ее вовне, а как будто отстраняется от него, смотрит на мир сквозь призму своих душевных переживаний. Большинство образов, созданных художником, отличается своей замкнутостью, погруженностью в себя.

Время расцвета таланта мастера приходится на 1830-е годы. Как правило, художник изображает своих героев в их обычном естественном окружении. В это время он пишет портрет гражданского губернатора Минска Винцента Гицевича, представителя старинного шляхетского рода Речи Посполитой, известного общественного и хозяйственного деятеля, предводителя дворянства Слонимского уезда Войцеха Пусловского, жены художника с детьми, Казимира и Зофы Пясецких, религиозного философа Андрея Товяньского и его жены Каролины.

В репрезентативном поясном портрете, созданном в 1830 году, Войцех Пусловский изображен немолодым человеком в традиционном шляхетском костюме на фоне темного

неба. Выразительная пластическая трактовка головы прекрасно передает неординарность модели, ее энергию и оптимизм и удачно сочетается с тщательно прописанным национальным костюмом. Богатый слущкий пояс в поперечную черно-красную полоску, повязанный по шляхетской моде с выпущенными наружу кистями цвета старого золота, органично дополняет темно-зеленый старопольский кунтуш шляхтича. Высокая российская награда – орден Святой Анны, которым Пусловский был награжден за участие в антинаполеоновской кампании, был призван примирить в сознании портретируемого историческую память с реалиями действительности. Сознательно используемые художником отдельные элементы стилистики сарматизма оказались вполне уместными в портрете, который был написан для семейной портретной галереи и призван сохранить для потомков память о весьма заслуженном представителе рода.

В камерном ключе решен образ в «Автопортрете» (1830). Художник изобразил себя в легком развороте влево. Аккуратно уложенные темные волосы подчеркивают светлое лицо. Из-под темных бровей внимательно смотрят серые глаза, широкий подбородок говорит о твердом характере. Через интересно найденный взгляд художник пытается передать свой внутренний мир и духовную культуру. Слева внизу автор вводит в композицию руку, держащую кисть, – своеобразный намек на род занятий. Темный камерный фон удачно собирает художественный образ. Тщательная моделировка формы свидетельствует о высоком уровне профессиональной подготовки живописца.

В 1837 г. В. Ванькович пишет портреты Андрея Товяньского и его жены Каролины. Если в поясном портрете Каролины, динамичном и выразительном по композиции, образ красивой молодой женщины имеет романтическую окраску, то в портрете известного польского религиозного философа-мистика Андрея Товяньского живописец успешно решает сложную задачу создания образа человека, глубоко погруженного в мир своих религиозных идей и замыслов. Портретируемый изображен сидящим за столом. Художник грамотно расставляет светлые акценты на лице и кистях рук, выразительно читающиеся на темном фоне. В правой руке философ держит перо, делая пометки в лежащей перед ним рукописи. Поворот головы дает почувствовать строгую линию фигуры. Правильные черты лица, направленный в сторону взгляд серых глаз создают образ человека не только умного, но и романтического. В нем гармонично

переданы ум, собранность, благородство и интеллигентность.

Последние годы жизни художник проводит в Париже, куда он после двухлетнего пребывания в Берлине, Дрездене и Мюнхене приезжает в начале осени 1841 года. Здесь неизлечимо больной мастер создает свою последнюю портретную работу – карандашный автопортрет, наполненный грустью и осознанием неизбежности скорого конца.

Следует отметить, что портрет в Беларуси первой половины – середины XIX века развивался преимущественно в русле позднего классицизма (академизма) и романтизма.

Заключение. В начале XIX века проблема получения художественного образования в регионе была решена. Серьезную профессиональную подготовку творческие люди получали в Виленском университете, где были сформированы кафедры живописи и рисунка, гравюры и скульптуры.

Первая половина XIX века стала одним из важных этапов развития белорусской портретной живописи, осуществлявшегося на путях тесного взаимодействия с русской, польской и литовской живописными школами, и

представлена классическими и романтическими портретами Я. Дамеля, И. Олешкевича и В. Ваньковича. В первой половине – середине XIX века в портретном жанре работали также К. Корсакин, К. Рыпинский, К. Русецкий, Б. Русецкий, Я. Суходольский и ряд других художников, в творчестве которых портрет не являлся основным жанром. Белорусские живописцы постепенно приходят к социально заостренным произведениям, отражающим образы простых людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шчакаціхін, М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва / М. Шчакаціхін. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 336 с.: іл.
2. Орлова, М. А. Искусство Советской Белоруссии / М. А. Орлова; под ред. П. Н. Гавриленко. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 325 с.: ил.
3. Дробов, Л. Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л. Н. Дробов. – Минск: Выш. школа, 1974. – 336 с.: ил.
4. Лазука, Б. А. Гісторыя беларускага мастацтва: у 2 т. / Б. А. Лазука. – Мінск: Беларусь, 2007. – Т. 1: XVIII – пачатак XXI стагоддзя. – 351 с.: іл.
5. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.). – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – Т. 3: канец XVIII–пачатак XX ст. / рэд. тома В. І. Жук. – 1994. – 375 с.: іл.
6. Медвецкий, А. В. Портретная живопись Беларуси: монография / А. В. Медвецкий, С. В. Медвецкий. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 336 с.: ил.

Поступила в редакцию 23.04.2018 г.

Выборгский «ностальгический пейзаж» финских художников-переселенцев (эвакко)

Мартынова А. Г.

Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, Пушкин

До 1940 года Выборг являлся вторым по величине городом Финляндии и значительным художественным центром. Художественный образ Выборга в финском искусстве XX века был очень популярен. Потеря города финскими жителями получила яркое отражение в работах художников.

В статье рассказывается о ностальгических пейзажных выборгских работах Ээли Аалто, Вайно Рауттио, Унто Пуса, выражающих чувства солидарности в защиту жителей Карельского перешейка, вынужденных покинуть Выборг в 40-е годы XX века. С уходом финских жителей исчезла целая среда обитания, ее материальный и духовный мир, а также великолепные произведения искусства.

Финские художники воплощают в своих живописных и графических работах эмоциональное выражение тоски, шокирующие ощущения и личную позицию о потерянном городе после их ухода, которое автор определяет как выборгский «ностальгический пейзаж», связанный с финской ментальностью. Это и мифологизация образа жизни, символизм изображаемых объектов, а также интровертизация природы выборгского края и восприятия ее как части души.

Ключевые слова: Выборг, Финляндия, ностальгический пейзаж, пейзаж, финская живопись, финское искусство, эвакко, Вайно Рауттио, Унто Пуса, Ээли Аалто.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 41–46)

Vyborg "Nostalgic Landscape" of Finnish Artists-Settlers (evakko)

Martynova A. G.

Leningrad State A. S. Pushkin University, Pushkin

Before 1940, Vyborg was the second largest city in Finland and a significant art center. The artistic image of Vyborg was very popular in the Finnish art of the 20 th century. The loss of the city by Finnish residents was vividly reflected in works of the artists.

This article describes nostalgic Vyborg landscapes of Eeli Aalto, Vaino Rautio, Unto Pusa which expressed feelings of solidarity with the inhabitants of the Karelian Isthmus, who were forced to leave Vyborg in the 1940 s. The whole habitat, its material and spiritual world, as well as magnificent works of art disappeared with the departure of Finnish inhabitants.

In their paintings and graphic works Finnish artists embodied the emotional expression of longing for Vyborg, shocking sensations and personal positions about the lost city after their departure, which the author defines as Vyborg "nostalgic landscape" associated with the Finnish mentality. This is the mythologization of the way of life, the symbolism of depicted objects, as well as the introversion of nature of the Vyborg Region and its perception as a part of soul.

Key words: Vyborg, Viipuri, Suomi, Finland, nostalgic landscape, landscape, Finnish painting, Finnish art, evakko, Vaino Rautio, Unto Pusa, Eeli Aalto.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 41–46)

**«Мои родители, а моя мать в особенности никогда не оправилась от шокового состояния. Выборгская эвакуация стала самым жестоким наказанием...» [1]
уроженец Выборга, художник Ээли Аалто (род. в 1931 г.)**

До 1940 года Выборг – второй по своей величине город Финляндии и значимый культурно-художественный центр. Художественный образ Выборга в финском искусстве XX века был очень популярен. После того, как финские жители ушли из Выборга, художники находили в своих живописных и графических работах эмоциональное выражение тоски о потерянном

городе. В контексте потери Выборга автор предлагает для обсуждения в научных кругах введения в научный оборот нового искусствоведческого термина «ностальгический пейзаж», имея в виду финских художников, в первую очередь уроженцев Выборга. В искусствоведении невозможно назвать специальные работы, рассматривающие финский

Адрес для корреспонденции: e-mail: MartynovaNastii@mail.ru - А. Г. Мартынова

выборгский ностальгический пейзаж, однако финский исследователь Пирьо Хокканен в магистерской диссертации «Выборг в изобразительном искусстве», написанной на отделении истории искусства в Ювяскюля в 1986 году, отчасти затронула данную тему (Хокканен употребляет словосочетание «сдача города»). Немаловажно, что исследователь в своей работе опиралась в том числе на устные сведения г-жи Майалиисы Пуса, супруги финского художника Унто Пуса. Исторический и культурологический аспект финских переселенцев (эвакко) был освещен в работах доктора исторических наук, профессора Г. И. Большаковой. Среди немногих работ, в которых присутствует тема Выборга можно отметить и монографию М. И. Безруковой «Искусство Финляндии» (1986), рассказывающая о финском искусстве впервые в советском искусствознании.

Искусство как вторая, воображаемая действительность транслирует опыт социального бытия, того, что случилось или может случиться в жизни человека. Как выражение прекрасного оно всегда присутствует в нашем внутреннем мире, выплескивая вовне художнические потенции, ощущения и замыслы [2]. Финский выборгский ностальгический пейзаж, безусловно, связан с финской ментальностью. Это и мифологизация образа жизни, и символизм изображаемых объектов, интровертизация природы выборгского края и восприятия ее как части души.

Цель статьи – изучение жизненного пути и ностальгических работ выборгских финских художников Вайно Раутио, Унто Пуса и Ээли Аалто, а также выявление основных черт выборгского «ностальгического пейзажа».

Терминологический аспект понятий «ностальгия» и «лиризм». Говоря о выборгском финском «ностальгическом пейзаже» как особом поджанре лирического пейзажа, следует обратиться к терминологии.

Ностальгия (от лат. *nostalgia* – тоска по родине, по прошлому) это тоска по Родине, в бытовом значении – тоска по прошлому. Понятие сильно менялось во времени. Впервые термин употребил швейцарский врач Иоганн Хофер в 1688 году. Долгое время ностальгия считалась болезнью. В своих исследованиях Хофер писал о швейцарских наемниках и студентах, учившихся вдали от дома. Болеющие люди шли на поправку именно после возвращения в родные края. У наполеоновских солдат такое состояние было подобно эпидемии. В XVIII веке во многом благодаря философским размышлениям Ж.-Ж. Руссо понятие «ностальгия» начало трактоваться в ином смысле в отношении городских жителей, скучавших по единению с

природой. Философия, психология и социология заинтересовались ностальгией в первой половине XX века. Морис Хальбвакс в 1920-е годы выдвинул тезис о том, что воспоминания – это реконструкция прежнего опыта человека и они включают также субъективные оценки того, кто вспоминает. Парадокс ностальгии состоит в том, что люди могут тосковать по негативным отрезкам времени прошлого [3]. В соответствии с толковым словарем С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой (1996) лиризм – это чувствительность в переживаниях, в настроениях; мягкость и тонкость, эмоционального начала. В терминологическом словаре-тезаурусе по литературоведению (2004), под редакцией доктор педагогических наук, профессора Н. Ю. Русовой отмечается, что лиризм – это эстетическая категория, характеризующая особый способ художественного мышления, в которой преобладает сокровенное, личное переживание. Доктор педагогических наук, профессор член-корреспондент Российской академии образования Н. Н. Фомина в своей статье «Саврасов создал русский пейзаж» (2005) пишет, что «пейзаж становится лирическим, когда художник переживания родной природы не просто понимает, но и принимает их настолько, что они становятся моими, я их присваиваю. Интерпретация природы средствами живописи начинается с того, что переживания героя сопоставляются с состоянием природы». Она приводит как примеры работы художников Саврасова и Ф. Васильева, Левитана, Поленова и Нестерова, Остроухова и Серова, Коровина и Грабаря, Юона и С. Герасимова: «Это лирическое представление о России, ее природе, духовной причастности человека состоянию природы» [4].

Выборгский финский «ностальгический пейзаж». Анализ финской живописи и графики периода после 1940 года позволяет автору вынести для дискуссии в научных кругах и предложить ввести в научный оборот термин «ностальгический пейзаж», отличающийся некоторыми специфическими чертами образно-художественного строя. Например, использование пастельного, гармонично-приглушенного, сдержанного колорита (в работах Нормы Холопайнен, Йормы Вормала, Матти Таскинена, Франса Нуберга и др.) или же наоборот яркого, насыщенного колорита, выражающего эмоциональные переживания, трагизм ситуации, а также личной позиции в защиту жителей, покинувших Выборг (в работах Вайно Раутио, Унто Пуса, Аарне Нопсанена, Ээли Аалто и др.). Отметим, что на формирование художественного материала о Выборге XX–XXI вв. (живопись, графика) значительное

влияние оказали устойчивые архетипы, связанные с этническими и историко-культурными особенностями народов, проживавших на этой территории. Говоря об архетипах, мы должны вспомнить архетипы Юнга, когда он отмечал среди свойств архетипа его амбивалентность: страх и благоговение, восторг и ужас – это чувства, переживаемые в связи с архетипическими образами [5]. Сами первообразы несут амбивалентное содержание, поскольку являются производными двойственной природы психики человека. Устойчивые архетипы, связанные с этническими и историко-культурными особенностями народов, проживавших на этой территории, являясь фундаментальными категориями, коррелируются с «ностальгическим пейзажем», который может быть в своем колористическом исполнении амбивалентен. Колорит финских художников богат, к тому же их профессиональные возможности и навыки огромны.

Трагедия Вайно Раутио. Согласимся с мнением Эвы Йокипелто, супруги сына экспрессиониста Вайно Раутио – Матти, что послевоенные картины художника Вайно Раутио – шокирующие чувства и взгляд человека, испытавшего потерю родного дома и города, в темных живописных тонах и прерывистых штрихах в графике. После краткого этапа эвакуации художник стал писать в исключительно мрачном, черном колорите. В послевоенный период Вайно Раутио жил в Лаппеенранте, где возрождал художественную жизнь, а также основал общество Друзей искусств. Свою безграничную любовь к Выборгу в полном мере он так и не смог выразить. Ностальгическую грусть художника скрашивали Лаппеенранта и Савитайпале, которые, по мнению художника, были близкими по духу к любимому городу [6]. Вайно Раутио (фин. Väinö Rautio) (Выборг, 9 мая 1894 г. – Лаппеенранта, 10 апреля 1974 г.) был одним из ярчайших представителей финского модернизма, учеником Альберта Гебхарда, Хуго Симберга, Ээро Ярнефельта, Вайнё Блумстедта. В 16–18 лет учился в Санкт-Петербург в 1910 и 1912 годах, в Германии (Берлин, Дрезден, Мюнхен, Потсдам) в 1922 году, и в парижской Академии Коларосси и Академии де ла Гранд Шомьер. Юхо Риссанен и Туко Саллинен были учителями художниками, оказавшими на него большое влияние. Художник стал выставаться достаточно рано, в 17 лет, с 1911 года [7], в том числе в родном Выборге. Написал более 300 портретов, среди которых известные деятели финского искусства, также популярность прибавили пейзажи родного Выборга и Савитайпале [9]. В Хельсинки Раутио

экспонировался с 1922 года, где основал художественное объединение из четырех единомышленников «Про Натура» [7]. Генетическое развитие художественного образа Выборга можно наблюдать в работах с 1936 по 1965 гг. уроженца Выборга Вайно Раутио. Так, работа художника с изображением Нового кафедрального собора 1936 года, являющаяся жемчужиной фондов Художественного музея Южной Карелии г. Лаппеенранта, написана в дымке, в пастозной манере. Композиция статична, спокойна и созерцательна. Однако полотно Вайно Раутио «Уход из Выборга» 1940 года отличается яркий колорит, линейная композиция, динамичный ритм, создающий ощущения трагичности положения. Это взгляд человека, переживающего потерю дома, любимого города. Полотна «Выборгская Часовая башня» (1943) и «Выборгская Круглая башня» (1944) отличаются жесткой композицией, контуры линий дребезжат, цвета яркие, насыщенные. Это ярко-голубые, оранжевые, коричневые цвета, глубокие оттенки синего цвета. Работы художника 1960-х годов представляют собой абстрактную, фигуративную живопись художника, который не смог смириться с потерей родного дома.

Выборгский дух Унто Пуса. Карельский, а в частности выборгский дух художника Унто Пуса (фин. Unto Pusa) (1913–1973) проявился в 1960-е годы. Картина «Таким был Выборг» 1971 года – многоуровневая работа. Унто Пуса был уроженцем Выборга, откуда в возрасте 4–5 лет переехал в Турку. Полотно «Таким был Выборг» выражает солидарность художника с чувствами людей, которые были вынуждены покинуть Выборг в 1940-е годы. На сюжет полотна большое влияние оказал военный опыт художника. Так, разрушенный город остался навсегда в его памяти, когда он пришел с фронта в 1941 году через Выборг. Художник использовал старые фотографии как подспорье в своей работе. Фигуративная работа Унто Пуса «Таким был Выборг» изображает одновременно множество различных событий, отделенных друг от друга с помощью фигур разного размера, вне обычного понимания перспективы. На работе художник выделяет значительные здания выборгской городской панорамы: Замок, Круглая башня Выборга, Часовая башня, Областной архив, здание библиотеки и вокзал, которые четко узнаваемы. При этом расположение зданий на плоскости картины для равновесия композиции не отвечает топографической достоверности. К краевым моментам истории Выборга относятся следующие изображенные события: эвакуация и военное опустошение,

изображенная в нижней части полотна безымянная людская масса эвакко, а также человеческие тела, борющиеся в огненном пламени. На замысел картины оказали влияние работы Р. Делоне и Ф. Леже, служившие образцом для Пуса. Подобно Леже, художник в своей картине использовал пронзающие фигуры цветовой поверхности. Разрезая форму, цвет насквозь просвечивает очертания краев фигур. Напоминающая Делоне круговая цветовая композиция с нижнего края картины исчезает в угрожающих грозных облаках, которые предвещают войну и опустошение [9]. Насыщенность цвета выдает влияние Матисса.

Таким образом, запечатлевая все основные памятники архитектуры города – Круглая башня, Выборгский замок, Часовая башня, Башня Ратуши, Храм искусств Уно Ульберга, Выборгский архив, памятник Торгильсу Кнутссону, выборгский вокзал, Пуса изображает путешествие (возможно, самого себя) в город детства. Увлекаясь абстракционизмом, кубизмом, фигуративной живописью, Унто Пуса был одним из тех, кто развил в Финляндии абстрактное искусство. Для развития финского современного искусства фигура Пуса сыграла ключевую роль. Он был вдохновляющим художником, чье влияние распространилось на несколько поколений современных мастеров.

«Выборгское путешествие» Ээли Аалто. На работах 2000-х годов финский художник Ээли Аалто (родился в 1931 г. в Выборге) изображает себя на фоне архитектурного пейзажа. Серия имеет название и подписаны в левом нижнем углу как «Viipurinmatka» (путешествие в Выборг). Эвакко Ээли Аалто вернулся в Выборг гостем в 1991 году. До этого он приезжал в Выборг около 50 лет назад, во время недолгого перемирия, когда нашел родной дом в руинах. Детские воспоминания художника о городе были отражены в авторском видеофильме, который транслировался на финском телеканале УБЕ, так и в живописных работах. Дом семьи художника в районе Сотиласкату был взорван во время Зимней войны, а на этом месте после 1944 года выстроен новый район. Художник говорит, что стал беженцем с 8 лет. Живописные работы Ээли Аалто – ярчайший пример «ностальгического пейзажа» в ярких красках, наполненный болью и грустью о потере родного города.

Художник говорит, что стал беженцем с 8 лет: «Мои родители, и в особенности моя мать никогда не оправилась от шока. Высылка (эвакуация) из Выборга стала самой жестокой мерой наказания... Карелия – и Выборг, в частности, – это всегда актуальная тема.

Уроженцы Выборга, живущие в Финляндии, стареют, их осталось не так уж много, но они ценят образ этого места. Даже те, кто никогда не бывал в Выборге, молодые и старые, несут в себе картину города. Выборг – это лишь ментальная картина – миф? Однако Выборг является документальным свидетельством моих детских впечатлений. Вскоре после распада Советского Союза мой продюсер отправил меня в Выборг, чтобы понять, есть ли шанс создать документальный фильм о городе, в котором я родился. Я не посещал Выборг с военного времени. В моих воспоминаниях это был богатый, светлый и веселый город. Но это было холодное рандеву. Что не было разрушено войной, то разрушено в годы мира. Я провел несколько дней в Выборге на рубеже 1990–1991 годов, шагая по мокрому снегу, снимая фотографии и записывая в свой дневник заметки». Интересно, как художник в своих дневниковых заметках противопоставляет богатый новогодний стол в местном ресторане и впечатления от улиц Выборга в новогоднюю ночь, которые на волне памяти переносят его в детство: «Выборг 31 декабря 1990 года. Я думал, что я никогда не захочу что-либо здесь делать, и тем более снимать фильм. Не заботясь ни о чем, и ни о ком, я делал фотографии того, что меня волновало. Мои ноги были мокрые, а также моя одежда, шляпа, перчатки, и даже камера. Я попытался купить пару резиновых сапог в обувном магазине, но там были только детские размеры. Да кому это нужно? – подумал я и продолжил фотосъемку... Я видел, как маленький мальчик шел к больнице на Батарейной горе, словно я сам пятьдесят лет назад. Тот же старый, ржавый проволочный сетчатый забор, по которому мы лазали по пути в школу, все еще был там. Я был довольно хорошим «альпинистом». В меня словно вселилось какое-то сумасшествие. Словно притягиваемый магнитом я шел по опасным насыпям вдоль рвов, от которых меня всегда предостерегала мать. Я наблюдал за Выборгом из-за камней и заснеженных ветвей на вершине Батарейной горы... Я был близок к своим корням... Новогодний прием в отеле «Дружба» начнется в 11 часов вечера. В это время в домах также много местных жителей. Вечеринка в отеле продолжалась бы, по крайней мере, до 5 утра. Могу ли я выдержать это?.. Выборг, 2:10 ночи 1 января 1991 года. Я гуляю около часа вокруг станции. Я также посетил окрестности Папулы... Вечеринка в ресторане продолжается. Столы ломаются от еды и напитков. В 9 утра я отправился в центр города. Я снова должен был вернуться к Батарейной горе. Я попытался найти улицу

Айно. С тем, что в настоящее время она была переименована в Некрасовскую, я бы согласился только при условии, что это название относится к поэту Некрасову. Это то, что я думал об этом месте, если кому-то было бы интересно мое мнение... Кстати, почему улица Айно (Некрасова) так важна для меня? Для меня Зимняя война началась на улице Айнонкату. В последний день ноября 1939 года я был в гостях у своего одноклассника. Когда раздался сигнал тревоги, я побежал по улице Айно в мой дом. Улица была пустыня. Затем тяжелый гул раздался низко позади меня. Когда я повернулся, чтобы посмотреть что там, я увидел огромный бомбардировщик. Пулеметчик махал мне в передней части самолета. И хорошо, что Некрасов мой любимый поэт. "Чья жизнь была бы полностью гармоничной?" – спрашивает он, и я тоже» [1].

Еще одной специфической чертой образно-художественного строя предлагаемого понятия «ностальгический пейзаж» является оригинальность и неповторимость создаваемых композиционных решений, когда вместе с реальными объектами городской среды присутствуют и вымышленные, а реальные принимают причудливые формы, ибо в сознании художника-творца преломляется некогда виденная реальность. Например, на некоторых работах художника Ээли Аалто, Нормы Холопайнен совмещено несколько архитектурных объектов, которые топографически находятся в разных местах. В нескольких фантастических пейзажах символиста Хуго Симберга отражены переживания по недавно скончавшейся матери, ностальгия по прошлому, связанная с воспоминаниями о детстве в Выборге. К ностальгическим относятся и работы Франса Нуберга (например 1948 года), Аарне Нопсанена (например, пейзажные работы 1944–1945 гг.), а также послевоенная ностальгия о Выборге в виде шуточной карты Нопсанена «Воспоминания о городе» 1952 года.

Мифологизация образа жизни и символизм изображаемых объектов также отличают выборгский «ностальгический пейзаж». Результаты множественных генных исследований, проведенных в Финляндии, говорят о том, что население страны гомогенно т. е. это генетическое единообразно и доказывает, что финны в течение продолжительного времени жили изолированно от других народов. Финский характер выковывался столетиями, и на нем отразились природные и социальные условия жизни. Финны в одиночку выполняли те работы, которые другие народы проводили сообща, например, освоение новых земель. В Финляндии суровый климат, леса и болота,

скудная земля. Все условия жизни приводили к практичности и замкнутости. Неторопливость и степенность в работе пришли от северной природы, такой же спокойной и неброской, на первый взгляд. Спокойность и неброскость отразились и в колорите финского ностальгического пейзажа. А на работах финских мастеров зачастую одно здание (Выборгский замок, Круглая башня, Часовая башня и т. д.) может символизировать весь город.

Выборгский «ностальгический пейзаж» характеризует интровертизация природы выборгского края, восприятие ее как части своей души. Климат в сочетании с этническими и национальными особенностями формирует оригинальный, часто неповторимый характер поведения людей, которые проживают в данной климатической зоне. Финляндия северная страна, находящаяся в зонах арктического и умеренно-континентального климата. Северный климат ориентирует людей на сохранение энергии. Это и необходимость бережнее относиться к источникам энергии и естественным ресурсам, и формирование у людей таких качеств, как бережливость, рассудительность, скрупулезность, педантичность [10]. Суровость климата содействует появлению аналогичных черт характера в соединении со сдержанностью, лаконичностью и обстоятельностью. Многие финские художники были уроженцами Выборга, некоторые проживали здесь семьями или целыми поколениями (Вайно Раутио, Унто Пуса, Лео Райама, Аукусти Тухка, Олли Миеттинен, Кауко Вартиоваара и др.), так как эти финские художники ассоциировали себя с Выборгом. А установки, относящиеся к области «человек-природа» – центральные в сознании финна, внутреннее чувство природы присутствует всегда.

Поскольку важным условием термина и в частности термина «ностальгический пейзаж» является его применимость к творчеству других художников, можно привести примеры современных ностальгических пейзажей. Например, работы русских художников: И. Гержедовича «Мой родной край» (2001), Д. Антипиной «Край родной» (2008), «Родительский дом» (1997), ностальгический пейзаж (2010) Л. Юговой из серии «Сочи исчезающий», Ю. Григоряна (младшего) «Дом моего детства» (2004), Виктора Гонтарева «Ностальгический пейзаж» (2003). Живописные выборгские работы современного художника Арсена Багдасаряна выполнены в «армянском колорите». Живя на протяжении многих лет в Выборге, художник скучал по своей Родине, однако в связи с трудностями он был вынужден вернуться обратно

Армению, но мастер по-прежнему продолжает писать Выборг на своих живописных и графических работах.

Говоря о финском ностальгическом выборгском пейзаже, прежде всего, мы имеем в виду художников уроженцев Выборга, а также тех, кто учился в Выборгской рисовальной школе любителей искусств (работавшей в Выборге с 1891 по 1939 г.), проживавших в Выборге, и вынужденно покинувших родной дом в связи с довоенной эвакуацией. Предмет изображения финского «ностальгического пейзажа» – это город Выборг, его архитектурные сооружения и природа. Также мы имеем в виду и тех художников, которые в связи с образовательной и творческой деятельностью покинули Выборг, обосновались в городах Финляндии (например, в Хельсинки), путешествовали по миру, учились в Париже, Лондоне, но в родном городе осталась их семья. В работах этих художников признак «пастельный, гармонично приглушенный» и «яркий, насыщенный по колориту», нельзя трактовать отдельно от контекста, его необходимо рассматривать вкуче с другими характеристиками ностальгического пейзажа, которые взаимосвязаны. Ностальгические произведения других пейзажистов также невозможно трактовать только по этому одному признаку. Однако объединение работ по колористическому признаку поможет в анализе живописного произведения на предмет его отношения к «ностальгическому пейзажу».

Трагизм положения финских карел заключался в том, что народ дважды оставлял свою родную землю, унаследованную от дедов и отцов. Советский народ имел иную культуру, язык и традиции и заселял и осваивал эти земли по-своему, зачастую нарушая отлаженную систему жизни населения финской земли. Покидая переданные территории и переселяясь на новые места жительства в своей стране или за рубежом, финские переселенцы чувствовали себя изгоями – «эвакко» (evakko, от лат. evacuate – перемещать, опустошать). При размещении переселенцев финские власти стремились к тому, чтобы выходцы из одного района селились поблизости друг от друга. Но эвакуированным не всегда на местах расселения оказывался радушный прием. Так, некоторые смотрели на эвакко свысока, как на дешевую рабочую силу. Трагедия военной и послевоенной поры в том, что ее переживает

простой народ независимо от национальности, на долю которого выпадают такие страшные испытания, как утрата семейного очага, оставление родных мест [11].

Заключение. С уходом прежних финских жителей исчезла целая среда обитания, ее материальный и духовный мир, а также великолепные произведения искусства (например, около 300 работ Вайно Раутио, покинутых во время эвакуации в фундаменте дома по ул. Пеллервонкату/ ныне Мира) [11]. В 1944 году Выборг был заселен советскими жителями. Если работы финских художников мифологизированы и пронизаны «духом места», картины символичны по отношению к родному городу, то полотна советских мастеров наполнены иной атмосферой. Живопись выборгских советских мастеров – это, скорее, реалистичная констатация красоты природы, архитектурных памятников, построек Выборга и его окрестностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сайт города Оулу: oulu.ouka.fi. 100 фотографий Ээли Аалто из Оулу [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://oulu.ouka.fi/100kuva/index.html>. – Дата доступа: 25.02.2018.
2. Прокопцова, В. П. Компаративное пространство современного искусствоведения / В. П. Прокопцова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 2(24). – С. 121.
3. Статья в русскоязычной Википедии о понятии «ностальгия». [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D1%81%01%82%00%BO%00%BB%01%8C%00%B3%00%B8%01%8B>. – Дата доступа: 25.02.2018.
4. Фомина, Н. Н. Саврасов создал русский пейзаж... / Н. Н. Фомина // Искусство в школе. – 2005. – № 3. – С. 25–30.
5. Колчева, Э. М. Понятие «культурный архетип» как инструментальный анализ национального искусства / Э. М. Колчева // Знание. Понимание. Умение. – 2015. – № 1. – С. 254–263.
6. Eeva Jokipeltto «Väinö Rautio Viipuri» Lappeenranta: Kaijalan kirjapaino. – 1994. – 128 s.
7. Matti J. Rautio. Väinö Rautio. [Electronic resource]. – 2018. – Mode of access: <http://artpaimensaari.com/matti.rautio/>. – Date of access: 25.02.2018.
8. Справка о Вайно Раутио выборгского краеведа М. Н. Костоломова (1953–2016).
9. Хокканен, П. Выборг в изобразительном искусстве (Pirjo Hokkanen «Viipuri Kuvataiteessa»): дипломное исследование / П. Хокканен // Отделение истории искусства в Ювяскюля (Pro gradu-tutkielma. Juväskylän yliopiston taidehistorian laitos). – 1986.
10. Овчаров, А. А. Влияние биосферы на формирование ментальности социума и механизма социализации (2001) [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: http://ru.laser.ru/authors/megeg_ovcharov/1303.htm. – Дата доступа: 25.02.2018.
11. Большакова, Г. И. Карельский перешеек в 1940-е годы: миграционные процессы по обе стороны границы / Г. И. Большакова // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 84.

Поступила в редакцию 05.03.2018 г.

Разнообразие проявлений музыкальности в творческом мышлении китайцев и европейцев

Чжан Сяньлян

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

По мнению большинства исследователей, музыкальность понимается как сочетание качеств, способностей и эмоциональных сторон личности, проявляющихся в музыкальной деятельности. Оно формировалось в процессе длительной социальной практики человечества и неизбежно находилось под влиянием географической среды, социальной системы, философии и идеологии, религии и культуры и прочих факторов. Поэтому музыкальность людей различных государств и национальностей имеет очевидные отличия. В данной статье анализируется влияние философских идей, религии, общества, истории и культуры Китая и Европы на музыкальность человека, сравниваются различия между отношениями китайцев и европейцев к музыке и их образом музыкального мышления, а также обобщаются разнообразные проявления музыкальности в творческом мышлении китайцев и европейцев.

Ключевые слова: музыкальность, философские идеи, религии, рассудочность, горизонтальное линейное музыкальное мышление, вертикальное объемное музыкальное мышление.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 47–51)

Variety of Musicality Expressions in Creative Thinking of the Chinese and Europeans

Zhang Xianliang

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

According to most researchers, musicality is understood as a combination of qualities, abilities and emotional aspects of the personality that are manifested in musical activity. It was formed in the course of the long social practice of mankind, and was inevitably influenced by the geographical environment, social system, philosophy and ideology, religion and culture and other factors. Therefore, the musicality of people of different states and nationalities has obvious differences. This article analyzes the influence of philosophical ideas, religion, society, history and culture of China and Europe on the musicality of a person, compares the differences between the attitudes of the Chinese and Europeans to music and their imaginative musical thinking, and also summarizes the diverse manifestations of musicality in the creative thinking of the Chinese and Europeans.

Key words: musicality, philosophical ideas, religions, rationality, horizontal linear musical thinking, vertical volumetric musical thinking.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 47–51)

С психологической точки зрения «музыкальность есть врожденное и фундаментальное свойство организации человека» [1, с. 42]. Мы можем понимать музыкальность как способность восприятия музыки людьми, это изначальная движущая сила для понимания музыки и связанных с ней действий, развития познания, воображения, творчества, исполнительства, эстетического чувства, оценки художественной деятельности. Музыкальность является врожденным свойством человечества, в процессе долговременной художественной практики человека она играла важную роль. На разных этапах развития художественного творчества и

исполнительства музыкальность творца транслируется некоторым другим видам искусства, а в процессе наслаждения искусством эти характерные музыкальные черты зависят от полного истолкования музыкальности ценителем искусства. Хотя музыкальность является врожденным свойством человека тем не менее оно формировалось в процессе длительной социальной практики человечества и неизбежно находилось под влиянием географической среды, социальной системы, философии и идеологии, религии и культуры и прочих факторов. Поэтому музыкальность людей различных государств и национальностей имеет очевидные отличия.

Адрес для корреспонденции: e-mail: a小涓441993279@qq.com – Чжан Сяньлян

Цель статьи – определение разнообразия проявлений музыкальности в творческом мышлении китайцев и европейцев.

Влияние различных философских идей на музыкальность. Отличия музыкальности китайцев и европейцев в основном проявляются в отношениях человека и музыки. Китайские традиционные взгляды на музыку заключаются в отношениях диалектического единства между человеком и музыкой. С одной стороны, человек при помощи музыки выражает эмоции и мысли, и они проистекают не от отдельной индивидуальности, а от отношений человека и мира; с другой – музыка является не только носителем человеческих эмоций и мыслей, но одновременно отражает и принцип отношений человека и природы, человека и социума – гармонию. В то же время европейцы «рассматривают музыку как объективный предмет исследований, а не представляют единое целое с ней» [2, с. 38]. Следовательно, между человеком и музыкой формируются отношения объекта и субъекта.

Такое различие является результатом развития разных философских идей, религий и культур. Традиционные китайские школы конфуцианства и даосизма превозносят философские идеи «единства природы и человека», под которым понимается неразделимость человека и природы, человек есть часть природы, а отношения между ними заключаются не только в отношениях объекта и субъекта, но и в отношениях между частью и целым, в том, что человек и природа в сущности своей едины. Такие философские идеи лежат в основе единства человека и музыки. Мелодии традиционной китайской инструментальной музыки в большинстве своем выражают человеческие чувства при помощи передачи динамики гор, воды, цветов, птиц и прочих деталей природного пейзажа, и это явление далеко не случайно в традиционном китайском искусстве, в этом и заключается проявление философских идей «единства человека и природы».

Хотя китайские конфуцианцы и даосы ратуют за единство человека и музыки, но при этом они делают различные акценты. Конфуцианцы обращают основное внимание на гармоничные отношения между человеком и обществом, считая, что «музыка является отражением социальной жизни в человеческом сознании» [3, с. 92]. Идеи «церемониальной музыки» – «лиюэ» у даосов подчеркивают социальную функцию музыки, считая, что музыка может перевоспитывать человека в плане его добродетели, способствовать его совершенствованию, тем самым реализуя гармонию и стабильность общества. Поэтому под

влиянием конфуцианских идей «церемониальной музыки» музыкальность китайцев отражает характерные черты «учения о золотой середине» – «чжунъюн». Иными словами, музыка должна быть обусловлена общественной моралью, выражение в ней радости, печали и прочих эмоций не должно быть чрезмерным. Поэтому «музыкальная система ценностей китайцев заключается в формировании такой универсальной формы гармонии эмоций» [4, с. 217].

В даосской философии «тайцзи» утверждается, что у всего сущего есть две стороны: «инь» и «ян», где «инь» представляет мягкое, мнимое, спокойное, а «ян» – твердое, реальное, подвижное, а противопоставлением и балансом между «инь» и «ян» является «дао». Точно так же человек и природа являются двумя сторонами одного явления. Человек должен по своей инициативе сливаться с природой, следовать ее законам, реализовывать гармонию и единство с ней. Под влиянием идей даосизма музыкальность китайцев отражает такую характерную черту, как отвлеченность – «сюйцзин», т. е. создание музыкальных идей и настроений посредством приспособления к природе, непритязательности и спокойствия, стремление к единству внутреннего спокойствия человека и безмятежности мира природы, реализация гармонии человека и природы. «Построение художественного мира идей, его суть заключается в превращении реальной картины в нереальную, обращении образа в мысленное представление, чтобы объективная сцена стала символом субъективных чувств и мыслей» [5, с. 368]. Иными словами, образ, создаваемый художником, реален, он возбуждает в нас воображение, которое «ирреально», а переплетение «чувств» и «сцен» в мире идей воплощается в единстве «ирреального» и «реального».

В отличие от китайской философии в европейской философии проявились характерные черты «разделения субъекта и объекта». Европейская философия происходит из древнегреческой, а древнегреческий философ и математик Пифагор Самосский (около 570–490 гг. до н. э.) считал: «Число является самым основным элементом, формирующим все в природе, все законы природы соблюдают отношениям между числами» [6, с. 13]. Пифагор рассматривал природу как предмет изучения человека при помощи научной «математики». Пифагор также был и теоретиком музыки, «он исследовал музыку, используя законы природоведения и положил начало истории исследованиям музыки, базирующимся на природоведении» [7, с. 17]. Он отмечал, что

гармония музыки может быть найдена только в отношениях между «числами». С позиций математики он объяснил отношения между высотой звука и длиной струны, а также «в соответствии с взаимоотношениями квинт путем дедукции вывел все звуки звукоряда, тем самым заложив основы современной музыкальной теории» [8, с. 145].

Философские идеи и теория музыки Пифагора оказала сильное влияние на Европу. Изначально европейская философия рассматривала природу как объективный предмет исследования, постепенно выражая характерную особенность «разделения субъекта и объекта». Немецкий философ Г. В. Ф. Гегель (1770–1831 гг.) считал: «Музыка не может допустить, чтобы время находилось в неопределенном состоянии, она обязательно добавляет ему определенности, придает ему некое мерило, и в соответствии с закономерностями этого мерила упорядочивается развитие музыки» [9, с. 77]. Европейская полифоническая музыка также представляет собой отношения, сформированные «числами» между вертикальным и горизонтальным развитием различных голосов в соответствии с этим «мерилом». По мнению европейцев, музыка является независимой отраслью естествознания, и в соответствии с закономерностями исследований в естествознании осуществляются специализированные исследования музыки, создается научная система теории музыки, появляются не только теории объектных исследований (мелодия, лад, гармония, форма, оркестровка, система нотной записи и т. д.), но и субъектных исследований (музыкальная психология, музыкальная эстетика, музыкальная терапия и т. д.).

Поэтому между европейцами и музыкой формируются отношения разделения субъекта и объекта, в музыкальности европейцев проявляется характерная «рассудочность». Рассудочность – тип мыслительной деятельности, связанный с выделением и четкой фиксацией абстракций и применением сетки этих абстракций для освоения мышлением предмета [10]. Европейцы тяготеют к использованию отчетливых музыкальных мотивов для выражения каких-либо определенных эмоций и взглядов, применяют логические по своей форме методы мышления и скрупулезные музыкальные техники для развития музыкальных мелодий, при помощи научной теории музыки анализируют музыкальную композицию, с позиций эстетики подходят к восприятию и наслаждению чувственным содержанием музыки.

Выше представлен анализ различий музыкальности китайцев и европейцев, исходя

из отношений между человеком и музыкой. Помимо этого, отличия также проявляются в различных методах музыкального мышления.

Влияние различных религий и социальной системы на музыкальность. Так называемый способ мышления является «накоплением и отражением методов практической деятельности человека в субъективном сознании, имеющее временные всеобщие и национальные особенности» [11, с. 87]. В силу социально-исторических, культурных, религиозных, философских различий у каждого народа формируется собственный уникальный метод музыкального мышления. В общем, для традиционной китайской музыки основными формами мелодий являются одnogолосные. В ней проявляется горизонтальное линейное музыкальное мышление, тогда как в европейской музыке преимущественно используются многоголосные формы, где проявляется вертикальное объемное музыкальное мышление.

Под линейным музыкальным мышлением зачастую понимается музыкальная мелодия, где довольно свободное и плавное соединение нот формирует горизонтальное развитие. Такая мелодия вследствие относительно небольшого диапазона скачков звуков и примерно равномерных временных интервалов легко вызывает у людей ощущение линейности и линейные мысленные образы. Линейное музыкальное мышление является самой важной формой мышления в творческой практике китайской музыки, существование данного типа мышления имеет под собой глубокую историческую и философскую базу.

Исходя из социально-исторического развития Китая, с момента объединения государства династией Цинь на протяжении более двух тысяч лет в Китае развивалось феодальное общество. Несмотря на многочисленные перевороты и смены династий, китайцы всегда отличались идеологией «объединения и противления раздробленности». Эти идеи глубоко пропитали сферу музыки, что выражалось в преклонении конфуцианской школы перед системой феодальной церемониальной музыки. В целях упрочения своего доминирующего положения феодальные правители использовали музыку для смягчения социальных конфликтов, создаваемых феодальной сословной системой. Под влиянием сословной системы общества каждой ступени в китайском пятиступенном звукоряде придавалось значение ее класса в иерархии: тоника символизировала непоколебимую императорскую власть. По этой причине китайской традиционной музыке свойственны такие характерные черты, как простота мелодий и тональностей, недостаток гармоний.

Хотя философские идеи «великого предела» даосской школы отличались от конфуцианцев, тем не менее они точно так же оказали глубокое влияние на формирование линейного мышления китайцев. Круг-символ Великого Предела «Тайцзи» идеально объясняет даосскую доктрину. Белая часть круга представляет собой «ян», а черная – «инь», линия раздела между «инь» и «ян» в форме буквы S стала философским истоком мышления китайского музыкального искусства. Эта S-образная линия порождает бесчисленные изменения вслед за изменениями соотношения и баланса «инь» и «ян», линия рассматривается как воплощение «дао», а линейное мышление является проявлением классической китайской философской мысли. Поэтому китайцы в совершенстве владеют умением раскрыть выразительность мелодической линии, им нет необходимости использовать сложные гармонии, полифонические приемы, одноголосная мелодия несет в себе всю полноту музыкального содержания, создавая простой, изящный и умиротворенный музыкальный мир. Прекрасные одноголосные мелодические линии вобрали в себя всю прелесть китайской традиционной музыки, «в мире нет другой такой страны, нет такого другого народа, чье искусство, как традиционное китайское искусство, настолько влюблено в линии, настолько прочно держится за них» [12, с. 47].

Помимо этого, такие традиционные китайские национальные музыкальные инструменты, как гуцзинь, флейта сяо, бамбуковая дудочка, эрху и другие отличаются уникальным характерным тембром, который весьма подходит для выражения линейного рисунка мелодии. Как в игре ансамбля, так и при упоре на мелодию, в инструментальной музыке практически отсутствуют аккорды, басы и контрапункт.

Формирование вертикального объемного музыкального мышления у европейцев является результатом совместного влияния европейского общества, истории и религии. Европейская цивилизация происходит от древнегреческой, «демократическая политическая система» Древней Греции оказала влияние на все государства Европы, «принцип личной свободы стал духовной опорой европейской цивилизации и европейцев» [13, с. 60]. В истории европейского феодального общества политическая система отличалась от китайского «единого государства с неограниченной властью императора», «за исключением авторитета Папы Римского, духовно “объединявшего” Европу, она все время находилась в политической ситуации, где “существовало

много различных центров, т. е. центр как таковой отсутствовал”» [13, с. 60]. В данной социально-политической обстановке музыкальное мышление европейцев естественным образом стало проявлять характерные черты многоголосия, многоэтажности. Принцип личной свободы более полно стал проявляться с приходом эпохи капиталистического общества (примерно XVI век). В музыкальной сфере стали появляться разнообразные музыкальные формы, включая самую сложную симфоническую музыку. Одновременно экономическое развитие европейского общества стимулировало развитие науки и технологий, а также музыки, стала постепенно совершенствоваться структура струнно-духовых ансамблей и крупных оркестров, что создало благоприятные условия для развития европейской полифонической музыки.

Вместе с тем глубокое влияние на музыкальность европейцев оказала религия. В Средние века музыкальное искусство стало мостом между людьми и Богом, люди выражали почтительность в отношении Бога при помощи величественной, строгой, гармоничной многоголосной мессы. С началом эпохи Возрождения церковь стала не просто самым распространенным местом популяризации европейской полифонической музыки, но также колыбелью для подготовки музыкантов. Такие известные европейские композиторы, как Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, Дебюсси и другие находились под сильным влиянием религии. Ведомые духом религиозности, они написали множество классических музыкальных произведений при помощи строгих в научном плане ладов, гармоний, полифонии, оркестровки и других композиторских техник. «Потребности и ограничения религиозной идеологии и религиозной деятельности создали содержание и формы европейской музыки» [13, с. 59]. Поэтому строгий и торжественный религиозный колорит, заключенный в европейской музыке, в качестве внутренней духовной ценности пронизывает каждую эпоху в развитии европейской музыки. Благодаря ему традиционная европейская полифоническая музыка достигла вершин своего развития, смогла в полной мере раскрыть характерные особенности европейской музыкальности в плане вертикального объемного мышления.

Заключение. Обобщая все вышесказанное, следует отметить, что проявление разнообразия музыкальности китайцев и европейцев заключается в следующих областях: китайцы делают акцент на единстве человека и музыки, а европейцы рассматривают

музыку как объективный предмет исследования, противостоящий человеку; китайцы подчеркивают внутренние идеи в музыке, а европейцы – музыкальные образы; китайцы в совершенстве выражают человеческие эмоции при помощи одноголосной мелодической линии, а европейцы проявляются величественное звучание, используя полифонические объемные структуры; китайцы обращают внимание на музыкальное содержание, а европейцы – на музыкальную форму; китайцы отдают предпочтение музыкальной практике, игнорируя построение теорий, а европейцы предпочитают сочетать теорию с практикой.

Конечно, вывод, сделанный выше, не может вместить в себя все разнообразие проявлений музыкальности китайцев и европейцев. Китайские музыканты XX века одновременно с заимствованием и изучением западной музыки уделяли крайне пристальное внимание защите национального характера в музыке, корни их творчества уходили в национальную китайскую музыку. Заимствование нового музыкального языка и композиторских приемов обогащало и развивало китайскую традиционную музыку, а долгая творческая практика под влиянием творческого мышления западных композиторов XX века сформировала комбинированный тип творческого мышления, сочетающий элементы традиционной китайской музыки и западные композиторские техники. Вообще, различия в музыкальности китайцев и европейцев на сегодняшний день постепенно сокращаются, чем дальше, тем сильнее проявляя схожесть.

Эта статья финансируется Советом Стипендий Китая

ЛИТЕРАТУРА

1. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.: Изд-во академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 336 с.
2. 启良. 西方文化概论 广州 花城出版社 = Ци, Лян. Общее введение в западную культуру / Лян Ци. – Гуанчжоу: Изд-во «Хуачэн», 2000. – 533 с.
3. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 北京 人民音乐出版社 = Ян, Инъю. Краткая история древней китайской музыки / Инъю Ян. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1980. – 1070 с.
4. 李泽厚. 美学 天津 天津社会科学出版社 = Ли, Цзэху. Эстетика / Цзэху Ли. – Тяньцзинь: Изд-во «Тяньцзинские социальные науки», 2003. – 548 с.
5. 宗白华. 宗白华全集 第2 卷 合肥 安徽教育出版社 = Цзун, Байхуа. Полное собрание сочинений Цзун Байхуа / Байхуа Цзун. – Хэфэй: Изд-во «Образование Аньхоя», 1994. – Ч. 2. – 882 с.
6. 亚里士多德. 形而上学 北京 中国人民大学出版社 = Аристотель. Метафизика / Аристотель. Пер.: Мяо, Литянь. – Пекин: Изд-во Китайского народного университета 2003. – С. 606.
7. 何乾三. 西方音乐美学史稿 北京 中央音乐学院出版社 = Хэ, Цяньсань. Исторические наброски по эстетике западной музыки / Цяньсань Хэ. – Пекин: Изд-во Центральной музыкальной консерватории, 2004. – С. 418.
8. 中国大百科全书·音乐舞蹈卷 北京 中国大百科全书出版社 = Большая китайская энциклопедия. Раздел «Музыка и танец». – Пекин: Изд-во Большой китайской энциклопедии, 1989. – С. 1040.
9. 黑格尔. 美学 北京 商务印书馆出版 = Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Г. В. Ф. Гегель; пер. Чжу, Гуанцянь. – Пекин: Изд-во «Коммерческая библиотека», 1979. – С. 378
10. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / под ред. В. С. Стёпина. – М.: Мысль. – 2001.
11. 王干才. 矛盾思维概论 西安 陕西人民出版社 = Ван, Ганьчай. Очерк о контрадном мышлении / Ганьчай Ван. – Сиань: Изд-во Шэньси Жэньминь, 1989. – 330 с.
12. 李泽厚. 美学历程 合肥 安徽文艺出版社 = Ли, Цзэху. История эстетики / Цзэху Ли. – Хэфэй: Изд-во литературы и искусства Аньхоя, 1999. – 273 с.
13. 田青. 中国音乐的线性思维 中国音乐学 1986年第4期 = Тянь, Цин. Линейное мышление в китайской музыке / Цин Тянь // Китайское музыковедение. – 1986. – № 4. – С. 58–67.

Поступила в редакцию 10.11.2017 г.

Параметрический дизайн

Потапенко А. М.

Запорожский национальный технический университет, Запорожье

В данной статье анализируется параметрический дизайн как новое направление в искусстве, как процесс, основанный на алгоритмическом мышлении, который позволяет выражать параметры и правила, определяющие, кодирующие и проясняющие взаимосвязь между замыслом проекта и окончательным вариантом решения. Параметрический дизайн – это парадигма в дизайне, где связь между элементами используется для управления и информирования о конструкции сложных геометрий и структур.

Основой параметрического проектирования является генерация геометрии из определенного набора исходных параметров и создание формальных связей, вступающих во взаимодействие друг с другом. Речь идет об использовании переменных и алгоритмов для создания иерархии математических и геометрических решений, способствующих определенному дизайну.

Параметрический дизайн является фундаментальным при минимизации усилий, необходимых для создания и тестирования вариантов проектных решений. Параметрическое мышление рассматривается как прорыв между поиском определенного статического, формального решения и конструкцией конкретных этапов и факторов, используемых для его достижения, как переход от использования программного обеспечения САПР в качестве инструмента построения к инструменту проектирования.

Ключевые слова: параметрическое моделирование, процесс цифрового проектирования, проектная коммуникация, компьютерное образование.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 52–55)

Parametric Design

Potapenko A. M.

Zaporozhye National Technical University, Zaporozhye

This article analyzes parametric design as a new direction in art. Parametric design is a process based on algorithmic thinking that enables the expression of parameters and rules that, together, define, encode and clarify the relationship between design intent and design response. Parametric design is a paradigm in design where the relationship between elements is used to manipulate and inform the design of complex geometries and structures.

The ground of parametric design is the generation of geometry from the definite family of initial parameters and design of the formal relations they keep with each other. It is about the use of variables and algorithms to generate a hierarchy of mathematical and geometric relations that allow you to generate a certain design.

Parametric design is fundamental when minimizing the effort needed to create and test design variants. Parametric thinking introduces the shift in the mindset between the search for a specific static and formal solution, and the design of specific stages and factors used to achieve it. It is the shift from using CAD software as a representation tool, to do it as a design tool.

Key words: parametric modeling; digital design process; design communication; computer-aided education.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 52–55)

Термин «параметрический» исходит из математического параметрического уравнения и относится к использованию определенных параметров или переменных, которые можно редактировать, чтобы манипулировать или изменять конечный результат уравнения или системы. В наше время это понятие применяется не только в отношении вычислительных систем проектирования, но и в работах промышленных дизайнеров, дизайнеров интерьеров, а также архитекторов, например, таких как Антонио Гауди, использовавший аналоговые модели для исследования проектного пространства.

Цель данной статьи – проанализировать параметрический дизайн как новое

направление в искусстве, как процесс, основанный на алгоритмическом мышлении, позволяющий выражать параметры и правила, определяющие, кодирующие и проясняющие взаимосвязь между задумом проекта и окончательным вариантом решения.

История ранних примеров. Аналого-параметрическое проектирование. Одним из самых ранних примеров параметрического дизайна была перевернутая модель церкви Антонио Гауди. В его дизайне для церкви Колония Гуэль он создал модель из струн, подвешенных с помощью грузов, чтобы сконструировать по их подобию сложные сводчатые потолки и арки. Регулируя положение и длину струн, Антонио Гауди мог изменять

Адрес для корреспонденции: e-mail: 123design@ukr.net – А. М. Потапенко

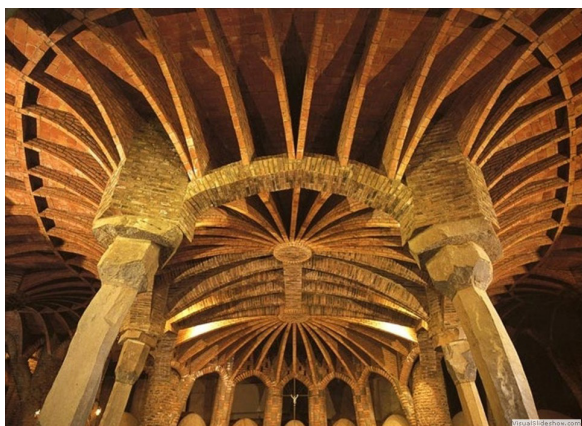


Рис. 1. Церковь Колония Гуэль

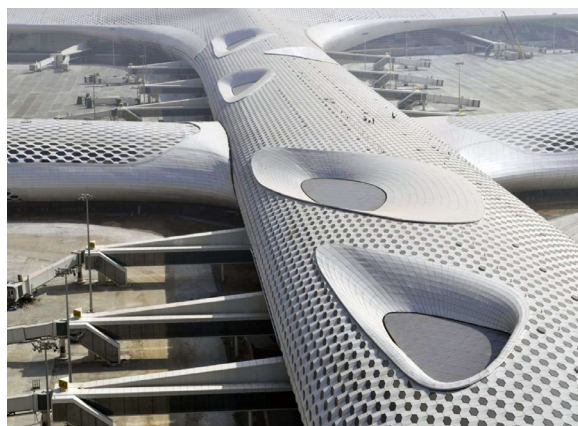


Рис. 2. Терминал 3 Международного аэропорта Шэньчжэнь Баоань

форму каждой арки, а также видеть, как это изменение повлияло на связанные с ним арки. Размещая зеркало в нижней части модели, он видел, как эта конструкция будет выглядеть в горизонтальном отражении.

Аналоговый метод Гауди включает в себя основные особенности вычисления параметрической модели. Длина струны, вес груза и место привязки образуют независимые входные параметры. Расположение вершин в струнах является образцом для модели. Результатом являются функции, сформированные гравитационным или ньютоновским законом движения.

Модифицируя индивидуальные параметры этих моделей, Гауди мог генерировать разные версии своего макета, будучи уверенным, что в результате структура будет построена на чистом сжатии. Вместо того, чтобы вручную вычислять результаты параметрических уравнений, он мог при помощи макета выводить форму кривых через силу тяжести, действующую на струны.

Там, где Гауди использовал физические законы для ускорения расчета параметрических уравнений, Иван Сазерленд рассматривал вычислительную мощность цифровых компьютеров.

Сазерленд создал интерактивную программу компьютерного проектирования под названием Sketchpad. Используя световое перо, пользователи рисовали линии и дуги, которые были связаны друг с другом с помощью ограничений. Эти ограничения содержали все основные свойства параметрических уравнений. Пользователи могли экспериментировать и исследовать различные проекты, изменяя параметры объекта и использовать Sketchpad в выполнении вычислений и создании геометрии в соответствии с определенными лимитами.

Проектирование архитектуры. Параметрические методы проектирования дают

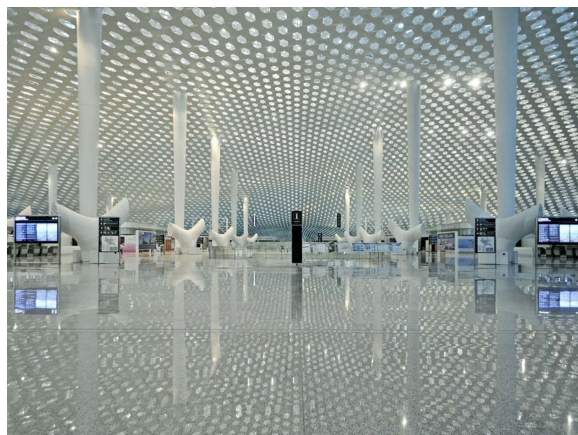


Рис. 3. Терминал 3 Международного аэропорта Шэньчжэнь Баоань

очевидные преимущества для инженерных и производственных процессов, теперь архитекторы начинают применять эти методы при создании дизайна, предлагая решения на более раннем этапе процесса. Благодаря сочетанию архитектурного проектирования с методами параметрического моделирования возникли новые подходы, которые повышают роль архитекторов в процессах строительства на основе создания параметрического дизайна, что позволяет глубже понять цели дизайна и помочь разработчикам находить и принимать наиболее удачные решения.

Природа всегда служила источником вдохновения для архитекторов и проектировщиков. Компьютерные технологии дали разработчикам и архитекторам инструменты для анализа и моделирования сложных форм, характерных для природы, и возможность применения их к структурам зданий и организационным структурам городов.

Одним из первых архитекторов и теоретиков, использующих компьютерные технологии для создания архитектуры, был Грег Линн. Его формы в виде капель и изгибов

являются одним из ранних примеров архитектуры, созданной при помощи компьютера. Новый терминал 3 Международного аэропорта Шэньчжэнь Баоань, завершённый в 2013 году, спроектированный итальянским архитектором Массимилиано Фукас, при поддержке фирмы Книпес Хелбег, является примером применения параметрического дизайна и технологий производства в крупномасштабном строительстве.

Городской дизайн. Параметрический урбанизм связан с изучением и прогнозированием шаблонов расчетов. Архитектор Фрей Отто определяет создание и соединение как два фундаментальных процесса, которые связаны со всей урбанизацией. Исследования касаются решений, которые уменьшают общую длину пути в системах, сохраняя при этом низкий средний коэффициент объезда или фасада, требующего изменения.

В архитектурном проектировании инструменты параметрического моделирования позволяют дизайнерам создавать сочетания и ограничения между частями модели. Если одна часть будет подвержена корректировке, то другие детали будут автоматически обновляться в соответствии с заранее определенными правилами.

Например, при проектировании улицы вы можете ввести новую ширину для тротуара и модель будет перестроена автоматически.

Преимущества понятны – объекты можно проектировать быстрее, точнее и с меньшими шансами на ошибки, а также их можно очень быстро модифицировать. Они могут использоваться для автоматического извлечения данных, таких как площадь пола или количество материалов.

Недостатки заключаются в том, что разработчик ограничен правилами системы САПР, и для изменения правил может потребоваться высокий уровень технических знаний и навыков программирования.

Природа городского проектирования и планирования. При проектировании параметрических объектов необходим баланс между творчеством и анализом, между интуитивным и системным подходом. Городской дизайн и планирование обычно требуют гораздо более систематического подхода, чем другие формы дизайна, из-за количества сложности информации.

Это больше политические задачи чем технические проблемы, поскольку городские генеральные планы должны учитывать непростые, иногда неосозаемые, разнообразные и изменяющиеся потребности большого числа людей.

Кроме того, поскольку городской генеральный план может повлиять на качество жизни тысяч людей, существует четкая обязанность

выбирать продуманный подход с проверенным опытом и высокой вероятностью успеха.

Параметрический дизайн должен быть систематическим процессом, поскольку он выполняется с помощью компьютерного программного обеспечения и во многом идеально подходит для городского дизайна.

Параметрический дизайн включает автоматическую генерацию геометрии объектов.

В относительно небольших масштабах, таких как масштаб улицы или дороги, проектант может устанавливать параметры ширины дорожных покрытий или полос транспортных средств, указывать направление улиц, а программное обеспечение поможет рассчитать общую площадь, необходимое количество материалов, форм разрезов и заполнения, чтобы построить дорогу через существующую местность.

При проектировании возможно установить такие параметры, как количество этажей, средний размер объекта, глубина периметра, а затем при помощи программного обеспечения сгенерировать визуализацию и вычислить общую площадь пола объекта. Более сложные генеративные программы могут оптимизировать высоту периметра, чтобы обеспечить определенное количество дневного света для комнат на этажах.

Параметрический дизайн также можно применять в гораздо большем масштабе – можно записать алгоритмы и установить параметры, которые будут использоваться в макете. Например, алгоритм может генерировать уличный макет, которому можно менять размер, плотность объекта на основе расстояния между опорными точками.

Риски использования параметрических методов в дизайне города. Идея о том, что возможно создать идеальный город из множества логических операций и шагов, конечно же, искушала городских дизайнеров задолго до того, как были изобретены компьютеры. Однако генеративные параметрические методы упростили применение такого подхода.

Иногда считается, что сгенерированный параметрический дизайн является правильным только потому, что он основан на систематическом процессе, особенно если он выглядит красивым на экране. Однако подобно другим программным продуктам, реальный результат такой же, как и программа, которая его создает. Параметрические методы обычно имеют дело только с узкой частью чертежа проекта города.

К тому же, данные методы могут оставлять мало места для любого интуитивного эмоционального ответа для решения проблем жителей, позволяют легко упускать из виду или исключать жизненно важные характеристики,

которые могли бы сделать дизайн более успешным.

Несмотря на это, нет причин, по которым масштабный генеративный параметрический дизайн не должен использоваться для изучения концепций, если он только информирует о процессе проектирования, а не управляет им. Параметрическое программное обеспечение может быть мощным и создавать образы, обладающие высокими эстетическими характеристиками.

Параметрическое программное обеспечение. Программа Catia. Архитектор Фрэнк Гери использовал для разработки некоторых своих, отмеченных наградами криволинейных зданий, таких как Музей Бильбао-цитации Гуггенхайма, трехмерное интерактивное приложение CATIA. Позже Gehry Technologies, технологический отдел его фирмы, создал Digital Project, их собственное параметрическое программное обеспечение на основе опыта работы с CATIA.

Программа трехмерной графики Autodesk 3Ds Max. Autodesk 3ds Max – это программное обеспечение для параметрического 3D-моделирования, которое обеспечивает моделирование и анимацию, моделирование и функции рендеринга для игр, фильмов, графики в движении. 3ds Max использует концепцию модификаторов и проводных параметров для управления своей геометрией и дает пользователю возможность создания сценария. Его составляющая Max Creation Graph – это среда создания инструментальных средств на основе визуального программирования в 3ds Max 2016, которая похожа на Grasshopper и Dynamo.

Программа трехмерной графики Autodesk Maya. Autodesk Maya – это трехмерное компьютерное графическое программное обеспечение, первоначально разработанное Alias Systems Corporation и в настоящее время принадлежащее Autodesk. Оно используется для создания интерактивных 3D-приложений, включая видеоигры, анимационных фильмов, визуальных эффектов. Maya создает структуру точек пересечения линий. Элементы сцены основаны на этих точках, каждая из которых имеет свои собственные атрибуты и настройку. В результате визуальное представление сцены основано на сети соединительных узлов, в зависимости от информации друг о друге. Эта программа оснащена кроссплатформенным языком сценариев, который так и называется Maya. Встроенный язык MEL предназначен для сценариев и средств настройки основных функциональных возможностей программного обеспечения, поскольку в нем записаны многие используемые инструменты и команды. MEL или Python могут использоваться для

разработки модификаций или быть введены во время выполнения определенных операций. Взаимодействие с пользователем записывается в MEL, позволяя начинающим пользователям работать в подпрограммах.

Заключение. Новый предложенный стиль «параметризм» – это в основном эстетическая составляющая проектирования при помощи частичных и непрерывных поверхностей, которые избегают четких зон, повторения, прямых линий, прямых углов и герметичных объектов.

Однозначно, «параметризм» не может существовать без параметрического программного обеспечения, но параметрическое программное обеспечение может и существует без «параметризма».

Таким образом, дизайнер все еще полагается на свой опыт и суждение, чтобы «построить» макет улиц и указать размер формы каждого здания. Как только он построен, параметрические возможности программного обеспечения могут проанализировать модель и автоматически рассчитать площади пола, плотность жилых помещений, парковку автомобилей, использование энергии и ресурсов, затраты, ценности и другие показатели устойчивости и качества жизни. Если дизайн изменен – например, добавлены новые этажи, или улица становится более широкой, то все области пола и другие данные могут быть автоматически обновлены, что экономит огромное количество времени. Когда речь заходит о дизайне города, реальная ценность параметрической технологии заключается не столько в создании геометрии в больших масштабах, сколько в предоставлении мгновенной обратной связи информации и анализа дизайна мастер-плана в процессе проектирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валькова, Н. П. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н. П. Валькова; науч. ред. М. С. Каган. – Л.: ЛГУ, 1983. – 183 с.
2. Даниленко, В. Я. Основы дизайну: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / В. Я. Даниленко. – К.: ІЗМН, 1996. – 92 с.
3. Кулагин, Б. Ю. 3ds Max в дизайне среды / Б. Ю. Кулагин, О. Г. Яцюк – 1-е изд. – СПб.: «БХВ-Петербург», 2008. – С. 976.
4. Никулин, Е. А. Компьютерная геометрия и алгоритмы машинной графики / Е. А. Никулин – СПб.: БХВ-Петербург, 2003. – 560 с.
5. Сидоренко, В. М. Средства дизайн-программирования / В. М. Сидоренко. – ВНИИТЭ, 1987. – 350 с.
6. Яцюк, О. Г. Компьютерные технологии в дизайне / О. Г. Яцюк. – М.: ИТ Пресс, 2006. – 608 с. : ил.
7. WHAT IS PARAMETRIC DESIGN [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.parametriccamp.com/en/what-is-parametric-design/> – Date of access: 15.04.2017.
8. What is Parametric City Design [Electronic resource]. – Mode of access: http://adg.typepad.com/the_adg_rest_area/2008/11/what-is-parametric-city-design.html. – Date of access: 11.03.2017.

Поступила в редакцию 20.07.2017 г.

Художник и педагог А. А. Чмиль: некоторые аспекты преподавательской деятельности и творчества

Исаков Г. П., Юрдынский В. О.

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

В статье рассматриваются некоторые этапы биографии, учебы, аспекты педагогической и творческой деятельности преподавателя и художника Анатолия Аксентьевича Чмиля. В поле зрения и научного анализа оказались особенности преподавания масляной живописи на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института имени С. М. Кирова (ВГПИ) и Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (ВГУ). В многоликом коллективе кафедры изобразительного искусства, где были представлены питомцы разных художественных учебных заведений СССР, на протяжении почти четырех с половиной десятилетий преподавал выпускник художественно-графического факультета Ленинградского государственного педагогического института имени А. Г. Герцена (ЛГПИ) А. А. Чмиль. Художник являл собой очень важную составляющую в колоритной, самобытной и уникальной общности – педагогический коллектив кафедры изобразительного искусства. В 2013 г. А. А. Чмиль покинул подразделение, отдав кафедре большую часть своей жизни. В тексте также рассматриваются стилистические аспекты живописных и графических работ художника и их тематическая направленность.

Материалы исследования основаны на документах, воспоминаниях и размышлениях самого художника-педагога, его коллег и учеников.

Ключевые слова: художественно-графический факультет, кафедра изобразительного искусства, художник-педагог А. А. Чмиль, масляная живопись, графика, пейзаж, натюрморт, портрет.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 56–60)

Artist and Teacher A. A. Chmil: Aspects of Teaching and Art Activities

Isakov G. P., Yurdynski V. O.

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

Some aspects of the Biography, studies, pedagogical and art activities of the teacher and artist Anatoli Aksentyevich Chmil are considered in the article. Features of teaching oil painting at the Art Faculty of Vitebsk State Pedagogical Institute (VSPRI) and Vitebsk State University (VSU) are centered round and analyzed. A graduate of the Art Faculty of Leningrad State Pedagogical Institute A. A. Chmil taught in the manifold team of the Fine Arts Department, where disciples of different art institutions of the USSR were presented, during over forty years. The artist himself was an important component in the bright and unique community – the teachers of the Fine Arts Department. In 2013 A. A. Chmil left the Department after giving bigger part of his life to it. The text also dwells upon stylistic aspects of fine arts and graphic works by the artist as well as their thematic directions.

The research materials are based on documents, memoirs and thoughts of the artist teacher himself, of his colleagues and students.

Key words: Art Faculty, Fine Arts Department, artist-teacher A. A. Chmil, oil painting, graphic art, landscape, still life, portrait.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 56–60)

Летом 2016 г. закончил педагогическую деятельность в Витебске художник-педагог Анатолий Аксентьевич Чмиль. Уроженец Украины А. А. Чмиль плодотворно работал на кафедре изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П. М. Машерова на протяжении нескольких десятков лет (с начала 1970-х гг. по 2010-е гг.). Выпускник художественно-графического факультета Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена (ЛГПИ) А. А. Чмиль начал

преподавать на витебском худграфе в 1971 году. Следует подчеркнуть, что в 1970–1980-е годы художественно-графический факультет Витебского государственного педагогического института имени С. М. Кирова (ВГПИ) представлял собой конгломерат из представителей разных художественных школ Советского Союза. На факультете преподавали питомцы художественных учебных заведений Ленинграда (А. И. Мемус, В. А. Андросов, А. В. Некрасов) Москвы (Д. П. Генеральницкий, И. М. Столяров), Владивостока (супруги А. С. Пресняков и

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgfvitebsk@mail.ru – Г. П. Исаков, В. О. Юрдынский

Л. Д. Преснякова), Риги (Л. С. Антимонов), Вильнюса (А. В. Гаврушко), Минска (О. Г. Орлов), Витебска (Ф. Ф. Гумен). Не без сожаления заметим, что в настоящее время на художественно-графическом факультете преподают главным образом представители двух витебских учебных заведений – ВГУ имени П. М. Машерова и Витебского государственного технологического университета.

Цель статьи – проанализировать некоторые аспекты и особенности преподавательской и творческой деятельности художника-педагога кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова А. А. Чмиля в 1970–2010-х гг.

Годы учебы. Родился А. А. Чмиль 25 июня 1948 г. в селе Осиевка Винницкой области в Украине. Рисовать любил с детства; с каждым годом крепло желание учиться. Попытка поступить в Академию художеств СССР (АХ) в Ленинграде (Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) оказалась неудачной; работы (3 этюда маслом, написанные на выданных матерью простынях) не впечатлили специалистов от искусства, однако посоветовали поступать все же на художественно-графический факультет Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена. До начала вступительных экзаменов юноше удалось даже позаниматься на подготовительных курсах (вступительные экзамены в ЛГПИ были позднее, чем в Академию художеств). В результате, успешно сдав экзамены, А. Чмиль оказался среди пятидесяти зачисленных на художественно-графический факультет.

Волею судьбы на факультете начинающему художнику довелось заниматься у замечательных художников-педагогов. Акварельную живопись преподавал выпускник Ленинградской АХ И. С. Иванов-Сокачев; масляную живопись он изучал под руководством известного живописца, заслуженного художника РСФСР Л. Г. Кривицкого. Рисунок молодому художнику преподавал заслуженный деятель искусств РСФСР М. А. Канеев. На завершающем этапе обучения выполнением дипломной работы А. Чмиля «Поход князя Игоря» (темпера) руководил живописец и график, заслуженный художник РСФСР, профессор Л. В. Кобачек [1]. Как и коллеги Л. В. Кобачек был приверженцем реалистического направления в творчестве, особое внимание наставник придавал профессиональному совершенствованию своих учеников и постижению последними именно реалистических традиций; при этом следует подчеркнуть, что здоровый консерватизм, свойственный в целом ленинградской

художественной школе, не исключал отличительного для нее демократизма (в сравнении, например, со школой московской) [2].

О годах учебы А. А. Чмиль вспоминал: «Яшчэ студэнтамі мы бачылі ў арыгіналах работы М. Шагала, творы многіх, сёння вядомых, прадстаўнікоў авангарда, а з Футоэронам нават сустракаліся асабіста. Ніхто не імкнуўся нас пераканаць, што гэта дрэннае мастацтва, незразумелае ці непатрэбнае. У нас выкладалі такія знаўцы заходнееўрапейскай культуры, як М. Эткін і М. Герман /.../ Нярэдка ў майстэрні таго ж Л. Кабачыка адбываліся сустрэчы са славутымі пісьменнікамі В. Астаф'евым, В. Бяловым, Ф. Абрамавым» [2].

По признанию А. А. Чмиля, огромную роль на формирование его как художника сыграла выставка испанской живописи из музея Прадо (Мадрид) в Эрмитаже, которую он посетил будучи студентом 3 курса. «Тут сярод вялікай колькасці палотнаў сусветна вядомых мастакоў увагу маладога жывапісца прыцягнуў «Партрэт інфанта Маргарыты» работы Д. Веласкеса. Гэты твор здзівіў А. Чміля найбагацейшымі магчымасцямі алейнай тэхнікі, абудзіў у ім каларыста, літаральна натхніў на творчасць. А дзівосна смагардава-злёны колер, які асабліва ўразіў у гэтым палатне, пазней стаў адной з дамінантаў шэрага яго ўласных жывапісных кампазіцый» [2].

Педагогическая деятельность. По окончании ЛГПИ А. А. Чмиль по направлению приехал в Витебск, где в 1971 г. и началась его многолетняя и плодотворная педагогическая деятельность. Художник преподавал сначала на кафедре изобразительного искусства Витебского государственного педагогического института имени С. М. Кирова, затем – на кафедре изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова (в 1995 г. ВГПИ был реорганизован в ВГУ) (до лета 2013 г.); а с начала 2000-х до лета 2016 г. художник-педагог был учителем в Детской художественной школе № 1 г. Витебска.

С ноября 1971 г. А. А. Чмиль работал на кафедре изобразительного искусства в должности преподавателя, с 1981 г. – старшего преподавателя. Четыре десятилетия художник-педагог вел практические занятия по рисунку, живописи и композиции на 1–5 курсах, разработал и читал лекционный курс по технологии масляной живописи, подготовил и опубликовал учебно-методическое пособие для студентов художественно-графического факультета «Технология и техника масляной живописи». А. А. Чмиль неоднократно являлся групповым руководителем выездной музейной практики в г. Ленинград, регулярно руководил летней

пленэрной практикой, курсовыми и дипломными проектами студентов; выполненные под его руководством дипломные работы неоднократно получали самую высокую оценку государственной экзаменационной комиссии, удостоивались дипломов на республиканских и международных конкурсах (конкурс-выставка визуальных искусств студентов художественных специальностей высших учебных заведений «Арт-Сессия», Республиканская выставка-конкурс современного визуального творчества студентов высших учебных заведений «Арт-Академия» и др.).

А. А. Чмиль как педагог и художник пользовался огромным авторитетом среди студентов. В своей многогранной преподавательской работе он применял среди прочих и метод показа, если объяснений оказывалось недостаточно, старался показать студенту, как можно выявить конструкцию, вылепить форму предмета или модели цветом, достигнуть того или иного живописного эффекта, используя технику письма и различные технологические приемы (следует подчеркнуть, что педагог брался за кисть только предварительно получив согласие студента, никогда не навязывал своего видения и трактовки в категорической форме).

Выпускник художественно-графического факультета О. Д. Костогрыз, ученик А. А. Чмиля, а ныне доцент кафедры изобразительного искусства, член Белорусского союза художников вспоминает: «Анатолий Аксентьевич – интеллигентный человек и настоящий профессионал легко, без видимых усилий создавал на занятиях атмосферу сотрудничества. Обращение к студенту всегда на “вы”, четкие, но эмоционально окрашенные объяснения и ответы на наши вопросы. На занятия он часто приносил прекрасно изданные альбомы по искусству из личной библиотеки. Когда педагог сам любит живопись, серьезно, профессионально занимается живописью – эта любовь передается ученикам. Не все у нас получалось, но хотелось идти на занятия, хотелось работать, хотелось встречаться с преподавателем. Когда объяснения не помогали, Анатолий Аксентьевич брал кисть и писал часть этюда, наглядно показывая как вести работу. Однажды на моем этюде фигуры он написал драпировку, предоставив самому писать натурщика. Заканчивая на следующем занятии этюд, я увидел, что натурщик и драпировка на этюде не собрались в одно живописное целое. И я полностью переписал драпировку. До сих пор жалею – думаю, надо было переписать натурщика» [3].

М. Л. Цыбульский писал о коллеге в конце 2000-х годов: “Калі заходзіш у майстэрню жывапісу, дзе Анатоль Чміль вядзе заняткі, і бачыш яго сярод студэнтаў мастацка-графічнага факультэта, зусім не адчуваецца напружанасці, не чуеш ментарскага тону. Ціхая даверлівая гутарка, парады паглядзець, як гэта зроблена ў таго ці іншага вядомага мастака...” [2].

А. А. Чмиль в педагогической деятельности придерживался той точки зрения, что “паміж выкладчыкам і студэнтам не павінна быць вялікай дыстанцыі. Так было, калі я сам быў студэнтам. Стаўшы выкладчыкам, таксама ўсе жыццё імкнуўся да гэтага. Дый асяроддзе спрыяла. Паміж маімі калегамі і студэнтамі заўжды былі сяброўскія, зычлівыя адносіны. У гэтым і выяўляецца павага да асобы маладога мастака, асобы творцы” [2].

Живопись и графика. А. А. Чмиль успешно сочетал преподавание с активной творческой деятельностью. С 1996 г. он является членом Белорусского союза художников. Работает преимущественно в технике масляной живописи, создавая произведения в жанрах пейзажа, натюрморта, портрета, тематической картины.

Своеобразным отчетом о проделанном на творческом пути стала персональная выставка А. А. Чмиля, организованная в июне 2016 г. в Витебском художественном музее, приуроченная к отъезду художника на малую родину в Украину. В экспозиции выставки были представлены более семи десятков живописных работ и рисунков, выполненных за весь витебский период с начала 1970-х гг. до 2016 г. включительно.

Определяя свое творческое кредо, А. А. Чмиль подчеркивает: “У мастацтве я не філосаф, не рэвалюцыянер. Усё гэта не маё. Я пішу тое, што разумею. Мне больш падабаецца навакольны свет. Я гэтым живу і ў мастацтве займаюся тым, што мне любя. І для мяне рэалізм сапраўды бязмежны” [2]. Любимыми жанрами в творчестве художник называет пейзаж и натюрморт.

Ранние работы А. А. Чмиля отличаются декоративность цветового решения и своеобразная графичность, острота формы, пластическая выразительность, сбалансированность композиции с подчеркнуто условным пространством, концептуально близкой к произведениям К. Петрова-Водкина [4]. С годами «графизм» и условность колористического решения уступают место вниманию к богатствам реального мира; начиная с 1980-х гг. в живописных композициях художника доминируют импрессионистические эффекты.

Художник создал целый цикл произведений, посвященных Витебску, который за 45 лет стал родным. В своеобразном гимне городу над Двиной нашлось место и тихим, неказистым, на первый взгляд, дворикам и переулкам («Осеннее окно», 1988; «Зимнее окно. Вид на Ратушу», 2007; «Зимний парк», 2010) и монументальным, рвущимся в небо архитектурным громадам соборов и дворцов («Эхо прошедшего», 2007).

Целый ряд работ живописца представляют собой не просто пейзажи Витебска, а являются историческими реконструкциями одного из самых древних городов Беларуси. Работы этого цикла отличаются особым «призрачным» колоритом, словно взгляд зрителя в прошлое проходит через слегка замутненную призму времени («Пристань», 2008; «Эхо прошедшего», 2007; «Над Двиной. Берега», 2009; «Комета над городом», 2008; «Дождь прошел», 2007).

По утверждению самого автора, на определенном этапе ему захотелось написать «что-то значительное». Так появились работы, посвященные истории и современности города Витебска, выполненные в больших формах – триптих, полиптих («Славен древний город Витебск», триптих 1989–1990; «Витебск», полиптих, 1991; «Христос родился в Витебске», полиптих, 1998) [1]. Еще в 1999 году художник и искусствовед А. И. Мемус писал о А. А. Чмиле: «Віцебская гісторыя – яго даўняя тэма, можа нават вызначальная. І колькі б не пісалася кветак, краявідаў, нацюрмортаў з трапяткімі прыкметамі хуткапільнага часу, вяртанне да тэмы горада непазбежнае» [4].

Значительное место в творчестве А. А. Чмиля занимает натюрморт. Художник очень любит писать цветы; за почти полвека им написано несколько десятков натюрмортов с цветами. Это и величественные и аристократичные розы («Майские розы», 1994), и незатейливые и простые полевые колокольчики («Колокольчики», 1992; «Колокольчики», 1997), и символы весны – трепетные и хрупкие ландыши, и июньские бушующие ветки сирени начала лета («Букет сирени», 1994), и осенние яркие и «громкие» астры («Астры в синей вазе», 1991; «Астры в белой вазе», 1998).

Очень своеобразны живописные портреты художника. Среди них, прежде всего, следует отметить портреты супруги, которую А. А. Чмиль называет «главной музой» в жизни и творчестве. Обе представленные на выставке работы наполнены чувством любви и нежности. «Пора цветения жасмина. Портрет Ларисы», 1997 выполнен в темных тонах, где

белые нежные цветы жасмина словно напоминают об уязвимости и хрупкости чувства. Напротив, полотно «Ностальгия», 1998 решено в светлой гамме, а цветы в работе помогают создать мажорный оптимистический контекст. Представленный же в экспозиции автопортрет художника отмечен чертами самоиронии (на фривольный лад зрителя настраивает являющаяся фоном картина с обнаженной женской фигурой).

А. А. Чмиля отличает активная жизненная позиция; художник остро воспринимает неоднозначные события быстро меняющегося современного мира, анализирует их, имеет собственную точку зрения по широкому спектру вопросов. Своеобразным ответом на происходящее являются его работы, обращенные к гражданскому чувству зрителя («Погоня», 1998).

Одной из немногочисленных тематических картин живописца стало полотно «Князь Ольгерд» (2016), посвященное Великому князю Литовскому около десятилетия правившего своими землями из Витебска. В полотне словно звучит призыв к зрителю-современнику не забывать о славных героических страницах национальной истории, о былом величии, и помня об этом, сохранять достоинство и самоуважение сегодня.

Графика А. А. Чмиля была представлена в экспозиции выставки в основном портретами и автопортретами художника разных лет. Автор предпочитает работать мягкими материалами; от части по этой причине его графические работы отличает своеобразная «этюдность». Художник не стремится к «вытачиванию» натуры, к доскопальной верности пропорций и абсолютной точности; он пытается ухватить характерное, обуславливающее образ портретируемого.

А. А. Чмиль принимал участие в ряде пленэров. В 1996 году художник стал одним из 17 участников Первого пленэра памяти Ивана Фомича Хруцкого (1810–1885) – уроженца Витебского края, известного в Беларуси и России живописца. А. А. Чмиль написал несколько этюдов в живописных окрестностях Полоцка, Бочейково, Уллы. Работы экспонировались на итоговых выставках пленэра в Витебске и Полоцке. Позднее по этюдам с натуры художник написал наполненное романтизмом полотно «Осенние призраки Бочейковского парка» (1996), где реальность конкретного пейзажа отступает, растворяется в туманной дымке, а в зыбком мареве оттенков голубого, розового и зеленого витают едва различимые призрачные силуэты-видения былых обитателей поместья.

Летом 1997 г. в Витебске он представлял Беларусь на II Международном Шагаловском пленэре, приуроченном к празднованию 110-летия со дня рождения художника. Участниками пленэра стали 26 живописцев из 10 стран мира. На итоговых выставках в Витебске и Минске демонстрировалась работа «Ночной букет» (1997). Полотно отличает одновременное сосуществование на картинной плоскости реального и магического. Композиция представляет собой своеобразное сочетание натюрморта и пейзажа, где доминирующим главным акцентом является букет полевых ромашек и колокольчиков, который заботливо обнимает-укутывает затейливо трактованная легкая драпировка, а фоном служит пространство белорусской Купальской ночи с небом, лесом, озером, сотканное из холодных изумрудно-зеленых, голубых, фиолетовых и охристых тонов.

А. А. Чмиль – участник областных, республиканских, зарубежных и международных выставок. Произведения живописца находятся в Витебском художественном музее, в частных коллекциях в Беларуси, России, Украине, Германии, Италии.

Заключение. А. А. Чмиль более четырех десятилетий преподавал на кафедре изобразительного искусства на художественно-графическом факультете. В начале 1970-х гг. он пришел в коллектив, где был представлен целый ряд художественных школ Советского Союза. После ухода художника в 2013 г. из ВГУ по разным причинам на кафедре изобразительного искусства остались преподавать

только питомцы витебского худграфа, что трудно признать позитивным явлением. На протяжении своей истории художественно-графический факультет в целом, и кафедра изобразительного искусства, в частности, только выигрывали, подпитываясь «молодой кровью» выпускников разных художественных школ, обогащаясь новыми оригинальными подходами и взглядами (на то чему и как надо учить).

Известный постулат утверждает, что незаменимых нет, однако возместить потерю столь авторитетного педагога и художника как А. А. Чмиль на кафедре непросто. Такие мастера и профессионалы своего дела, как говорится, товар штучный. За десятилетия художественно-педагогической деятельности на единственном в Беларуси художественно-графическом факультете А. А. Чмиль оказал значимое влияние на формирование нескольких поколений белорусских художников; среди его учеников – члены Белорусского союза художников, научные деятели, преподаватели и учителя, которые продолжают реалистические традиции Витебской художественной школы и несут в народ разумное, доброе, вечное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания А. А. Чмиля. Записаны Исаковым Г. П. в 2015 г.
2. Цыбульскі М. Яго прыстанак / М. Цыбульскі // ЛіМ.– 2008. – 12 верас.– С. 11.
3. Воспоминания О. Д. Костограза. Предоставлены Исакову Г. П. 10.03.2017 г.
4. Прускі, А. Прыстанак душы / А. Прускі // Мастацтва. – 1999. – № 8. – С. 40–41.

Поступила в редакцию 25.04.2018 г.

Письма художника И. И. Богдановича княгине Марии Гогенлоэ: штрихи к творческому портрету

Попко О. Н.

Палата представителей Национального собрания Республики Беларусь, Минск

Статья посвящена анализу писем виленского художника Иосифа Богдановича к помещице, владелице огромных имений на территории Беларуси и Литвы княгине Марии Гогенлоэ. Письма хранятся в Центральном архиве (рода) Гогенлоэ в г. Нойнштайн (Германия). Публикуются и анализируются впервые. Письма раскрывают характер взаимоотношений художника с заказчицей, а также пополняют список его произведений, которые не были известны специалистам. На основе этих документов автор делает вывод о том, что И. Богданович был основным автором копий портретов кн. Радзивиллов и кн. Витгенштейнов в конце XIX в. Выявлен неизвестный ранее факт проживания художника в Страсбурге во дворце наместника, когда эту должность занимал муж княгини. Письма обогащают биографию художника новыми фактами, являются наиболее поздними известными документами о его деятельности. Судьба и творчество И. Богдановича после 1893 г. не известны.

Ключевые слова: портрет, гравюра, Иосиф Богданович, Мария Гогенлоэ, имение Верки, Вильно.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 61–66)

Letters of the Artist I. Bogdanovich to Princess M. Hohenlohe: Strokes to the Creative Portrait

Popko O. N.

House of Representatives of the National Assembly of the Republic of Belarus, Minsk

The article is devoted to the analysis of letters of the Vilno artist Iosif Bogdanovich to Princess Maria Hohenlohe, who was the landowner, the owner of huge manors in the territory of Belarus and Lithuania. The letters are stored in the Central Archive of Hohenlohe in Neuenstein (Germany). The letters are published and analyzed for the first time. The letters disclose the nature of relationship of the artist with the customer and also complete the list of his works which weren't known to experts. On the basis of these documents the author draws a conclusion that in the late 19th century I. Bogdanovich was the main author of portrait copies of Princes Radziwill and Princes Wittgenstein families. The author elicits an earlier unknown fact that the artist stayed in Strasbourg in the Palace of the Deputy when this position was held by the Princess's husband. The letters enrich the biography of the artist with the new facts. These papers are the latest known documents on his activity. His destiny and creativity after 1893 aren't known.

Key words: portrait, engraving, Iosif Bogdanovich, Maria Hohenlohe, Verki Manor, Vilno.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 61–66)

Интерес к творчеству малоизвестного виленского художника Иосифа (Осипа) Ивановича Богдановича (1858 – после 1893 г.)¹ появился у нас в процессе изучения коллекции живописи кн. Витгенштейнов – владельцев Мирского замка в XIX в. Иосиф Богданович родился в 1858 г. в имении Верки под Вильно, которое принадлежало роду кн. Витгенштейнов. Его отец, Иван Богданович, был управляющим Верковского дворца (дворецким), которого очень ценил тогдашний владелец кн. Пётр Львович. В 1878–1885 гг. Иосиф

учился в Академии художеств в Петербурге, в Литве и Германии сохранилось несколько его работ. После смерти бездетного кн. Петра в 1887 г. имения достались его старшей сестре, кн. Марии Львовне, которая была замужем за немецким аристократом кн. Хлодвигом Гогенлоэ. Заботясь о памяти предков и своего брата, она заказывала И. Богдановичу копии их портретов. Известно, что художник выполнял заказы и детей кн. Марии – дочери кн. Елизаветы, сыновей кн. Филиппа Эрнеста, кн. Морица и кн. Александра.

В своих публикациях о творчестве И. Богдановича мы высказывали предположение, что кн. Пётр Львович помогал Богдановичу

¹В литовской литературе Osipas Bogdanovičius или Josifas Bagdanavičius. В русскоязычных документах называл себя Осип Богданович.

с получением образования [1]. Нет данных о его жизни после 1893 г., не сохранились его фотографии, факты биографии весьма скупы. Обнаружение новых документов позволило нам по-новому взглянуть на уже известные факты, уточнить датировку произведений, а также поставить новые вопросы, на которые, вероятно, удастся ответить в будущем.

В 2017 г. удалось выявить в Центральном архиве (рода) Гогенлоэ в Нойнштайне (Германия) документы, касающиеся И. Богдановича. Это один из крупнейших частных архивов в Германии. Здесь находится фонд «Наследие кн. Марии, урожденной Сайн-Витгенштейн» (сигнатура Sf 90), где содержится 318 дел. Среди документов этого фонда есть дело «Письма художника Богдановича», в котором хранится семь писем, адресованных кн. Марии [2]. Три из них были написаны в Страсбурге в 1892 г., и четыре – в Верках и Вильно в 1893 г. Письма написаны по-русски, грамотным разборчивым почерком на плотной бумаге небольшого формата. Они имеют устойчивую форму обращения и очень сходные между собой варианты завершения письма.

Цель исследования – проанализировать письма сквозь призму уже известных нам фактов биографии художника, чтобы выявить неизвестные нам сведения.

Письма И. И. Богдановича из Страсбурга. Первое из писем относится к июню 1892 г. Оно гласит:

«Ея Светлости Марии Львовне Гогенлоге.

Ваша Светлость! Имею честь, прилагая при сем список моих работ, просить Вашу Светлость, назначить за них цену по Вашему добрейшему усмотрению. Надеюсь, Ваша Светлость, примите во внимание, с каким трудом и лишением мне досталось образование. Все время пребывания в Академии я протерпел голод и холод в ожидании прекрасной будущности, так как я был первым учеником во всей Академии, доказательством чему служат почти все мои рисунки и этюды с натуры, оставленные Советом в Академии, как оригиналы в пример другим ученикам. Теперь же чувствую, приближается то время, что придется опять терпеть нужду, так как я не найду работу, а тех денег, которые мне приписывает г-н Маевский², у меня быть не может, в чём убеждён и г-н Маевский и всякий истинный³ человек. Имея хотя половину тех денег, я может быть был бы уже художником и ничего бы не боялся.

Пребываю Вашей Светлости вечно благодарный

Ваш всепокорнейший слуга Осип Богданович.

Страсбург, 21 июня 1892 г.

Для графа Шемборна
Портрет графини карандашом 50
для князя Филиппа
Пейзаж: Самоеды с оленями 100
для княжны Елисаветы
два портрета карандашом 50

Портрет Матери Вашей Светлости 260
Портр. Бабушки Вашей Светлости 300
Портр. Государя Фридриха 300

Портрет Вашей Светлости карандашом для отпечатывания 300__ 1300» [2, л. 1–1 об., 2].

Не удалось выяснить, для чего Богданович находился в 1892 г. в г. Страсбурге. Возможно, он выполнял там определенный заказ княгини. В любом случае из письма видно, что он не был слугой, а имел возможность работать как художник. Кн. Витгенштейны часто брали с собой в путешествия в Европу своих слуг из белорусских имений, так что это не было бы удивительно. Письмо содержит намёк на какой-то конфликт между Маевским и Богдановичем, подробности которого были известны владелице имения.

Страсбург играл важную роль в жизни кн. Марии. В 1885–1894 гг. кн. Хлодвиг Гогенлоэ занимал пост наместника Эльзас-Лотарингии, области в Восточной Франции, которая тогда входила в состав Германской империи. Княжеская чета разместилась во дворце наместника в г. Страсбурге – столице Эльзас-Лотарингии. В личном собрании фотографий кн. Марии было немало таких, которые были сделаны в этом городе (рис. 1).

Письмо опровергает наше предположение о том, что кн. Петр Львович оплачивал обучение И. Богдановича в Петербурге. Некоторое сомнение вызывает утверждение художника, что он был во всей Академии первым учеником. Действительно, в 1880–1886 гг. за свои студенческие работы получил три малые и две большие серебряные медали, но ни одной золотой [1, с. 52]. Однозначно ценным считаем мы перечень работ И. Богдановича, из которых нам известна только одна – карандашный портрет кн. Марии Львовны, который был литографирован и напечатан в нескольких экземплярах. Сейчас известно о двух копиях: одна из них принадлежит музею «Замковый комплекс «Мир» (ранее в коллекции кн. К. Гогенлоэ), а вторая находится в музее Палаццо Киджи (Италия, ранее принадлежала кн. Антуанетте Киджи, ур. Витгенштейн, сводной сестре кн. Марии) (рис. 2).

² Главный администратор имений кн. Марии Гогенлоэ, которая находилась в Верках.

³ Видимо, тут в значении «честный».

«Портрет графини карандашом» означает, скорее всего, изображение графини Стефании Марии Антонии Шёнборн-Визенхайд (1851–1882), младшей дочери кн. Марии Гогенлоэ, которая умерла очень рано, оставив вдовцом мужа графа Артура и троих детей. Портрет графини Стефании нам не известен. Возможно, он хранится в семье её потомков, т. к. заказчиком был её муж. Внешний облик графини Стефании сохранили фотографии, так что атрибутировать этот рисунок в случае выявления будет несложно.

Картина или рисунок «Самоеды с оленями» были выполнены для кн. Филиппа Эрнеста – большого любителя охоты, который часто приезжал в белорусские имения дяди и матери, чтобы поохотиться на крупного зверя. Скорее всего, это была картина с изображением собак породы самоед (северные ездовые собаки, происхождение которых связано с российским Заполярьем). Для Европы порода самоедов была очень экзотична, что могло привлечь внимание кн. Филиппа и стать причиной его заказа. Выявить эту работу Богдановича не удалось.

Далее в перечне упоминаются «два портрета карандашом», выполненные для кн. Елизаветы, которая не имела семьи. Видимо, её личная коллекция после смерти досталась кому-то из братьев. Кто был изображён на этих портретах, и где они находятся, не известно.

«Портрет Матери Вашей Светлости», упомянутый в письме, означает изображение графини Стефании Витгенштейн (ур. кн. Радзивилл). Известно достаточно много её портретов, все они в это время принадлежали кн. Марии Гогенлоэ. Удалось определить автора лишь одного из них – детского портрета, создававшего художником-любителем по фамилии Юндзилл. Остальные портреты не атрибутированы [3]. Возможно, среди них есть и работа авторства Богдановича. Нам известно, что для кн. Марии Иосиф Иванович выполнял в основном копии портретов. Однако нет ни одной, дошедшей до нашего времени, пары одинаковых портретов графини Стефании Витгенштейн.

«Портрет Бабушки Вашей Светлости», написанный Богдановичем, мог представлять как Антонию Витгенштейн (ур. Снарскую), так и кн. Теофилию Радзивилл (ур. Моравскую). О том, что И. Богданович писал кн. Антонию, сведений нет. Но портрет кн. Теофилии его кисти хорошо известен, был нами не раз опубликован, принадлежит кн. Константину Гогенлоэ и хранится во дворце Шиллингсфюрст [4, с. 34] (рис. 3).

Трудно определить, кто был представлен на «Портрете государя Фридриха», упомянутом в письме, так как в Пруссии было несколько

королей с таким именем. Возможно, речь идёт о Фридрихе Вильгельме IV, который был прусским королём в 1840–1858 гг., в молодые годы кн. Марии, когда она вышла замуж и переехала в Германию. Выявить это произведение И. Богдановича в коллекции кн. Гогенлоэ не удалось.

Следующее письмо художника, хранящееся в архиве, было написано месяцем позднее: «Ея Светлости Марии Львовне Гогенлоге.

Ваша Светлость!

С искренним почтением прошу позволения поздравить Вашу Светлость с днём Вашего Ангела с пожеланием всего наилучшего. От полноты души возношу моление к Ангелу Хранителю, дабы он бодрствовал во всех путях жизни Вашей Светлости.

Пользуясь случаем, покорнейше прошу, Вашу Светлость, позволения написать о ходе моей работы. В настоящее время работа идёт быстрее, чем весной, в портрете осталось сделать только руки и каску, также поискать выражение в лице. Как лицо, так и платье я сделал гораздо светлее, и потому картина имеет более весёлый вид; через неделю надеюсь его вполне окончить. После чего я намерен начать портрет Князя Петра, так как теперь дни светлее, а этот портрет требует более тщательной обработки, чем портрет Князя Фельдмаршала, если только Ваша Светлость изъявите на это своё добрейшее согласие.

Покорнейше прошу, Ваша Светлость, принять уверение в искреннем почтении и уважении Вашего всепокорнейшего слуги Осипа Богдановича.

Страсбург,

20 июля 1892 г.» [2, л. 6–6 об.]

Из письма видно, что в июле 1892 г. И. Богданович работал над копией портрета фельдмаршала кн. Петра Христиановича Витгенштейна, дедушки кн. Марии. При жизни фельдмаршала было написано много его портретов, часть из них были доступны для публики (находились в парадных покоях Эрмитажа), некоторые хранились в семье его потомков. Мы считаем, что определить, какой именно портрет копировал будет не так сложно. В семьях его потомков сохранилось несколько копий портрета фельдмаршала, автором которого был немецкий художник Франц Крюгер. В пользу того, что И. Богданович копировал работу Крюгера, говорят и некоторые детали, упоминаемые в этом письме. Богданович вскользь упоминает о том, что работает над руками и каской. На портрете авторства Крюгера, на небольшом походном столике, выдвинутом на первый план, действительно изображена лежащая каска, которая в то



Рис. 1. Дворец наместника Эльзас-Лотарингии кн. Хлодвиг Гогенлоэ. Фото из семейного альбома кн. Марии Гогенлоэ. Коллекция музея «Замковый комплекс "Мир"»



Рис. 2. И. И. Богданович. Портрет кн. Марии Гогенлоэ-Шиллингсфюрст, ур. кн. Витгенштейн. Литография с гравюры. Коллекция музея «Замковый комплекс "Мир"»



Рис. 3. И. И. Богданович. Портрет кн. Теофили Радзивилл, ур. Моравской. Копия с картины кисти неизвестного художника. Коллекция дворца Шиллингсфюрст

время входила в обмундирование российских драгун и кирасир, а также была элементом парадной формы одежды.

Оригинал картины Ф. Крюгера хранится в Государственном Эрмитаже, в Сайнском дворце кн. Александра находится авторское повторение этой картины, выполненное Крюгером в 1850 г. Во дворце Шиллингсфюрст находится две копии, автором любой из них мог быть И. Богданович. Была ещё одна копия, которую кн. Мария подарила 12-му драгунскому Мариупольскому генерал-фельдмаршала князя Витгенштейна полку, который дислоцировался в г. Белостоке. Это наиболее слабая и упрощённая из всех копий, которая была создана приблизительно в то же время. Мы считаем, что и на её создание может претендовать И. Богданович.

В этом письме также упоминается начало работы над портретом кн. Петра Львовича. Очевидно, речь идёт о копии поколенного портрета в парадном мундире. Две аналогичных работы также хранятся в Шиллингсфюрсте. Не исключаем, что обе они могли быть выполнены Богдановичем с прижизненной фотографии кн. Петра, которого художник знал на протяжении всей своей жизни.

Третье письмо из Страсбурга наименее информативно:

«Ея Светлости Марии Львовне Гогенлоге.
Ваша Светлость!

Имею честь донести до сведения Вашей Светлости, что в настоящее время я начал работать портрет Князя Фельдмаршала, так как портрет Князя Петра уже окончен, хотя я им не доволен. Также окончил маленький портрет пастелью для Князя Морица, несмотря на то, что это моя первая работа пастелью, всё-таки она вышла не совсем плохо; при том, насколько было возможно, изменил рисунок платья,

и как мне кажется, впечатление получается более правильное, чем в оригинал, где рисунок довольно наивен.

По распоряжению Вашей Светлости во всё лето я получаю столовые деньги и столуюсь вне дворца; так как я не изысканный и потому, делая маленькую экономию в кушаньи, у меня остаётся несколько денег, что для меня несравненно выгоднее. На этом основании осмеливаюсь покорнейше просить Вашу Светлость, если только возможно, разрешить мне столоваться вне дворца и в продолжении зимних месяцев. Лыщу себя надеждой, что Ваша Светлость не откажет в моей просьбе.

Покорнейше прошу, Ваша Светлость, принять уверение в искреннем почтении и уважении Вам благодарного покорнейшего слуги Осипа Богдановича.

Страсбург, 22 ноября 1892 г.» [2, л. 4–4 об., 5].

Из этого письма вытекает, что он находился на содержании кн. Марии и жил, видимо, во дворце наместника Эльзас-Лотарингии. Художник чувствовал себя финансово стеснённым, хотя, видимо, работал плодотворно. Возможно, работал над портретами фельдмаршала и кн. Петра параллельно. Что за работу пастелью выполнял Иосиф Иванович для кн. Морица, удалось выяснить из другого письма.

Письма И. Богдановича из Верок и Вильно.

В промежутке между ноябрём 1892 г. и июнем 1893 г. Иосиф Богданович приехал из Страсбурга в Вильно. Об этом мы узнаём из его очередного письма:

«Ея Светлости Марии Львовне Гогенлоге.

Ваша Светлость! Считаю долгом довести до сведения Вашей Светлости, что я прибыл уже в Россию. Искренно благодарю Вашу Светлость, что дали возможность увидеть родину, мать и родных. Проезжая через Берлин, я пробыл в нём пять дней, и насколько возможно

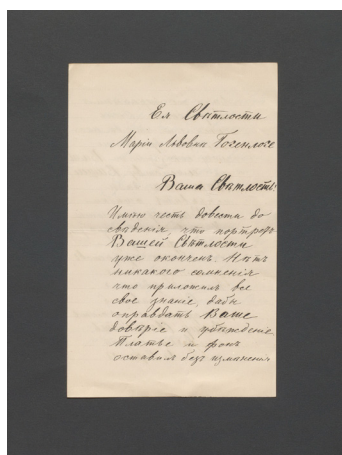


Рис. 4. Письмо художника
И. Богдановича кн. М. Гогенлоз
из архива в Нойнштайне

осмотрел галереи и выставки картин.

Примите, Ваша Светлость, уверения в искреннем к Вам уважении Вашего покорнейшего и благодарнейшего слуги Осипа Богдановича.

г. Вильно, 20 июня 1893 г.» [2, л. 3–3 об.].

Из этого письма мы делаем вывод, что его отца уже не было в живых. Цель, с которой художник направился в Вильно, не совсем ясна. И это письмо не содержит никаких важных деталей, которые могли бы пролить свет на его творчество. Очевидно лишь то, что дорога, видимо, была оплачена княгиней.

Через месяц после этого Иосиф Иванович писал:

«Ея Светлости Марии Львовне Гогенлоге.

Ваша Светлость!

Имею честь поздравить Вашу Светлость с днём Вашего Ангела с пожеланием здоровья, счастья и всякого благополучия.

Молю, дабы Он хранил Вашу Светлость на всяких путях Вашей жизни.

Примите, Ваша Светлость, уверение в искреннем к Вам уважении, Вашего покорнейшего слуги

Осипа Богдановича.

г. Вильно,

19 июля 1893 г.» [2, л. 8–8 об.].

В августе 1893 г. И. Богданович прислал короткую записку, в которой ощущается больше нетерпения и нет тех витиеватых прощальных фраз, что были прежде:

«Работы начаты в сентябре 1892 года

Для Князя Филиппа

Копия с портрета Князя Петра

Для Князя Мориса

Рисунок пастель – Кн. Пётр (юнкер)

Для Вашей Светлости

1) Копия Князь Фельдмаршал.

2) Копия с Брюлова.

Для Княжны Елисаветы

2 картинки маслян. красками с фотографии: Собака Лири и Лошадь.

В июне м. сего года в счёт этих работ получил от Вашей Светлости 300 триста рублей, из которых уплатил возвратный путь в Россию.

Покорнейше прошу Вашу Светлость, назначить мне вознаграждения за все выше-сказанные работы, по Вашему добрейшему усмотрению.

Осип Богданович

Верки 31 августа 1893 г.» [2, л. 9–9 об.]

Ниже на той же странице карандашом, возможно, рукой княгини оставлена неразборчивая пометка, которая скорее похожа на набросок расчёта, в которой отчётлива лишь сумма в 500 руб. и 700 руб.

В этой записке художник подводит некий итог своей работы за год. И хотя речь идёт лишь о суммах, которые он просит заплатить за свою работу, мы считаем, что это письмо добавляет сведений к уже имеющимся. Видимо, копия портрета кн. Петра Львовича, о которой говорилось ранее, была написана для кн. Филиппа Эрнеста. Мы считаем, что это одна из картин, которые сейчас хранятся в Шиллингсфюрсте. Очевидно также, что упоминавшийся в письме от 22 ноября 1892 г. «маленький потрет пастелью для князя Морица» – это портрет юного кн. Петра в форме юнкера. Большой ростовой портрет кн. Петра в белой юнкерской форме хранится сейчас у кн. Александра Витгенштейна в Сайнском дворце. Возможно, именно с этого произведения писал копию И. Богданович. Место нахождения этого рисунка сейчас не известно.

Упоминается копия портрета фельдмаршала, а также копия с работы К. П. Брюллова. В собрании кн. Марии были портрет её матери кисти этого художника и его работа «Дети Витгенштейна с няней-итальянкой, купающиеся в лесном водоёме». Быть может, «копия с Брюлова» и «портрет Матери Вашей Светлости» – это одно и то же произведение? Копию портрета графини Стефании Витгенштейн выявить не удалось. Оригинал был продан потомками и сейчас принадлежит частному коллекционеру из России, выставлялся в 2013 г. на экспозиции «Карл Брюллов из частных коллекций Москвы и Санкт-Петербурга» в Михайловском дворце (Русский музей).

Последнее письмо из этого архивного дела относится к октябрю 1893 г.: «Ея Светлости Марии Львовне Гогенлоге.

Ваша Светлость!

Имею честь довести до сведения, что портрет Вашей Светлости уже окончен. Нет

никакого сомнения, что приложил своё знание, дабы оправдать Ваше доверие и убеждение. Платье и фон оставил без изменения, лицо же переменял совершенно. Очень сожалею, что в настоящее время не могу показать ни Вам, ни семейству Вашей Светлости, дабы исправить ошибки по Вашему замечанию. Я с Гиксом попробуем снять фотографии с обоих портретов, если это нам только удастся.

Осмеливаюсь покорнейше просить Вашу Светлость на всякий случай, если в Верках окажутся какие-нибудь посторонние заказы, дать мне позволение их исполнять.

В настоящее время я работаю лося по фотографии Гиксы.

Покорнейше прошу, Ваша Светлость, принять уверение в искреннем почтении и уважении Вашего покорнейшего слуги О. Богдановича.

Верки, 19 октября 1893 г.» [2, л. 7–7 об.] (рис. 4).

Единственный известный портрет кн. Марии, который выполнил И. Богданович – рисунок с фотографии, на которой она была изображена вместе с мужем. Об этом рисунке шла речь в первом из писем, где он назван «Портрет Вашей Светлости карандашом для отпечатывания». На опубликованной с этого рисунка гравюре проставлена дата «1891 г.» Означает ли это, что двумя годами позднее Богданович писал другой портрет княгини? Тем более, что речь идет о каких-то доработках, которые художник вносил по рекомендации княгини. Без дополнительных документов сложно говорить что-то определенное. Мы склоняемся к мысли, что речь идёт о портрете маслом, который был авторской работой художника, а не копией работы другого художника.

В письме также упоминается фотограф по фамилии Гикса. Речь идёт о Иване Ивановиче Гиксе, который в литовской литературе получил известность как Йохан Хикса. Как и Богданович, он был сыном служащего имения Верки кн. Витгенштейнов, с молодых лет служил при кн. Петре Витгенштейне, сопровождал его в поездках за границу, где и стал фотографом-любителем. Его работы хорошо известны в Литве, большое собрание снимков принадлежит музею «Замковый комплекс “Мир”». Фотографий с изображением каких-либо картин И. Богдановича авторства Й. Хиксы выявить не удалось. Не известна и судьба картины, и рисунка с изображением лося.

Заключение. Семь писем, которые проанализированы нами в этой статье, были написаны художником Иосифом Богдановичем в 1892–1893 гг. из Страсбурга, Вильно и имения Верки. Письма не дают никакой информации о личной жизни художника – был ли он женат, имел ли

детей. Не известно, как сложилась его дальнейшая судьба. Они касались работы над несколькими произведениями, которые он писал по заказу кн. Марии Гогенлоэ и членов её семьи. В основном это были портреты родственников.

Переписка И. Богдановича и кн. Марии проливает свет на некоторые аспекты пополнения коллекции живописи, доставшаяся ей после смерти брата – кн. Петра Витгенштейна. Эти письма мы считаем достаточным доказательством, чтобы утверждать, что И. Богданович выполнил копию картины Ф. Крюгера, на которой изображён П. Х. Витгенштейн. Возможно, эта копия предназначалась в подарок от кн. М. Гогенлоэ для 12-го мариупольского драгунского полка. Нами также выявлено упоминание о неизвестных ранее работах И. Богдановича: карандашном портрете графини Стефании Шёнборн-Визенхайд, портретах маслом графини Стефании Витгенштейн, прусского императора Фридриха, жанровых сценах с изображением животных и др.

Очевидно, что творчество И. Богдановича было намного более многогранным и разносторонним, чем было принято считать ранее. Художник, получивший прекрасное академическое образование и подававший большие надежды, смог себя реализовать лишь в копировании чужих работ, многие из которых дошли до наших дней. Не имея средств к существованию, он был вынужден работать по заказу своей богатой покровительницы, которая хотела иметь копии портретов своих родственников, а не авторские работы Богдановича. Выявленные нами письма художника И. Богдановича к его основной заказчице кн. М. Гогенлоэ позволяют не только пополнить список его произведений, но и уточнить факты биографии, а также аспекты взаимоотношений с влиятельной меценаткой.

Автор выражает благодарность сотрудникам Центрального архива (рода) Гогенлоэ в Нойнштайне (Германия) за предоставление копий документов и помощь в подготовке публикации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Попко, О. Н. Иосиф Иванович Богданович – личный портретист князей Витгенштейнов / О. Н. Попко // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2017. – № 1. – С. 51–61.
2. Hohenlohe-Zentralarchiv Neuenstein. Nachlaß Fürstin Marie geb. Sayn-Wittgenstein (1829–1897). Sf 90. Bü 8. Briefe des Malers Bogdanowitsch. – 9 л.
3. Попко, В. “Лілея, сэрцу дарагая”. Вобраз Стэфаніі Радзівіл / В. Попко // Мастацтва. – 2014. – № 10. – С. 44–47.
4. Попко, О. Портреты князей Радзивилов из коллекции князя Константина Гогенлоэ-Шиллингсфюрста (дворец Шиллингсфюрст, Германия). Каталог выставки / О.Н. Попко // Музей «Замковый комплекс “Мир”» 16 мая–16 ноября 2014 г. – Минск: Замалетто, 2014. – 100 с.

Поступила в редакцию 20.02.2018 г.

К вопросу о взаимодействии музея и местного сообщества

Плытник Е. Г.

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

Глобализационные и интеграционные процессы, происходящие в обществе на рубеже веков, приводят к тому, что к музею как хранителю и транслятору культуры обращаются и отдельные представители местного сообщества, и общество в целом. В этой связи возникла объективная необходимость осмысления феномена взаимодействия музея с местным сообществом в контексте актуальных тенденций функционирования общества и культуры в XXI веке, а также особенностей современного музея. В статье автор развивает систему моделей, которая позволяет наиболее полно продемонстрировать все аспекты работы современного регионального музея с местным сообществом и его отдельными представителями. Результатом этого выделено шесть моделей взаимодействия музея и местного сообщества и последующее объединение предложенных моделей в три группы. В исследовании отражена суть каждой из представленных моделей, охарактеризована специфика работы современного музея.

Ключевые слова: музей, система моделей, группа моделей, взаимодействие музея и местного сообщества.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 67–71)

The Issue of Interaction of the Museum and the Community

Plytnik K. G.

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

Globalization and integration processes, which take place in the society nowadays, lead to the fact that the individual representatives of the local community and the society as a whole apply to the museum as a custodian and a cultural translator. In this regard, there was an objective need to comprehend the phenomenon of interaction between the museum and the local community, in the context of the current trends of functioning the society and culture in the 21st century, as well as the specialty of the modern museum. In the article the author develops a system of models that allows demonstrating all aspects of the work of a modern regional museum with the local community and its individual representatives. The result of the work was the identification of six models of interaction between the museum and the local community and the subsequent consolidation of the proposed models into three groups. The article reflects the essence of the presented models and characterizes the specifics of the work of the modern museum.

Key words: museum, system of models, group of models, interaction between the museum and the local community.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 67–71)

Любой музей, находясь на определенной территории, взаимодействует с представителями местного сообщества. В современных условиях изменение социально-культурного статуса музея и отношения к нему общества, конкуренция со стороны культурно-развлекательных учреждений вынуждают музеи искать новые пути взаимодействия с аудиторией. Музей становится местом диалога, площадкой для культурного обмена, творцом новых и хранителем старых ценностей. С помощью музея представители местного сообщества получают доступ к историко-культурному наследию, а благодаря государственной поддержке мериторных благ, к которым относятся музеи, этот доступ не ограничивается

экономическими и социальными факторами. Таким образом, музей смягчает социальный, экономический и культурный дисбаланс современного общества.

Особенно важна работа музеев в регионах. Даже небольшой музей может и должен выступать центром культурной и социальной жизни на данной территории. Для рассмотрения всех граней взаимодействия музея и местного сообщества нами разработана система моделей, которая позволяет более полно обобщить основные направления взаимоотношений музея и общества, отразить полифункциональный характер музея в контексте социокультурных процессов. Отметим, что рассмотрением моделей взаимодействия музея и местного сообщества

Адрес для корреспонденции: e-mail: katsiarina-plytnik@rambler.ru – Е. Г. Плытник

занимались некоторые отечественные и зарубежные исследователи: В. В. Лобанова [1], О. Н. Шелегина [2], Т. А. Джумантаева [3]. Цель данной статьи – выделение и последующее изучение моделей взаимодействия музея и местного сообщества.

Нами проанализирована работа европейских, российских и ряда музеев Витебской области (Детского музея Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника, Витебского областного музея Героя Советского Союза М. Ф. Шмырева, филиалов Витебского областного краеведческого музея – Художественного музея и музея-усадьбы И. Е. Репина «Здравнево»), что позволило разработать систему моделей, отражающую многообразие работы музея. Выделенные модели условно можно разделить на три группы: «Музей и регион», «Музей и социум», «Музей и эдьютеймент (edutainment)».

Группа «Музей и регион» включает общие аспекты работы музея с представителями региона и является отражением уникальности местной культуры, объединяет модели, которые представляют работу музея по формированию бренда территории и предоставлению площадки для осуществления культурных проектов.

Группа «Музей и социум» объединяет модели, отражающие специфику работы учреждения как инструмента государственной поддержки общества и его представителей.

Группа «Музей и эдьютеймент (edutainment)» раскрывает возможности музея сочетать образовательную и досуговую функцию, обучать играя, давать знания и одновременно разнообразить проведение свободного времени.

Каждая из выделенных групп в свою очередь включает по две модели, наиболее полно иллюстрирующие направления деятельности музейных учреждений. Так, группа «Музей и регион» объединяет модели «Музей как инструмент формирования локальных брендов» и «Музей как площадка для культурных инициатив»; группа «Музей и социум» – модели «Музей как мериторное благо» и «Музей как средство социальной защиты»; группа «Музей и эдьютеймент (edutainment)» – модели «Музей как клуб» и «Музей как центр проведения досуга» (рис.).

В каждой из представленных моделей проявляется одно из направлений взаимоотношения музея и местного сообщества. Специфика данных отношений заложена в сути каждой из выделенных нами моделей.

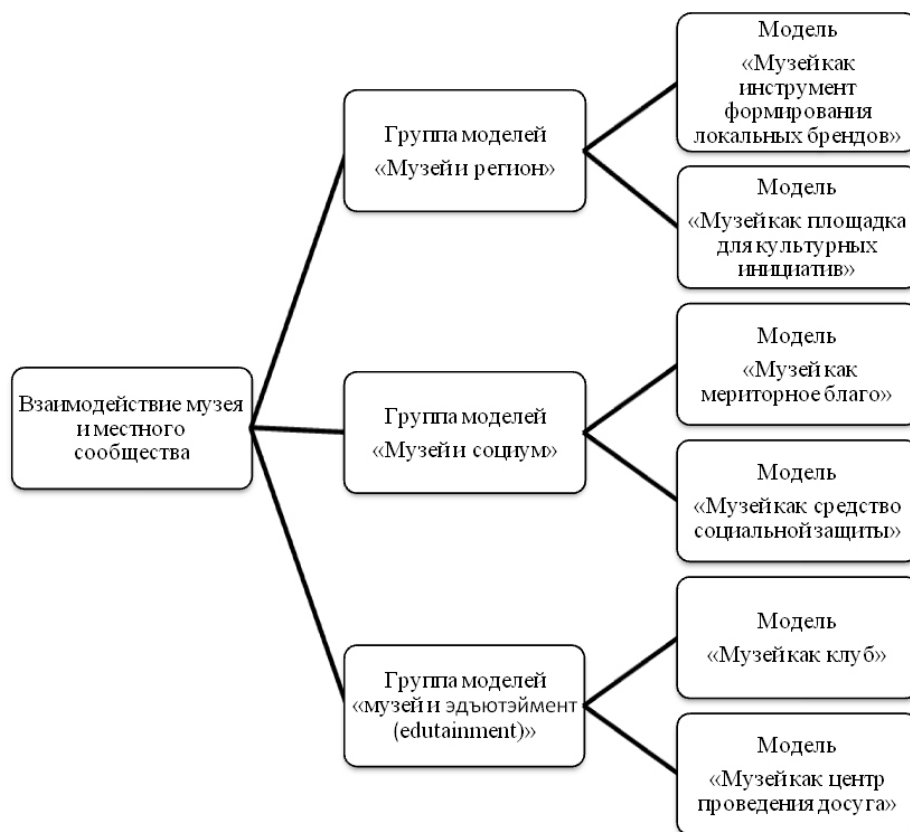


Рис. Система моделей взаимодействия музея и местного сообщества

Модель «Музей как инструмент формирования локальных брендов». Данная модель демонстрирует возможности музея по продвижению местных брендов, культуры, распространению информации о стране, области, городе. Музей может сформировать новый бренд, используя уникальность экспозиции, местную историю и фольклор, сделать узнаваемым и тиражируемым определенный сюжет. Музей может продвигать уже имеющийся бренд, освещать то, на что имеется спрос, то, что люди уже знают и с чем хотели бы познакомиться ближе, узнать больше.

Анализ работы ведущих европейских и российских музеев показал, что музей может создавать бренды на основе:

- собственной коллекции;
- истории музея, города, региона и местных легенд;
- жизни и творчества выдающихся личностей, производства товаров, связанных с регионом.

Важной частью реализации модели является формирование символа, логотипа самого музейного учреждения, который будет ассоциироваться у посетителей с учреждением, его коллекциями, который можно будет использовать в ежедневной работе и при создании музейных сувениров. Тематика может быть разнообразной, главное, чтобы бренд был запоминающимся, уникальным, вызывавший представления о музее.

Бренд музея позволяет привлечь к нему дополнительное внимание потребителя, сделать учреждение узнаваемым. Музейный брендинг – направление работы, которое связывает музей с маркетингом, в таком случае музей можно сравнить с предприятием, а оказываемые услуги (экскурсии, выставки, музейные игры) и сувенирную продукцию, реализуемую в музейных магазинах, – с товаром. Таким образом, создание бренда повышает заинтересованность потребителя музейным учреждением и его «товаром», сделать последние более конкурентоспособными, а значит улучшить продажи.

Модель «Музей как площадка для культурных инициатив». Данная модель рассматривает музей как место, где общество или его отдельные представители могут презентовать свои культурные проекты, провести общественные мероприятия.

Многие современные музеи успешно реализуют данную модель. Настоящий тезис особенно справедлив для региональных музеев, которые являются центрами и средоточием культурной жизни региона.

На основе анализа работы ряда отечественных музеев нами выделены следующие формы осуществления рассматриваемой модели:

- организация выставок, мастер-классов;
- предоставление площадки для проведения конкурсов, пленэров, торжественных мероприятий;
- организация круглых столов, семинаров, научных конференций;
- проведение разнообразных акций и музейных праздников.

Реализация этой модели помогает как обществу в целом, так и различного рода организациям в осуществлении своих проектов, решив основную проблему – поиск пространства для реализации замысла. Для отдельных представителей общества модель дает возможность предложить свои творческие наработки и увлечения, применить свои таланты и знания на практике и получить общественное признание (например, проведение персональных выставок художников). На государственном и общественном уровне модель «Музей как площадка для культурных инициатив» способствует сохранению традиций, единению народа, формированию связей с другими странами и презентации страны на международном уровне. Музей с помощью данной модели формирует партнерские отношения с общественными и государственными организациями, частными лицами, создает круг «небезразличных», тех, кто готов помочь учреждению в реализации дальнейших задумок.

Модель «Музей как мериторное благо». Государство с помощью ценовой политики и спонсорства поддерживает блага, спрос на которые со стороны частных лиц отстает от желаемого обществом, таким образом реализуется концепция «мериторных благ», сформулированная Р. Масгрейвом [2]. Музеи, безусловно, относятся к мериторным благам. Входные билеты для этих учреждений культуры – это скорее символический жест, нежели реальная статья дохода. Государство берет часть расходов, которые мог бы покрыть более дорогой входной билет, на себя, предлагая посетителям ознакомиться с музеем за небольшие деньги, что позволяет сделать его доступным для всех категорий граждан, а также стимулирует потребление культурных благ.

Поскольку музеи относятся к мериторным благам, при формировании цен на входные билеты приходится ориентироваться на желание посетителя потратить деньги на посещение учреждения. К сожалению, готовность приобрести дорогой входной билет прямо пропорциональна уникальности, известности музея и наличию шедевров в его коллекции.

Также на цены входных билетов влияет уровень жизни, культура быта и досуга местных жителей, количество туристов.

Мериторная политика государства проявляется в стимулировании общества к посещению музеев путем законодательного закрепления дней бесплатного посещения, введения единых билетов и музейных карт. К настоящему моменту сложилась международная практика, согласно которой обеспечиваемые государством льготы распространяются на граждан данной страны или международного союза (СНГ, ЕС и др.). Однако отметим, что европейские и ведущие российские музеи, где сосредоточена значительная часть мировых шедевров и многие экспонаты относятся к мировому культурно-историческому наследию, предоставляют право бесплатного доступа лицам, не достигшим 18 (реже 16)-летнего возраста вне зависимости от гражданства или национальности. Таким образом обеспечивается доступ к образованию посредством музея для любого ребенка.

Модель «Музей как средство социальной защиты». Эта модель демонстрирует работу учреждения, направленную на посетителей, которые в силу сложившихся обстоятельств нуждаются в дополнительном внимании и поддержке со стороны общества, в данном случае музей выступает как средство социализации.

При реализации вышеназванной модели музеи выступают инструментом социальной политики государства, организуя работу с социально-уязвимыми слоями населения (инвалидами, детьми, многодетными семьями, пенсионерами). Посредством данной работы музеи приобщают вышеперечисленные категории к общественной жизни, оказывают социально-культурную поддержку.

Музей привносит большой вклад в развитие инклюзии, позволяя людям с инвалидностью занять активную позицию в жизни общества. Социальная открытость современного музея, функции, возлагаемые на его обществом и государством, требования, предъявляемые со стороны местного сообщества, являются факторами, способствующими дальнейшему стремлению музея к формированию и поддержанию инклюзивного общества. Специальные программы создаются для слабовидящих, слабослышащих посетителей, посетителей с проблемами опорно-двигательного аппарата и особенностями психофизического развития. С помощью технических средств современный музей приобщает подобных посетителей к музейной коммуникации, облегчает получение культурных благ. В практике также активно используются арт-терапевтические программы.

Модель «Музей как клуб». Рассматриваемая модель демонстрирует возможность объединить людей, имеющих схожие увлечения и интересы, сделать музей центром пересечения их деятельности, свободного времени, хобби.

Организация на базе музея клубов по интересам позволяет сформировать постоянную заинтересованную аудиторию и проводить с ней адресную работу. Различные клубы и объединения помогают музею в осуществлении проектов и проведении мероприятий. Осуществление модели «Музей как клуб» полезно для формирования культуры быта и досуга, навыков общения, расширения кругозора, для повышения социализации различных слоев населения.

В европейских учреждениях наиболее распространенной формой работы в подобном направлении являются клубы «Друзья музея», члены которых финансово поддерживают учреждение путем внесения членского взноса, а также помогают осуществлять музейные проекты. Музеи признают ту помощь и поддержку, которую им оказывают вышеназванные клубы, и предлагают их членам льготы, оказывают бесплатные услуги и предоставляют место для реализации творческих замыслов.

В белорусских музеях модель «Музей как клуб» в основном представлена студиями и кружками, клубами выходного дня. Имеющиеся объединения оказывают музею посильную поддержку, чаще всего не проявляющуюся в финансовой помощи. Клубные формы работы формируют постоянную лояльно настроенную к учреждению аудиторию. Существенным недостатком функционирования клубов в музеях Витебской области является слабая информационная составляющая: отсутствие собственных сайтов и страниц в социальных сетях, скудная информация (или ее отсутствие) на официальных сайтах музеев.

Модель «Музей как центр проведения досуга». Модель объединяет различные направления культурно-образовательной деятельности музея, демонстрирует его как центр развлечения и обучения одновременно, выполняя рекреационно-образовательную функцию. В иностранной литературе данная функция обозначается термином «edutainment» – неологизм, составленный из двух английских слов «education» (образование) и «entertainment» (развлечение).

В первую очередь модель «Музей как центр проведения досуга» реализуется в культурно-образовательной деятельности учреждения. Среди наиболее популярных форм работы отметим экскурсии, музейные праздники,

встречи с интересными людьми, музейные игры. Несмотря на многообразие применяемых форм, наиболее распространенным и привычным методом осуществления досуговой функции музея по-прежнему является экскурсия. Однако современные учреждения ищут новые способы проведения экскурсий: стараются вовлечь в этот процесс экскурсантов, включая интерактивные элементы, предлагая первоначальное самостоятельное знакомство с экспозицией посредством игры, создавая театрализованные экскурсионные программы.

Пытаясь конкурировать с учреждениями индустрии развлечений в последние годы музеи все более активно начинают использовать методы работы последней, в частности перенимая опыт создания и проведения музейных игр и квестов. Для игр характерны подвижность и динамичность. Игры и квесты предполагают поиск, активную аналитическую и исследовательскую работу. Как показывает опыт работы отдельных музеев, данные игры можно приспособить под любую аудиторию, учитывая возраст игроков и количество участников. Игра как форма культурно-образовательной деятельности сочетает одновременно несколько функций: образовательную, воспитательную, рекреационную (досуговую). Кроме того, игра в полной мере реализует коммуникативную функцию современного музея, обеспечивая взаимодействие посетителей как с музеем и его коллекциями, так и между собой. Посетитель становится активным участником коммуникации, а не пассивным наблюдателем [4].

Одним из наиболее интересных вариантов организации музейной игры является квест, который позволяет ненавязчиво познакомить посетителей с различными направлениями деятельности учреждения, раскрыть новые грани привычной музейной среды. Квест – это более сложная форма работы, одним из признаков которой является наличие поисково-аналитической составляющей, другими словами – наличие интеллектуальной задачи, которую должны решить участники [4].

Музейный праздник как форма культурно-образовательной деятельности проявляется в проведении музеями мероприятий, посвященных праздничным и памятным датам (Новому году, Дню Победы, праздникам народного календаря и т. д.), и организации торжеств в музее – дней рождений или свадеб. Безусловно, наиболее интересные программы музеи готовят к международному празднику День музеев и акции «Ночь музеев». Данные мероприятия позволяют музею продемонстрировать свои достижения

и возможности, заявить о себе как о центре проведения досуга, привлечь посетителей. Важным условием осуществления программы является ее новизна и уникальность. Также важна грамотная реклама. Проводимые мероприятия в рамках акции «Ночь музеев» должны выглядеть привлекательно, только в этом случае они будут конкурентоспособны, ведь музеям приходится конкурировать не только с представителями индустрии развлечений, но и между собой.

Применение в работе учреждения интерактивных экспозиций, музейных игр, праздников и акций позволяют создать образ нового музея: динамично развивающейся системы, чутко реагирующей на события, происходящие в городе и стране, легкой в освоении. Современную музейную аудиторию привлекают не статичные экспозиции, а культурно-массовые мероприятия, в ходе которых усвоение материала происходит в игровой, досуговой форме. Благодаря реализации данной модели музеи удерживают постоянную аудиторию и привлекают новых посетителей.

Заключение. Выделение системы моделей помогло обобщить и структурировать различные формы коммуникации регионального музея и местного сообщества. Функционирование данных моделей демонстрирует многогранность современного музея, его готовность к диалогу с обществом и его отдельными представителями. Предложенные модели и их группы могут быть применены к музеям различного профиля, что позволит выявить сильные и слабые стороны в работе учреждений, дать последующие рекомендации для совершенствования взаимодействия с местным сообществом, установления партнерских отношений и продвижения местного товара и музейных услуг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лобанова, В. В. Музей как фактор развития территории / В. В. Лобанова // Музей и регион : сб. ст. / Российский институт культурологии; отв. ред. А. В. Лебедев, сост. В. Ю. Дукельский. – М., 2011. – С. 105–156.
2. Шелегина, О. Н. Роль музеев в формировании и трансляции позитивного имиджа Сибирского региона / О. Н. Шелегина // Вестн. Томского гос. ун-та. – 2011. – № 351. – С. 74–80.
3. Джумантаева, Т. А. Взаимодействие Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника с местным сообществом / Т. А. Джумантаева // Музеи как ресурс территориального развития: материалы и доклады междунар. науч.-практ. конф., Рязань, 25–28 апр. 2013 г.; отв. ред. О. Е. Черкаева. – Рязань, 2013. – С. 35–39.
4. Корчагина, Т. В. Новая экономика и мериторные блага / Т. В. Корчагина // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер. гуманитар. науки. – 2010. – № 8 (88). – С. 7–15.
5. Плытник, Е. Г. Методика создания и проведения музейного квеста: на примере квест-игры «По витебским замкам» / Е. Г. Плытник // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. Е, педагог. науки. – 2017. – № 7. – С. 199–203.

Поступила в редакцию 12.04.2018 г.

Беларуска-польскае культурнае памежжа: падыходы да тэарэтычнага асэнсавання праблемы

Малая Н. У., Снапкоўскі С. У.
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск

Артыкул прысвечаны вывучэнню феномена беларуска-польскага культурнага памежжа. Аўтар паставіў мэту прааналізаваць разнастайныя падыходы шырокага кола польскіх і беларускіх навукоўцаў да тэарэтычнага асэнсавання праблемы з пункту гледжання гістарычнай навукі і культуралогіі, што адлюстраваны ў літаратуры апошніх дзесяцігоддзяў. У дадзенай працы разглядаюцца асноўныя ўмовы і фактары фарміравання і наступнага існавання беларуска-польскага культурнага памежжа пераважна на працягу XIX–XX стагоддзяў.

Праблема памежнага статусу беларускай культуры даўно прыцягвала ўвагу айчынных і замежных навукоўцаў пры аналізе гістарычных, культурных, этнічных, рэлігійных, адукацыйных і іншых грамадскіх з’яў і працэсаў. У беларускай навуковай літаратуры ўжо сфарміравалася пэўная даследчая традыцыя ў даследаванні гэтага культурна-гістарычнага феномена.

Вывучэнне спецыфікі культуры пагранічча спрыяе больш дасканаламу аналізу гэтых працэсаў як унутры нашай краіны, так і на яе памежжы. У сучасным глабалізаваным свеце досвед разгляду рэгіянальных культур, іх узаемадзеяння і суіснавання адкрывае шлях да высвятлення бягучых этнарэлігійных супярэчнасцяў, праблем мультыкультуралізму, а таксама пошуку іх вырашэння.

Ключавыя словы: культурнае памежжа, беларуска-польскія дачыненні, бікультурнасць.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 72–76)

Belarusian-Polish Cultural Frontier: Approaches to Theoretical Understanding of the Issue

Malaya N. U., Snapkovsky S. U.
Belarusian State University, Minsk

The article dwells upon the study of the phenomenon of Belarusian-Polish cultural frontier. The author aims at analyzing different approaches of a wide range of Polish and Belarusian scholars to theoretical understanding of the issue from the point of view of historical science and cultural studies which is reflected in the literature of the last decades. Main conditions and factors of shaping and further existence of Belarusian-Polish cultural frontier mainly during the XIX–XX centuries are considered in the article.

The issue of the borderline status of Belarusian culture has long attracted domestic and foreign researchers' attention while studying historical, cultural, ethnic, religious, educational and other social phenomena and processes. A certain research tradition in studying this cultural and historic phenomenon has already shaped in Belarusian scientific literature.

The study of the culture specificity of the borderland facilitates a more scrupulous analysis of these processes both inside our country and on its borders. In the contemporary globalized world the study of regional cultures, their interaction and coexistence opens the way to revealing current ethnic and religious contradictions, multiculturalism issues as well as search for their solution.

Key words: cultural borderlands, Belarusian-Polish relations, bi-culturalism.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 72–76)

Праблема памежнага статусу беларускай культуры даўно прыцягвала ўвагу айчынных і замежных даследчыкаў пры вывучэнні гістарычных, культурных, этнічных, рэлігійных, адукацыйных і іншых грамадскіх з’яў і працэсаў. У беларускай навуковай літаратуры ўжо сфарміравалася пэўная даследчая традыцыя ў вывучэнні гэтага культурна-гістарычнага феномена [1, 2, 5, 9, 10, 11]. Дададзены артыкул прысвечаны разгляду праблематыкі беларуска-польскага

культурнага памежжа з пункту гледжання гістарычнай навукі і культуралогіі.

У працы разглядаюцца асноўныя ўмовы і фактары фарміравання і наступнага існавання беларуска-польскага культурнага памежжа пераважна на працягу XIX–XX стагоддзяў.

Мэта артыкула – прааналізаваць разнастайныя падыходы польскіх і беларускіх навукоўцаў да тэарэтычнага асэнсавання праблемы, што адлюстраваны ў літаратуры апошніх дзесяцігоддзяў.

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: mnatalochka09@gmail.com – Н. У. Малая

Культурныя і духоўныя плыні на беларускім скрыжаванні. Важна адзначыць, што ў працэсе свайго гістарычнага развіцця беларускі этнас аказваўся падзелены межамі: канфесіянальнымі, моўнымі, культурнымі, дзяржаўнымі, палітычнымі, што вяло да фарміравання сярод беларусаў розных ідэнтычнасцей. Перад беларускай культурай заўсёды вельмі востра стаялі праблемы ўзаемаадносін з іншанацыянальнымі, іншамовнымі культурамі. Асаблівасці гістарычнага развіцця беларускага народа абумовілі адкрытасць яго культуры для замежных уплываў, глыбокую нацыянальную, этнакультурную талерантнасць. Узаемаадносіны беларусаў з іншымі народамі вагаліся ад узаемадзяння і канструктыўных кантактаў да сутыкнення і ўзаемага аднаўлення. На беларускім скрыжаванні сустракаліся, узаемадзейнічалі, узбагачаліся і пераасэнсоўваліся на мясцовай аснове многія, часта супрацьлеглыя культурныя і духоўныя плыні. У выніку распаўсюджвання іншанацыянальных уплываў тут паўсталі цэлыя культурныя субстраты і анклавы. Гэтыя культурна-духоўныя пласты немагчыма аддзяліць ад культуры Беларусі, якая мае такое ж права залічыць іх у сваю культурную спадчыну, як гэта рабілі і робяць у адносінах да многіх яе падзей і персаналій польская і руская культуры.

Многія ўраджэнцы Беларусі сталі выбітнымі дзеячамі асветы, культуры, навукі, працуючы за межамі Радзімы, пакінулі прыкметны след у культуры іншых дзяржаў і народаў, зрабілі важкі ўнёсак у сусветную культурную скарбніцу. У той жа час гісторыя культуры, асветы і педагагічнай думкі Беларусі ведае шмат замежнікаў, якія плённа развівалі яе культуру і навуку, неслі асвету яе народу і з дапамогай гэтага заслужылі яго падзяку, набылі вядомасць. Перапляценне культур рэгіёну Цэнтральнай і Усходняй Еўропы прывяло да таго, што многіх адных і тых жа дзеячаў кожны народ гэтага рэгіёну лічыць сваімі. У айчыннай гуманітарыстыцы роля і значэнне культурнага памежжа, культурных уплываў і так званых “хадакоў праз граніцы” (Grenzgaenger) пакуль яшчэ не асэнсаваны ў належнай меры, нягледзячы на тое, што ўся гісторыя культуры Беларусі ўяўляе сабой дыялектычнае адзінства разнастайных унутраных і знешніх фактараў.

У 1993 г., выступаючы на міжнароднай навуковай канферэнцыі “Рым–IV”, прысвечанай нацыянальным і рэгіянальным культурам (культурнаму памежжы) Беларусі, Літвы, Польшчы і Украіны, акадэмік Радзім Гарэцкі акцэнтаваў увагу на праблеме прыроднага і культурнага

памежжа. Вучоны адзначыў: “Сярэдзінны мерыдыян Еўрапейскага кантыненту праходзіць праз Летуву, Беларусь, Украіну, сярэдзінная паралель – праз Польшчу, Беларусь, Расію. Перакрыжаванне гэтых мерыдыянаў і паралеляў знаходзіцца каля р. Бярэзіна, на паўднёвы ўсход ад Ігумена (цяпер Чэрвень). Тут – геаграфічны цэнтр кантынентальнай Еўропы. Такое геаграфічнае становішча гэтых краінаў і асабліва Беларусі заўсёды выклікала наймацнейшыя апетыты ў іншых дзяржаваў. Таму межы краінаў тут мяняліся як у калейдаскопе, а разам з імі мяняліся суадносіны культуры, моваў, канфесіяў” [1, с. 4–5].

Асаблівасці беларускага культурнага памежжа. Сярод мноства розных межаў, якія падзяляюць грамадскія супольнасці, дзяржаўныя межы з’яўляюцца максімальна выразнымі, але, як ні дзіўна, надзвычай зменлівымі і нават недаўгавечнымі. Даволі часта гэтыя межы з’яўляюцца наступствам разнастайных палітычных падзей, вынікам палітычнай волі кіруючых элітаў ці персаналіяў і шматлікіх міжнародных дамоўленасцяў. Між іншым, цывілізацыйныя, эканамічныя, этнічныя, рэлігійныя межы з’яўляюцца больш устойлівымі, але пры гэтым вельмі празрыстымі і не заўсёды выразнымі. Беларуская даследчыца Л. М. Сямёнава лічыць, што межы часта становяцца не столькі фіксацыяй працягласці грамадска-палітычных арганізмаў, сімваламі іх размежавання паміж сабой, колькі “шрамамі гісторыі” [2, с. 10]. Яна прааналізавала генэзіс праблемы культурнага памежжа, адзначыўшы, што супольнасці першабытных людзей ужо мелі ўяўленне пра сваю тэрыторыю, якую сёння прынята называць сацыяльна-экалагічнай нішай. Пасля ў выніку цеснага ўзаемадзяння плямёнаў у рамках пэўных прыродных зонаў вызначаліся гнуткія і размытыя этнічныя межы, межы эканамічных арэалаў. Такім чынам фарміраваліся контуры цывілізацый, якія французскі гісторык Ф. Бродэль назваў “свет-эканомікамі”. Беларусь, паводле Бродэля, трапляла ці на перыферыю еўрапейскага свет-эканомікі, ці ў памежжа паміж еўрапейскай і расійскай свет-эканомікамі, што па сутнасці было адным і тым жа [2, с. 11–12].

Пераасэнсаванне працэсаў трансфармацыі гістарычных межаў прыводзіць даследчыкаў да шэрагу высноў. Па-першае, усходняе становішча беларускіх зямель (у складзе Рэчы Паспалітай) з непазбежнасцю замацоўвала яе перыферыйнае месца ў рамках еўрапейскай сістэмы, як гэта пасля распаду СССР здарылася з краінамі Цэнтральнай і Паўднёва-Усходняй Еўропы. Па-другое, заходняе

становішча Беларусі неаднаразова (у складзе Расійскай імперыі і Савецкага Саюза) адкрывала магчымасці для развіцця і росту. Больш за тое, заходняе становішча падмацоўваецца ўсім ходам сумеснай гісторыі, агульнарускай духоўнасці, рускага адзінства. Даследчыца бачыць перадумову паспяховага развіцця ў апоры на рацыянальныя эканамічныя падставы і правяраныя гісторыяй суб'ектыўныя духоўныя перавагі і ідэяна-палітычныя арыенціры, паколькі зыход ад роднай цывілізацыйнай спадчыны небяспечны многімі стратамі і рызыкамі [2, с. 13–14].

Накірункі памежнай культурнай праблематыкі. Праблемай беларуска-польскага культурнага памежжа займаецца шэраг беларускіх і польскіх даследчыкаў – культуролагаў, гісторыкаў, філосафаў, этнолагаў, педагогаў, філалагаў, сацыёлагаў і інш. На сучасным этапе глабалізацыі праблема беларуска-польскага культурнага памежжа з'яўляецца важнай і актуальнай для развіцця гуманітарных навук (перш за ўсё культуралогіі) як Польшчы, так і Беларусі. Аўтарытэтны беларускі даследчык пытанняў мяжы і памежжа М. Н. Бяспамятных у сваёй манаграфіі “Граніцы і пограніччя: подходы, понятия, перспективы” прааналізаваў паняцце мяжы як перадумовы даследавання памежжа. Памежная праблема тыка разглядаецца вучоным у рамках чатырох накірункаў: “даследаванні меж”, сацыялогія памежжа, культурная антрапалогія і культуралогія. М. Н. Бяспамятных выяўлена спецыфіка падыходаў да праблемы памежжа і праведзены сістэмны аналіз паняццёвага апарату, якім карыстаецца кожны з накірункаў. Аўтарам усебакова прааналізаваны вынікі даследаванняў памежных працэсаў у сумежных з Беларуссю арэалах Польшчы і Літвы [3, с. 2].

Гістарычныя і сучасныя аспекты беларуска-польскага памежжа актыўна даследваюць польскія аўтары. У сваёй працы “Пагранічча як тэрыторыя шанцу і небяспекі – погляд гісторыка XX стагоддзя” прафесар Ян Левандоўскі піша, што тэрыторыя беларуска-польскага памежжа фарміравалася на працягу многіх стагоддзяў. Аднак яго сённяшняе аблічча вызначылі перш за ўсё падзеі XX ст. У сучасных умовах, калі паўсталі новыя нацыянальныя дзяржаўныя ўтварэнні (маюцца на ўвазе Польшка Рэспубліка, якая стала на шлях сістэмнай трансфармацыі, і Рэспубліка Беларусь, якая, ідэа шляхам незалежнасці), гэтае памежжа па-ранейшаму з'яўляецца памежжам шанцу і небяспекі [4, с. 123]. На думку Я. Левандоўскага, сучасны даследчык-гуманітарый павінен вызначыць умовы першага выкарыстання такога шанцу: найперш, непарушальнасць сённяшніх

межаў і павага грамадзянскіх правоў усіх жыхароў памежжа ў дэмакратычных дзяржавах [3, с. 124].

Міраслава Папезыньска-Турэк сцвярджае, што ў нацыятворчым працэсе на этнічным сумежжы бачны дзве фазы. Фаза першая – гэта фарміраванне пачуцця моўнай сувязі беларусаў з палякамі. А другая – гэта час выпявання пачуцця больш шырокай, нацыянальнай, ідэалагічнай сувязі [5, с. 288]. Аўтарка абгрунтоўвае ўласны пункт гледжання адносна таго, што на польска-беларускім памежжы першая фаза фарміравання сучаснага беларускага народа ці фаза ўтварэння пачуцця моўнай сувязі прыпадае на міжваенны перыяд (1921–1939 гг.). Спецыфіка этнічнага беларуска-польскага памежжа вызначыла вялізную ролю рэлігіі і царквы, асабліва царквы праваслаўнай, у фарміраванні сучаснай беларускай нацыі, калі ўмацоўвалася пачуццё агульных моўных сувязяў. У міжваенны час, калі нацыятворчы працэс фарміравання беларусаў ўзмацніўся, праявіліся адмоўныя бакі гістарычнай спадчыны беларускага народа па абодва бакі дзяржаўнай савецка (беларуска)-польскай мяжы. Гэта – расійская скіраванасць праваслаўнай царквы, націск на яе з боку савецкіх і польскіх дзяржаўных уладаў і дзейнасць рымска-каталіцкага касцёла. Іх сукупнае ўздзеянне абмяжоўвала магчымасці праваслаўнай царквы ў выкананні нацыятворчай ролі. Падсумоўваючы свае думкі, М. Папезыньска-Турэк прыйшла да высновы, што праваслаўная рэлігія, несумненна, садзейнічала фарміраванню беларускай нацыянальнай супольнасці [5, с. 297].

Феномен памежжа прыцягвае ўвагу даследчыкаў у розных галінах ведаў і навук (геаграфіі, гісторыі, геапалітыцы, сацыялогіі, культуралогіі і іншых) на працягу двух апошніх стагоддзяў. Нярэдка ў якасці вызначальных характарыстык памежжа называюць геаграфічныя, палітычныя ці сацыяльна-эканамічныя фактары, але найболей рэпрэзентатыўныя з іх – культурныя.

Пасля высвятлення поглядаў польскіх аўтараў на праблемы беларуска-польскага культурнага памежжа звернемся да беларускіх даследчыкаў. К. Ф. Лысак адзначае, што цікавасць да культуры памежжа выклікана не толькі тым, што на стыку культур становяцца найболей відавочнымі іх асаблівасці, але таксама больш інтэнсіўна з'яўляюцца новыя формы. Некаторыя даследчыкі скептычна ставяцца да павышанай увагі адносна культуры памежжа: на іх думку, найбольш прадуктыўным у рэчышчы тэарэтычнага асэнсавання асаблівасцей знешніх і ўнутраных

працэсаў, якія ўплываюць на нацыянальную культуру, будзе большае засяроджанне на цэнтры, чым на перыферыі. У такім кантэксце культура памежжа ўспрымаецца як пераходная, няўстойлівая ці нават маргінальная: ужо не прыналежная да адной культуры, і якая яшчэ не паспела ўвайсці ў другую. У такім выпадку культура памежжа не з’яўляецца дастаткова рэпрэзентатыўнай пры вывучэнні культуры “метраполіі”. Аднак далей К. Ф. Лысак падкрэслівае, што ўжо ў ходзе першых спроб спалучэння геаграфічных і антрапалагічных падыходаў у тлумачэнні асаблівасцей памежжа (Ф. Ратцэль) і асэнсавання гэтага феномену не як выніку сутыкнення дзяржаўных межаў, а як рэгіянальнай з’явы (Р. Блашар, М. Сор), памежная культура ў кантэксце даследаванняў усё больш набывала рысы самастойнага трывалага ўтварэння. І робіцца выснова аб тым, што памежжа нельга ўспрымаць як маргінальную прамежкавую з’яву: яна характарызуецца пэўнай устойлівасцю, спрыяе фарміраванню лакальнай ідэнтычнасці. Культура памежжа валодае ўласнай дынамікай развіцця, стварае своеасаблівыя ўзоры матэрыяльнай і духоўнай культуры, нараджае спецыфічную сімвалічную прастору [6, с. 93–94].

Польскасць і беларускасць у культуралагічна-літаратурным дыскурсе. Літаратурна-навука і культуролог Генадзь Праневіч даследаваў творчасць Адама Міцкевіча ў кантэксце беларуска-польскага культурнага ўзаемадзеяння. На яго думку, А. Міцкевіч быў першым, хто пачаў вялікую патрыятычную песню Беларусі ў новым часе. Сваім лакальным беларускім зместам, закаранёнасцю ў народнае паэтычнае мастацтва і традыцыі старабеларускай літаратуры, сваімі вобразамі-згадкамі старой Літвы творчасць вялікага паэта аказала вялікі ўплыў на станаўленне новай беларускай літаратуры і выпрацоўку беларускай нацыянальнай ідэі [7, с. 339–340].

Беларускі і адначасова польскі даследчык Сяргей Кавалёў прааналізаваў розныя аспекты развіцця беларускай драматургіі ХХ–ХХІ стст. у працах польскіх аўтараў. Актуальнасць гэтай праблемы ў Польшчы ў апошнія часы звязаная з прыкметным ростам цікавасці да беларускай драматургіі і тэатра, асабліва да сучаснага іх стану. На яго думку, “бяспрэчны з’яўляецца факт, што ў ніякай іншай замежнай краіне не друкуецца столькі матэрыялаў пра беларускую літаратуру і мастацтва, як ў Польшчы. Можна смела сцвярджаць, што без ўліку польскіх публікацый сёння ўсур’ёз займацца вывучэннем беларускага тэатра і драматургіі немагчыма” [8, с. 147].

Вячаслаў Караткевіч раскрыў тыпалагічныя сыходжанні вобразнай сістэмы ў творчасці польскага драматурга Славаміра Мрожака і прадстаўнікоў беларускай драматургіі канца ХХ ст. Аўтар прыйшоў да высновы, што важнай асаблівасцю развіцця тэатральнага мастацтва ХХ стагоддзя ў Польшчы і Беларусі з’яўляецца нараджэнне драмы абсурду ў межах яе ўсходняй мадэлі. Падабенства грамадскага жыцця і культурнай сітуацыі ў абедзвюх краінах абумовіла зварот беларускіх драматургаў да вопыту вядомага і па сутнасці, вельмі польскага, нягледзячы на доўгую эміграцыю, мастака Славаміра Мрожака. Гэтае падабенства заўважаецца, найперш на ўзроўні фарміравання вобразнай сістэмы і стратэгіі яе прэзентацыі [8, с. 149].

Жанна Некрашэвіч-Кароткая прааналізавала праблему польскасці і беларускасці ў літаратуры ХІХ ст. і зрабіла спробу вызначэння стратэгіі ідэнтыфікацыі ў сучасным літаратурна-навуковым дыскурсе. Яна актуалізавала абраную тэму і звязала гэта з тым, што адпаведныя ідэнтыфікацыйныя стратэгіі ўзніклі ў рэчышчы польскага (дакладней, “пост-рэчыспалітаўскага”) пісьменства, якое развівалася ў межах Расійскай імперыі. У той жа час пры ўсёй складанасці культурнай і палітычнай сітуацыі гэтыя стратэгіі паўплывалі ў далейшым на фарміраванне ўласна беларускага літаратурнага працэсу. На думку даследчыцы, уяўленне пра польскасць, ад якой так актыўна адштурхоўваўся амаль што ўвесь папярэдні культурны дыскурс гісторыі Беларусі, не ўяўляе ніякай небяспекі для беларускай нацыянальнай ідэі. Гэта папросту зусім іншая польскасць – польскасць, роўная шляхецкасці [9, с. 118]. Беларускія аднадворцы былі менавіта тым асяроддзем, у якім нараджаўся і беларускі пісьменнік, і беларускі чытач ХІХ ст. Яны лічылі сябе польскай шляхтай (*nobilitas Polona*), але яны добра ўсведамлялі сваю “ліцвінскую”, альбо “беларускую”, ці нават “крывіцкую” (як у выпадку з Янам Чачотам) культурную адметнасць. Але прыналежнасць да шляхецкага саслоўя была рэальнай стратэгіяй ідэнтыфікацыі альбо, паводле П’ера Бурдзье, модусам пазыцыянавання для аўтараў з Беларусі – ад Адама Міцкевіча да Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча.

Абодва модусы пазыцыянавання – шляхецкасць і мужыцкасць – адыгралі важную ролю ў развіцці літаратуры на Беларусі. Аднак у межах гэтых модусаў асаблівую ролю ў спасціжэнні сваёй ідэнтычнасці адыгрывала гарачае патрыятычнае пачуццё і яго эксплікацыя ў найважнейшых, праграмных для аўтараў творах. Пачаткі двух нацыянальных эпасаў беларусаў,

створаных двума Міцкевічамі, непасрэдна карэліруюць паміж сабой у гэтым сэнсе: «Мой родны кут, як ты мне мілы». Творчасць як аднаго, так і другога (прычым другога – у постаці Якуба Коласа) вызначала гарызонты чаканняў беларускага чытача, але ў розныя эпохі. Пры гэтым асаблівую ролю ў спасціжэнні “свайго” адыгрываў песняр – вайдэлот Міцкевіча, лірнік у Сыракомлі, гусліяры ў Янкі Купалы і музыкі ў Якуба Коласа. У гэтым вобразе выступае важны для сённяшняга чытача пасрэднік, які ажыццяўляе своеасаблівы герменэўтычны акт, аб’ядноўваючы мінуўшчыну свайго народа – у многіх адносінах польскую, з сучаснасцю – бяспрэчна, беларускую [9, с. 119].

Бікультурнасць як рэальная з’ява культурнага жыцця Беларусі. У навуковых працах Вячаслава Рагойшы ўзнята праблема бікультурнасці ў гісторыі беларуска-польскіх узаемаадносін. Даследчык вызначыў бікультурнасць як рэальную з’яву культурнага жыцця, прычыну і адначасова вынік цесных міжнацыянальных сувязяў. Ён выказвае ўпэўненасць, што гісторыя культуры Беларусі павінна ўлічыць і творчасць іншанацыянальных, у тым ліку, польскіх бікультурных творцаў беларускага паходжання. Толькі тады яна будзе адпавядаць самым высокім патрабаванням навукавай паўнаты і аб’ектыўнасці, а вывучэнне міжнацыянальных культурных узаемаасувязяў набудзе сваю канчатковую завершанасць [10, с. 328].

Заклучэнне. Такім чынам, памежная ідэнтычнасць абумоўлена ўстойлівасцю ўзаемных беларуска-польскіх культурных рэфлексій. Прыналежнасць беларусаў і палякаў у пэўныя гістарычныя перыяды да розных дзяржаўных утварэнняў стала вызначальным чыннікам культурнай рэфлексіі памежжа. Ахарактарызаваныя намі тэарэтычныя падыходы, распрацаваныя беларускімі і польскімі даследчыкамі, заснаваны на комплексе гістарычных, культуралагічных, адукацыйных, літаратуразнаўчых і іншых фактараў. Іх рознабаковы аналіз дапаможа забяспечыць глыбокае навуковае асэнсаванне праблемы беларуска-польскага культурнага памежжа.

Аналізуючы феномен памежнага статусу беларускай культуры, можна канстатаваць яе шматузроўневы памежны статус: беларусы ўзаемадзеюць не толькі з жыхарамі суседніх дзяржаў, але і з прадстаўнікамі іншых рэлігій і народаў унутры сваёй краіны; жыўць побач не толькі з літоўцамі, латышами,

украінцамі, палякамі, рускімі ў памежных рэгіёнах, але і з беларусамі па той бок мяжы. Этнічная і сацыякультурная праца ў пагранічных рэгіёнах прадстаўляе асаблівую інтарэс. Пры гэтым вывучэнне спецыфікі культуры пагранічча спрыяе больш дасканаламу аналізу гэтых працэсаў як унутры нашай краіны, так і на яе памежжы. У сучасным глабалізаваным свеце досвед вывучэння рэгіянальных культур, іх узаемадзеяння і суіснавання адкрывае шлях да высвятлення бягучых этнарэлігійных супярэчнасцяў, праблем мультыкультуралізму, а таксама пошуку іх вырашэння.

ЛІТАРАТУРА

1. Гарэцкі, Р. Прыроднае і культурнае памежжа / Р. Гарэцкі // Беларусіка=Albaruthenika: Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне / рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – С. 3–5.
2. Семенова, Л. Н. Беларусь в европейском пограничье / Л. Н. Семенова // Проблемы истории и культуры пограничья: гуманитарное знание и вызовы времени: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию И. Е. Храповицкого, г. Верхнедвинск, 16 июня 2017 г. / Верхнедвинский историко-краеведческий музей; редкол.: В. А. Ганский (гл. ред.), М. Г. Бембель, Т. С. Дмитриева [и др.]. – Минск: Белнаучника, 2017. – С. 10–14.
3. Беспмятных, Н. Н. Границы и пограничья: подходы, понятия, перспективы / Н. Н. Беспмятных; под науч. ред. проф. М. А. Можейко. – Минск: РИВШ, 2012. – 206 с.
4. Левандоўскі, Я. Пагранічча як тэрыторыя шанцу і небяспекі – погляд гісторыка XX стагоддзя / Я. Левандоўскі // Беларусіка=Albaruthenika: Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне / рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, – 1994. – С. 120–124.
5. Папезыньска-Турэк, М. Рэлігія і царква ў фарміраванні сучаснага беларускага народа на польска-беларускім этнічным сумежжы / М. Папезыньска-Турэк // Беларусіка=Albaruthenika: Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне / рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – С. 286–297.
6. Лысак, К. Ф. Культурнае пагранічча: маргіналія ці ўнікальная форма / К. Ф. Лысак // Проблемы истории и культуры пограничья: гуманитарное знание и вызовы времени: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 200-летию И. Е. Храповицкого, г. Верхнедвинск, 16 июня 2017 г. / Верхнедвинский историко-краеведческий музей; редкол.: В. А. Ганский (гл. ред.), М. Г. Бембель, Т. С. Дмитриева [и др.]. – Минск: Белнаучника, 2017. – С. 92–95.
7. Праневіч, Г. Адам Міцкевіч у кантэксце беларуска-польскага літаратурнага ўзаемадзеяння / Г. Праневіч // Беларусіка=Albaruthenika: Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне / рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – С. 333–340.
8. Кавалёў, С. Беларуская драматургія XX–XXI стст. у польскіх даследаваннях / С. Кавалёў // Беларусіка-польскія моўныя, літаратурныя, гістарычныя і культурныя сувязі: зб. арт. / пад рэд. І. Э. Багдановіч. – Мінск: Кнігазбор, 2014. – С. 139–149.
9. Некрашэвіч-Кароткая, Ж. «Польскасць» – «беларускасць» у літаратуры XIX ст.: стратэгіі ідэнтыфікацыі ў сучасным літаратуразнаўчым дыскурсе / Ж. Некрашэвіч-Кароткая // Беларусіка-польскія моўныя, літаратурныя, гістарычныя і культурныя сувязі: зб. арт. / пад рэд. І. Э. Багдановіч. – Мінск: Кнігазбор, 2014. – С. 112–120.
10. Рагойша, В. Праблема бікультурнасці ў гісторыі беларуска-польскіх узаемаадносін / В. Рагойша // Беларусіка=Albaruthenika: Кн. 3: Нацыянальныя і рэгіянальныя культуры, іх узаемадзеянне / рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – С. 322–328.

Паступіў у рэдакцыю 23.04.2018 г.

Телесные модификации: к вопросу терминологии

Дорожкин А. С.

*Государственное учреждение культуры «Гродненский областной
методический центр народного творчества», Гродно*

В статье представлены результаты анализа работ отечественных и зарубежных исследователей, изучавших особенности практик по изменению тела в традиционных племенах и их актуальность в современном обществе. Ключевым моментом является уточнение термина «телесные модификации» для возможности последующего его использования в качестве интегрирующего понятия к таким видам изменения тела, как татуировки и шрамирование.

Актуальность данной статьи определяется необходимостью уточнения термина «телесные модификации», что позволит устранить неточности в понятийном аппарате, который будет использоваться в дальнейших исследованиях специфики знаково-символического аспекта указанного феномена.

Наиболее корректным критерием (помимо общей истории и функциональной значимости), на основании которого татуирование и шрамирование могут быть объединены в один класс, представляется общий механизм нанесения.

Ключевые слова: культура, тело, телесность, искусственные изменения, невербальная коммуникация, телесные модификации, скарификация, скарификационные телесные модификации, татуировки, шрамирование.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 77–80)

Bodily Modifications: to the Issue of Terminology

Dorozhkin A. S.

State Institution of Culture "Grodno Regional Methodological Center of Folk Art", Grodno

The article presents the results of an analysis of the work of domestic and foreign researchers who have studied the features of practices for changing the body in traditional tribes and their relevance in modern society. The key point is to clarify the term "bodily modifications" for the possibility of its subsequent use as an integrating concept to such types of body changes as tattoos and scarring.

The relevance of this article is determined by the need to clarify the term "bodily modifications", which will eliminate inaccuracies in the conceptual apparatus, which will be used in further studies of the specifics of the symbolic aspect of this phenomenon.

The most correct criterion (in addition to the general history and functional significance), on the basis of which tattooing and scarification can be combined into one class, is a common mechanism of application.

Key words: culture, body, corporeality, artificial changes, nonverbal communication, bodily modifications, scarification, scarification bodily modifications, tattoos, scarification.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 77–80)

Применение телесных модификаций является древним обычаем, который за многовековую историю претерпел ряд функциональных изменений, однако сохранил свою уникальность в первозданном виде. Одним из первых ученых, отметивших распространение телесных модификаций в цивилизованном обществе и их социальную значимость, был Г. Вуттке. По его мнению, активное использование татуировок и шрамирования имеет исторически сложившееся основание, поскольку их появление в конкретном обществе является «первым шагом на пути к развитию» [1].

В настоящее время, по мнению А. А. Никишенкова, исследования психологической, социальной и эстетической

составляющих рассматриваемого феномена наиболее доступны, ведь значительное количество научных трудов, в той или иной степени затрагивающих данную тему, позволяет проанализировать использование телесных модификаций в качестве единого умственно-социального процесса, объединяющего в себе древние практики и современное мировоззрение [2].

В то же время изучение истории возникновения и развития телесных модификаций представляется более проблематичным и трудоемким. Исключая возможность работы с известными артефактами, комплексное исследование исторической составляющей данного феномена, возникшего в эпоху палеолита,

может быть основано лишь на анализе существующих публикаций, в которых зафиксированы характерные особенности таких изменений тела.

Необходимо отметить, что ранее для исследования заявленной темы автором было применено следующее определение: «телесные модификации – преднамеренные изменения частей человеческого тела и/или нарушение целостности кожных покровов, которое предполагает использование различных техник для получения стойкого, не исчезающего изображения» [3].

Однако в ходе изучения знаково-символического аспекта данного феномена было установлено, что под предложенное определение подходит большинство видов искусственных изменений тела, которые вместе с тем характеризуются слабовыраженной семиотической составляющей или ее отсутствием. В связи с чем, стоит отметить, что указанный аспект в наибольшей степени находит свое отражение в символах и сюжетах татуировок и художественных шрамов.

Актуальность данной статьи определяется необходимостью уточнения термина «телесные модификации», которое позволит устранить неточности в понятийном аппарате и будет использоваться в дальнейших исследованиях специфики знаково-символического аспекта указанного феномена.

Целью данной работы является уточнение термина «телесные модификации» для возможности его применения в качестве интегрирующего понятия к изменениям тела, полученным в ходе таких процессов, как татуирование и шрамирование.

Наиболее корректным критерием (помимо общей истории и функциональной значимости), на основании которого вышеприведенные виды телесных модификаций могут быть объединены в один класс, представляется общий механизм нанесения.

Феномен телесных модификаций: исторический аспект определения понятия. Этнолог У. Хамбли отмечал, что первые научные труды по антропологии, положившие начало исследованиям племенных церемониалов и магических ритуалов, которые предполагали нанесение нательных изображений, имеют большое значение. Данные публикации, по мнению ученого, позволили выдвинуть гипотезу о том, что наличие схожих обрядов в разных обществах свидетельствует о «культурных миграциях», которые стали основной причиной возникновения схожих ритуалов и церемоний, а также систем правил и запретов в различных обществах [4].

В контексте же выбранной тематики особого внимания заслуживают исследования, проведенные немецким путешественником В. Йостом. В частности, научный интерес представляют зафиксированные наблюдения, которые затрагивают непосредственно практическую часть проводимых в традиционных обществах телесных модификаций – приготовление и нанесение пигментирующего компонента, подготовка инструмента и собственно процесс татуирования и шрамирования [5].

По мнению Е. В. Кутузовой и Н. В. Зудиной, в настоящее время наличие телесных модификаций не вызывает удивления окружающих, а их распространенность и общедоступность сводит к минимуму их функциональную значимость. Однако в своих исследованиях ученые уделяют пристальное внимание лишь эстетическому аспекту искусственных изменений тела, определяя «эстетические телесные модификации» как «ненаследственные видоизменения тела, которые направлены на его эстетическое или практическое усовершенствование» [6].

Данное определение позволило ученым изучить не только исторически сложившиеся искусственные изменения тела (пирсинг, татуировки и шрамирование), но и современные практики (пластическая хирургия). Введение в научную лексику качественно нового термина, собравшего воедино историческое наследие и современные тенденции развития рассматриваемого феномена, позволило Е. В. Кутузовой и Н. В. Зудииной расширить его понятийные границы.

Если не принимать во внимание множество запретов, верований и ритуалов, связанных с телесными модификациями, то стремление индивида к украшению собственного тела можно считать поверхностным, но при этом наиболее простым и логичным мотивом их использования. И все же, на наш взгляд, скрупулезность, с которой мастера наносили изображение на тело своих соплеменников, а также пристальное внимание к используемым знакам и местам их размещения постепенно бы возвели данное действие до уровня ритуала, имеющего сакральное значение если не для всего общества, то, по крайней мере, для обладателя модификации.

Татуировки и шрамирование как частный вид телесных модификаций: механизмы нанесения. Нужно сделать важное замечание о том, что в процессе своего развития телесные модификации имели значительно более широкое назначение: лишь со временем их магическая и религиозная направленность гармонично дополнилась эстетическими,

косметологическими и терапевтическими аспектами.

Исходя из поставленной цели, необходимо рассмотреть наиболее распространенные способы нанесения данных нательных изображений.

Первым, самым древним, способом является глубокое процарапывание кожного покрова с использованием любого острого предмета с последующим внесением под кожу инородного вещества. В зависимости от того, какая модификация должна была стать результатом процедуры – татуировка или узор из шрамов – в раны втирались либо натуральные красители, не вызывающие раздражения и способствующие заживлению, либо смесь (например, зола, глина или песок), вызывающая воспаление кожи и ее рельефное рубцевание. Данный способ был широко распространен на территории современного Ирана, в племенах Южной Америки и на островах Океании.

Второй способ представляется более сложным, поскольку предполагал применение игл (костей) и нитей (сухожилий), что в значительной степени усложняло работу мастера. Самодельные нити продевали кожу в нужных местах, вводя под кожный покров краску, в состав которой входила зола или сажа, а также жир. Изображения, полученные данным способом, были примитивными и несколько грубоватыми из-за сложности и болезненности процесса. Данная техника применялась эскимосами Северной Америки и населением северо-восточной части Сибири.

Третий способ является самым эффективным и распространенным. Нательное изображение наносилось связкой металлических игл или, в зависимости от региона и доступного материала, пучком острых бамбуковых палочек, гребнем из кости или ракушки и т. д. Такое приспособление значительно ускоряло процесс нанесения рисунка, а также способствовало нанесению более сложных с точки зрения композиции и художественного замысла изображений. Этот способ до сих пор используется представителями изолированных племенных сообществ, а также японскими мастерами, которые предпочитают работать с инструментами, прошедшими испытание временем.

Как известно, данный способ широко применялся до 1891 года, пока растущая популярность изображений на теле не подвигла нью-йоркского татуировщика С. О'Райли усовершенствовать «копировальное перо» Т. Эдисона и превратить его в первую автоматическую машинку для татуирования.

Несмотря на то, что процесс нанесения изображений стал более удобным и автоматизированным, в его основе лежала архаическая техника с использованием связки игл.

В настоящее время появилось множество новых способов и техник нанесения татуировок и шрамов. По мнению В. А. Барановского, не стоит относить к телесным модификациям шрамы, которые появились у человека в результате проникновения в открытые раны инородных веществ или в результате термических или химических ожогов [7]. Данное утверждение может быть использовано с важным уточнением: телесные модификации предполагают целенаправленную деятельность индивида. Это подтверждается тем фактом, что в настоящее время любители наиболее экстремальных способов нанесения нательных изображений практикуют химическое («chemical scarification») и пороховое («gunpowder scarification») шрамирование, соответственно – с использованием химических реактивов и поджиганием втертого в рану пороха.

Также автор справедливо указывает на то, что шрамирование не стоит относить к одной из разновидностей татуировок, поскольку в результате данной модификации изображение формируется из келоидных рубцов. Но и здесь следует добавить, что современные техники часто предполагают смешение способов нанесения рисунков на тело. Так, набирающая популярность техника «прокраска чернилами» («ink rubbing») предполагает нанесение татуировочного пигмента в порезы на кожном покрове.

Скарификационные телесные модификации: определение понятия. Рассмотренные традиционные и современные способы нанесения нательных изображений позволяют выделить общий для каждого из них этап – повреждение кожного покрова, для характеристики которого уместным представляется использование понятия «скарификация».

Стоит отметить, что с момента появления в русском языке данное понятие постепенно вошло в лексикон специалистов различных сфер деятельности:

- в сельском хозяйстве – вспахивание поля [8];
- в медицине – нанесение неглубоких насечек или царапин на поверхности кожи для обеспечения прохождения какого-либо вещества через нее [9];
- в ботанике – механическое нарушение оболочки семян [10].

Другими словами, в самом общем виде может скарификация быть определена как царапание, надрезание или осаднение какой-либо

поверхности. В связи с этим, для уточнения и последующего использования термина «телесные модификации» в качестве интегрирующего понятия только лишь по отношению к татуировкам и художественным шрамам целесообразным видится его дополнение определением «скарификационные».

Таким образом, скарификационные телесные модификации – это процесс и результат целенаправленного нанесения нательного изображения посредством нарушения целостности кожных покровов специальными инструментами с использованием вспомогательных веществ (например, краски для татуировки или воспаляющих составов в процессе шрамирования).

Заключение. С момента своего возникновения шрамирование и татуировки не утратили актуальности. В современных социокультурных условиях данные практики все чаще рассматриваются с точки зрения их эстетической составляющей или художественной ценности, но не стоит забывать, что большинство обладателей телесных модификаций продолжают наделять их сакральным смыслом и это свидетельствует о сохранении их первоначальных функций.

Современные мастера телесных модификаций, как и их «коллеги» в архаических племенах, ориентируются на древнюю традицию, которая предполагает использование актуальной системы ценностей, правил и норм в качестве ориентира, поскольку результат их работы обязательно подвергается интерпретации и оценке как носителем нательного изображения, так и его окружением.

Уточнение ранее предложенного термина положительно скажется на дальнейших исследованиях рассматриваемого феномена как части сложной семиотической системы, репрезентирующей ценностные ориентиры и мировоззрение молодых людей в Республике Беларусь, а также фиксирующей специфику историко-культурного развития общества посредством совокупности социокультурных кодов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wuttke, H. Die Entstehung der Schrift, die verschiedenen Schriftsysteme und das Schrifttum der nicht alphabetisch schreibenden Völker / H. Wuttke. – Leipzig: In der Kommission T. D. Weigel, 1872. – 782 s.
2. Никишенков, А. А. История британской социальной антропологии / А. А. Никишенков. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – 496 с.
3. Дорожкин, А. С. Феномен телесных модификаций: определение понятия и основные функции / А. С. Дорожкин // Искусство и культура. – 2017. – № 2 (26). – С. 41–43.
4. Hambly, W. D. The History of tattooing and its significance / W. D. Hambly. – NY.: Dover publications, 1925. – 346 p.
5. Joest, W. Tätowieren, Narbenzeichnen und Körperbemalen. Ein Beitrag zur vergleichenden Ethno / W. Joest. – Berlin: Asher, 1887. – 128 s.
6. Кутузова, Е. В. Эстетические модификации тела как фактор нового аксиологического сдвига / Е. В. Кутузова, Н. В. Зудилина // Научное сообщество студентов XXI столетия. Общественные науки: сб. ст. по материалам XLIX Междунар. студ. науч.-практ. конф. – № 1(48). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://sibac.info/archive/social/1\(48\).pdf](https://sibac.info/archive/social/1(48).pdf). – Дата доступа: 23.11.2017.
7. Барановский, В. А. Искусство татуировки / В. А. Барановский. – М.: Славянский дом книги, 2002. – 320 с.
8. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка / сост. А. Н. Чудинов. – СПб.: Изд-во В. И. Губинского, 1894. – 992 с.
9. Большой словарь медицинских терминов / сост. В. Федотов. – М.: Центрполиграф, 2007. – 960 с.
10. Сельскохозяйственный энциклопедический словарь / гл. ред. В. К. Месяц. – М.: Советская энциклопедия, 1989. – 656 с.

Поступила в редакцию 30.03.2018 г.

Меценатская деятельность: структурно-функциональный аспект

Стубеда С. А.

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

На основе структурно-функционального метода автор предлагает структуру меценатской деятельности, включающую такие элементы, как субъект, мотивация, средства, способы, объект, результат и условия. В статье показаны функциональные взаимосвязи между элементами структуры, а также демонстрируется ее связь с внешней средой. Меценатская деятельность рассматривается как совокупность действий, через которую раскрывается мотивация мецената, определяется уровень субъект-субъектного и субъект-объектного отношения между меценатом и бенефициаром, отражается наличие определенных средств и способов реализации данных отношений, акцентируется внимание на результате меценатской деятельности. Важным при анализе данной деятельности автор также считает обращение к внешним условиям, которые представляют собой социальную сферу, влияющую на само меценатство, и выступают определенными стимулами.

Ключевые слова: меценатство, меценатская деятельность, структура меценатства, структурные элементы меценатской деятельности, мотивация, средства, способы меценатской активности.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 81–85)

Patronage Activity: Structural and Functional Aspects

Stubeda S. A.

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

On the basis of the structural and functional method the author suggests the structure of the patronage activity which includes such elements as the subject, the motivation, means, methods, the object, the result, and conditions. Functional interrelations between the elements of the structure are shown in the article its connection with the external environment is demonstrated as well. The patronage activity is considered as a set of actions through which the patron's motivation is revealed, the level of the subject-subject and the subject-object relationships between the patron and the beneficiary is determined, the availability of certain means and methods of realizing these relations is reflected, and the presence of the result of the patronage activity is emphasized. The accent on external conditions which form a social sphere that influences the patronage itself, acting as a certain incentive, is considered by the author as an important factor in the analysis of the patronage activity.

Key words: patronage, the patronage activity, the structure of patronage, structural elements of the patronage activity, motivation, means, methods of the patronage activity.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 81–85)

Меценатство – сложное явление, включающее систему взаимосвязанных элементов, трансформирующихся под воздействием внешних факторов. Выявление структурных элементов меценатской деятельности, их внутренних связей и функций стало основой для построения конструкта этого сложного и многообразного явления культуры.

Обычно меценатство рассматривалось сквозь призму конкретной области научного знания, что обуславливало одномерность изучения данного явления. Подход с точки зрения отдельной области науки позволял представителям различных наук дать определенную характеристику объекта, проанализировать его структурные элементы без учета функциональных связей явления

в целом. Но всесторонний анализ меценатской активности возможен именно благодаря применению результатов различных наук. Так как меценатская деятельность осуществляется людьми, мы не можем обойтись без обращения к психологическим теориям деятельности, акцентирующих внимание на человеке как субъекте активности. Применение результатов социологических исследований также необходимо, поскольку реализуется меценатская деятельность в определенных социальных условиях.

Цель статьи – осуществить структурно-функциональный анализ меценатства, который позволяет выявить взаимосвязи между внутренними элементами объекта и показать связь с внешними условиями.

Адрес для корреспонденции: e-mail: svetlana_stubeda@mail.ru – С. А. Стубеда

Структура меценатской деятельности.

А. Клецина, А. Орлова, анализируя различные понятия благотворительности, в своем исследовании делают попытку выделения основных аспектов для анализа данной деятельности. Так, ученые пытаются ответить на следующие вопросы: КТО предоставляет помощь, КОМУ предназначена помощь, ЧТО именно передается, КАК реализуется акт помощи и ПОЧЕМУ благотворитель совершает данный поступок [1]. По нашему мнению, благотворительность и меценатство – это принципиально разные механизмы предоставления ресурсной помощи, однако структура и технология схожи, различия лишь в содержательном наполнении [2].

В основе меценатства как формы человеческой активности по отношению к другим людям и предметному миру лежит деятельностное начало, которое направлено на отдельного человека, группу людей и на артефакты культуры. Но, по нашему мнению, меценатскую деятельность следует рассматривать с двух точек зрения. В первом случае, меценатская активность предстает как совокупность действий отдельных личностей. Во втором, под меценатской деятельностью может пониматься социокультурный феномен, имеющий свои характерные особенности, проявляющиеся в определенный период исторического развития.

Исследованием деятельности с точки зрения психологии занимались многие ученые и целые школы. Психолог В. Зинченко говорит о том, что оно в первую очередь направлено на изучение действия как такового, включающего определенные элементы. Перечисляя теоретические достижения именитых психологов, В. Зинченко показывает, с одной стороны, их общность, с другой – явно проявляющиеся различия, из чего автор делает вывод, что теоретико-методологическая база для исследования именно деятельности недостаточно разработана. В связи с этим мы придерживаемся мнения о возможности анализа меценатской деятельности сквозь призму отдельных действий конкретных людей [3, с. 136–138].

С точки зрения классической науки в основе любого вида человеческой активности лежат отношение субъекта и объекта, цель, средство и результат. Опираясь на исследование А. Клециной и А. Орловой, в рамках меценатской деятельности мы выделяем способ осуществления действия, который имеет важное значение для создаваемого конструкта. Цель как стремление к достижению определенного результата отражается в мотивации субъекта действия и является ее составляющей, поэтому в структуре меценатской деятельности мы выделяем мотивацию как отдельный элемент.

В данном контексте интересна концепция системы социального действия Т. Парсонса, которая включает четыре подсистемы: биологический организм, личность, социальная и культурная системы, – каждая из которых влияет на процесс действия [4]. Социолог также говорит о том, что любое действие осуществляется в соответствии с определенными условиями и зависит от ценностей, норм и идей, преобладающих в обществе. Так, любое меценатское действие находится в зависимости, а точнее, может стимулироваться определенными условиями и детерминантами, общественными, культурными, политическими, экономическими и другими. Таким образом, эти условия могут выступать как социальная среда в целом, в которой осуществляется акт меценатствования, так и как определенные внешние стимулы, воздействующие на субъекта меценатского действия.

Применяя психологические и социологические концепции, можно выделить следующие элементы структуры меценатской деятельности: субъект (меценат), мотивация оказания ресурсной помощи, ресурсы, способ (конкретный путь достижения цели, выражающийся в различных формах), объект (бенефициар), достигнутый результат и внешние условия.

Структурные элементы меценатской деятельности. Под субъектом меценатства мы понимаем конкретного инициатора – физическое либо юридическое лицо, которое по отношению к внутренним связям исследуемого объекта выполняет функцию осуществления определенных действий для обеспечения благоприятных условий для создания, сохранения и трансляции культурного продукта либо ценности. В истории белорусской культуры яркими представителями меценатства являлись члены знатных семей Радзивиллов, Сапег, Огинских, Тышкевичей и других. С развитием рыночных отношений и необходимостью соответствовать определенным социально-экономическим условиям появляется тенденция к меценатствованию со стороны юридических лиц (Белгазпромбанк, Банк БелВЭБ, Velcom и другие).

Поскольку меценат является личностью-инициатором действия, соответственно, важную роль играет мотивация оказания им ресурсной помощи. Согласно концепции Т. Парсонса, именно личностная характеристика социального действия отражает мотивационную составляющую субъекта. В концепции К. К. Платонова личность включает в себя четыре подструктуры: направленность (убеждения, мировоззрение, идеалы, стремления, интересы, желания), опыт (привычки, умения,

знания, навыки), особенности психических процессов (воля, чувства, восприятие, мышление, ощущения, эмоции, память), биопсихические свойства (темперамент, половые, возрастные свойства) [5, с. 138]. По нашему мнению, сложно определять, какие именно элементы структуры личности в конкретном случае влияют на мотивацию/цели меценатской активности, так как многие из них зависят от условий формирования, воспитания субъекта как личности, его обучения и развития. Но мотивация мецената видится нам уникальным соединением в определенной пропорции тех или иных элементов, что впоследствии оказывает, зачастую, неосознанное влияние на выбор им того или иного объекта для своей деятельности.

Меценат реализует свои намерения не только в силу субъективных устремлений, но и базируясь на установках, традициях, правилах, ценностях, нормах общества той исторической эпохи, в которой он живет в соответствии с определенными условиями. Мотивация мецената как субъекта определенного действия основывается не только на личных пристрастиях, идеалах, образовании, но может стимулироваться внешними обстоятельствами.

Поскольку социальная система, по Т. Парсонсу, отражается в совокупности образцов поведения, социальных ролей и установок, социального взаимодействия, то в меценатской активности также проявляется тенденция их воспроизводства. Стимулами мецената в его деятельности могут выступать желание соответствовать статусу, обязательства или «мода на меценатство». Ярким примером служит эпоха Возрождения, когда меценатской деятельностью занимались многие представители высших сословий общества в силу ее престижности данной деятельности и необходимости соответствовать статусу. Широко известны примеры сооружения по инициативе аристократической элиты значительных и дорогостоящих архитектурных сооружений, создание шедевров изобразительного искусства, литературных произведений, отражающих важные события в семье.

Культурная подсистема как аксиосфера, включающая систему ценностно-нормативных установок, также стимулирует человеческую активность в направлении, отражающем мотивы и цели субъекта. Например, в период Реформации предпринятые меценатские действия рассматривались обычно как реализация личного предназначения. Так, Лев Сапега построил более двух десятков католических храмов, а Николай Радзивилл Черный активно способствовал изданию религиозных текстов [6, с. 12; 7].

Самым важным, с точки зрения качественного преобразования культурной среды, является осознание меценатом важности и ценности сферы культуры и искусства, что вдохновляет его на оказание ресурсной помощи исключительно из любви к творчеству.

Соответственно, мотивацию меценатской деятельности можно разделить, отталкиваясь от субъекта меценатства, на внутреннюю (личностная) и внешнюю (социальная, культурная) и, исходя из направленности деятельности, на идеальную и прагматичную.

Руководствуясь определенным мотивом и представлением о пути достижения соответствующей цели, субъект действия выбирает средства и способы активности. Под средствами меценатской деятельности понимается весь спектр ресурсной помощи, которая зачастую предоставляется в денежном эквиваленте. В этом случае меценат выделяет финансовые средства на осуществление тех или иных инициатив, либо оплачивает труд объекта деятельности. Меценатская помощь также может проявляться в форме предоставления жилья, передачи в дар какого-либо имущества, разрешения пользования своими ресурсами, т. е. включает предоставление материальных ресурсов. Меценат зачастую помогает объекту в юридических вопросах, дает возможность пользоваться личными связями и т. д. На наш взгляд, такой вид помощи можно определить как человеческие ресурсы, когда субъект меценатской деятельности лично предпринимает действия, направленные на оказание помощи.

Способ деятельности как конкретный путь достижения цели отражен в формах активности мецената. Белорусский исследователь А. Скепьян применительно к XVI–XVII вв. выделяет такие формы меценатства, как патронаж, покровительство, коллекционирование и др. [6, с. 9]. В настоящее время одной из форм меценатства является создание попечительских советов при учреждениях культуры, а также различных негосударственных фондов.

Деятельность мецената может распространяться на отдельных представителей социокультурной сферы, артефакты культуры, общественные инициативы и др., которые становятся транслятором мотивов и ценностей мецената. Мы выделяем два уровня отношений между субъектом оказания ресурсной помощи и его получателем: субъект-субъектные и субъект-объектные отношения.

Истоки меценатской деятельности восходят к Античности и свидетельствуют о том, что первоначальный смысловой контекст данного вида финансовой помощи был приори-

бретен благодаря покровительству со стороны Гая Цильния Мецената древнеримским поэтам Горацию, Вергилию и другим. Соответственно под первым уровнем мы понимаем отношения между меценатом и творческой личностью (художником, писателем, скульптором и т. д.), которые часто складываются в виде «заказчик–клиент» [6, с. 9]. В данном контексте в рамках меценатской появляется деятельность другого субъекта – деятеля в сфере культуры и искусств – по возложенным на него обязательствам, и тем самым тот выступает в качестве транслятора ценностей и мотивов мецената.

В том случае, где меценат руководствуется идеальными мотивами и стремится раскрыть творческий потенциал объекта своего действия, происходит идеальное взаимодействие, когда обе стороны стремятся к достижению общей цели и получению желаемого результата. По мнению М. Кагана, что инициатор общения, взаимодействуя с другим субъектом, в нашем случае с объектом меценатства, перенимает его ценности, идеи, мысли [8, с. 309–313]. Руководствуясь идеальными мотивами, меценат стремится приобщиться к смыслу и идеалам, присущим человеку, которому он покровительствует, а затем получает возможность распоряжаться результатами их взаимодействия.

Опираясь на концепцию М. Кагана об определенных видах субъект-объектных отношений, проявляющихся в преобразовательной, познавательной, ценностно-ориентационной или оценивающей деятельности, мы полагаем, что все они находят отражение в меценатской активности. Однако все эти виды деятельности могут проходить также и в условиях субъект-субъектного взаимодействия. Первый вид деятельности «ведет к изменению, реальному или идеальному, существующего и созданию, опять-таки, реальному или идеальному, того, чего прежде не существовало» [9, с. 54]. То есть меценат сам может выступать инициатором создания, преобразования предметного, внешнего окружающего мира, что отражается в создании или реконструкции различных артефактов культуры. Познавательная деятельность субъекта отражается и «возвращается субъекту в виде знания об этом объекте» [9, с. 59]. Меценат стремится получить новые знания об объектах культуры, историческом развитии сферы культуры, и результаты творческой и исследовательской деятельности служат предпосылкой открытия музеев, осуществления экспедиций, издания научных трудов. Важно отметить, что меценат осуществляет познавательную деятельность, исходя из личной инициативы и пользуется собственными

ресурсами (человеческими, денежными и иными). В процессе ценностно-ориентационной деятельности «носитель ценности предстает перед субъектом именно как объект, который он соотносит с своими духовными потребностями, идеалами и устремлениями» [9, с. 79]. Осуществление данного вида деятельности свойственно меценатам, занимающимся, например, коллекционированием и формированием библиотек. Для субъекта те артефакты, которые он собирает, имеют значительную важность и ценность.

Именно благодаря отношениям субъекта и объекта меценатства возникает определенный результат их синергии, что является обязательным условием осуществления меценатства в качественном либо количественном эквиваленте. Данный элемент меценатской деятельности содержит в себе отпечатки всех структурных элементов, так как каждый из них имеет значение для проявления активности мецената. Отталкиваясь от представленных характеристик элементов структуры, мы выделяем результаты, которые реализуют культуротворческую (создание произведений искусства, архитектурных сооружений и т. д.), культуросохраняющую (коллекции, библиотеки, музеи и др.), культуротранслирующую (деятельность танцевальных, театральных труп, издательская деятельность и т. п.) функции. Меценатство как важное явление способствует качественному изменению сферы культуры и общества в целом.

Заключение. Деятельность меценатов мы представляем в виде структурно-функциональной конструкта, отражающего основные связи элементов между собой и с окружающей средой. Обязательным условием осуществления данного вида активности является наличие инициатора меценатской поддержки, транслятора данной инициативы, появление результата вышеуказанных отношений, достигнутого на основе использования посредством определенных средств и способов.

Структура меценатской деятельности, разработанная на основе применения структурно-функционального метода, позволяет рассматривать данный вид ресурсной помощи как важное условие функционирования и развития социокультурной сферы. Использование данной конструкта помогает выявить наиболее перспективные направления меценатской деятельности и способы получения необходимых результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клецина, А. А. Современные социальные исследования благотворительности в России: трактовки и подходы / А. А. Клецина, А. В. Орлова // Спонсорская программа поддержки социально-значимых событий «Золотое сердце» [Электронный

ресурс]. – Режим доступа: www.goldenheart.ru. – Дата доступа: 10.02.2018.

2. Стубеда, С. А. Дифференциация понятий «меценатство», «спонсорство», «благотворительность» в белорусских социокультурных реалиях / С. А. Стубеда // Сохранение национальной идентичности белорусского общества: прошлое, настоящее, перспективы: материалы республ. науч. конф., 21 апр. 2016 г., г. Барановичи, Респ. Беларусь / редкол.: А. В. Никишова (гл. ред.), А. В. Демидович (отв. ред.), З. Н. Козлова [и др.]. – Барановичи: РИО БарГУ, 2016. – С. 241–243.

3. Зинченко, В. П. Деятельность как психологическая проблема в психологии / В. П. Зинченко // Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 3-е изд., доп. и перераб. – СПб.: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, 2006. – 672 с.

4. Парсонс, Т. Система современных обществ / Т. Парсонс [Электронный ресурс] // Гуманитарные технологии. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru>. – Дата доступа: 11.01.2018.

5. Платонов, К. К. Структура и развитие личности / К. К. Платонов: отв. ред. А. Д. Глоточкин. – М.: Наука, 1986. – 254, [1] с.

6. Скеп'ян, А. А. Шляхецкае мецэнацтва ў Вялікім княстве Літоўскім у XVI – першай палове XVII ст.: аўтарэф.... дыс. канд. гіст. навук: 07.00.02 / А. А. Скеп'ян. – Мінск, 2000. – 19 с.

7. Каханюўскі, Г. А. Да пытання аб беларускім мецэнацтве ў XVI–XVIII стст. / Г. А. Каханюўскі // Беларусіна=Albaruthenica / рэд.: А. Анціпенка [і інш.]. – Мінск: Нац. навук.-асветн. цэнтр імя Ф. Скарыны, 1992. – Кн. 2 : Фарміраванне і развіццё нацыянальна-самасвядомасці беларусаў. – С. 101–105.

8. Каган, М. С. Мир общения / М. С. Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.

9. Каган, М. С. Человеческая деятельность / М. С. Каган. – М.: Политиздат, 1974. – 328 с.

Поступила в редакцию 06.03.2018 г.

УДК 316.77:007:004.9

Алгарытмічная культура і спажыванне медыя

Крывалап А. Д.

Установа адукацыі “Полацкі дзяржаўны ўніверсітэт”, Полацк

У артыкуле разглядаюцца падыходы да вывучэння алгарытмічнай культуры, калі культурная ідэнтычнасць карыстальнікаў у значнай ступені залежыць ад іх персаніфікаваных практык медыя-спажывання. Прадстаўлена новая алгарытмічная канцэпцыя разумення практыкі спажывання “новых медыя”, як працэс пабудовы шматузроўневай сістэмы інфармацыйных фільтраў вакол уліковых запісаў карыстальнікаў, якія з’яўляюцца іх алгарытмічнымі ідэнтычнасцямі. Артыкул пашырае выкарыстанне тэрміну “алгарытмічная культура” ў культуралагічным дыскурсе, што спрыяе павелічэнню магчымасцяў крытычнага аналізу культуралогіі для апісання механізмаў працэсу “сацыяльнага станаўлення”, вынікам якога з’яўляецца культурная ідэнтычнасць інтэрнэт-карыстальнікаў.

Ключавыя словы: алгарытмічная культура, ідэнтычнасць, спажыванне, новыя медыя.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 85–88)

Algorithmics Culture and Media Consumption

Krivilap A. D.

Educational Establishment “Polatsk State University”, Polatsk

The article explores approaches to the study of algorithmic culture. The problem of cultural identity is heavily dependent on the user’s practices of personalized media consumption. The article is a presentation of new understanding of the concept of algorithmic practices of new media consumption as a process of building a multi-level filter system information about user accounts which are their algorithmic identities. The article expands the term of algorithmic culture in the cultural discourse, which increases the possibility of a critical cultural studies analysis to describe the mechanisms of the process of “social maturation”, the result of which is the cultural identity of the Internet users.

Key words: algorithmic culture, identity, consumption, new media.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 85–88)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: a.krivilap@psu.by – А. Д. Крывалап

Традыцыйна вывучэнне алгарытмаў разглядалася як прадмет матэматыкі і інфарматыкі, алгарытмы аналізуюцца з утылітарнага пункту гледжання: яны з’яўляюцца канкрэтнымі тэхналогіямі для збору, сартавання і апрацоўкі інфармацыі, напрыклад, у пошукавых сістэмах і крыптаграфічных прыладах. Алгарытмы не толькі працуюць з інфармацыяй, але і гуляюць, вылічваюць верагоднасць будучых падзей, здольны ацэньваць рызыкі і прагназаваць надвор’е.

Роберт Кавальскі ў сваім артыкуле “Алгарытм = логіка + кантроль” сфармуляваў і аргументаваў, што традыцыйна алгарытмы складаюцца з дзвюх частак: “Лагічны кампанент, які вызначае, што павінна быць зроблена, і кампанента кантролю, які вызначае, якім чынам гэта павінна быць зроблена” [1, с. 435]. Такім чынам з дапамогай алгарытмічнага падыходу магчыма істотна палепшыць якасць алгарытмаў, якія адказваюць за ўзаемадзеянне чалавека і машыны. На думку Р. Кавальскага: “Лагічны кампанент вызначае праблему канкрэтнай часткі алгарытму, якая не толькі вызначае сэнс алгарытму, але і ўплывае на тое, як алгарытм паводзіць сябе. Кампанент кантролю вызначае стратэгію па вырашэнні праблем, што ўплывае на паводзіны алгарытму, не закранаючы яго сэнс. Такім чынам, эфектыўнасць алгарытму можа быць палепшана за кошт двух вельмі розных падыходаў, альбо за кошт палепшэння лагічнага складніку або, пакінуўшы лагічны складнік без змен, праз палепшэнне кантролю над яго выкарыстаннем” [1, с. 429].

Перавод сацыяльных праблем на мову алгарытмаў з’яўляецца дадатковым аргументам на карысць аб’ектыўнасці, адсутнасці ірацыянальных і эмацыйных учынкаў. Галоўным адрозненнем паміж паводзінамі чалавека і алгарытмамі – можа быць менавітая ўласцівасць адхілення ўсяго таго, што называецца чалавечым фактарам. Алгарытм у сваю чаргу працуе без пачуццяў і з высокай дакладнасцю. Але ці магчыма знайсці падзел кантролю і выканання, калі ідзе размова пра алгарытмічную культуру, а не пра дакладнасць прагнозу надвор’я?

Як адзначае Яніс Машовакіс: “Сувязь паміж алгарытмам з яго рэалізацыяй і пытаннем аб «ідэнтычнасці» для алгарытмаў – гэта асноўныя канцэптуальныя праблемы, якія неабходна вырашыць, пад час стварэння асновы тэорыі алгарытмаў і заснаваных на алгарытмах іншых тэорый, што і з’яўляецца найбольш перспектыўным напрамкам” [2, с. 933]. Даследаванне алгарытмаў паступова пранікае ў сацыяльна-гуманітарныя дысцыпліны і культуралогія тут не з’яўляецца выключэннем. У адрозненне ад інфарматыкаў і матэматыкаў, даследчыкаў культуры цікавіць не прагматычны аспект алгарытмаў, а хутчэй сацыяльныя

і культурныя наступствы выкарыстання алгарытмічных прылад для вырашэння сацыяльных праблем. Для англамоўных даследчыкаў культуры выкарыстанне алгарытмічнай рамкі не выклікае здзіўлення. Існуе цэлы пласт даследаванняў алгарытмаў у сферы інфарматыкі і кібернетыкі, але культуралагічных тэкстаў, якія б закраналі тэму алгарытмічнай ідэнтычнасці на беларускай і рускай мовах, практычна няма.

Мэта артыкула – абгрунтаваць актуальнасць і неабходнасць выкарыстання тэрміну “алгарытмічная культура” для павышэння эўрыстычных магчымасцяў культуралогіі ў кантэксце інтэрпрэтацыі сучасных медыя-практык.

Алгарытмічная ідэнтычнасць і кіберпрастора. Прынцыповай праблемай для алгарытмічнага падыходу будзе стан карыстальнікаў, калі іх індывідуальная ідэнтычнасць можа быць заменена або рэдукаваных да алгарытмаў спажывання медыя. Бо што можа апісаць карыстальнікаў лепш, чым яны самі? Практыка, гэта значыць тое, якім чынам карыстальнікі робяць што-небудзь не на словах, а на самай справе. Алгарытмы спажывання медыя можна разглядаць як структурны прынцып сацыяльнай стратыфікацыі і арганізацыі.

На жаль, ананімнасць у інтэрнэце не з’яўляецца больш атрыбутыўнай характарыстыкай. Кантэкстная рэклама, якая суправаджае і нават пераследуе карыстальнікаў на розных сайтах, можа служыць прыкладам практыкі, калі алгарытмы вызначаюць кантэкст узаемадзеяння ў анлайне. Карыстальнікі не маюць магчымасці ўплываць на захаванне сваіх уласных слядоў у інтэрнэце, якія прачытваюцца і аналізуюцца алгарытмамі, што дазваляе казаць аб існаванні такога феномена, як алгарытмічная ідэнтычнасць. Практыка спажывання ўключае і апісвае ўсе бакі штодзённага жыцця і спажыванне медыя не з’яўляецца выключэннем. Развіццё сродкаў тэлекамунікацыі прыводзіць да таго, што індывіды самі не ў стане апісаць сябе настолькі дакладна, як гэта могуць зрабіць алгарытмы. Па аналогіі з тым, як кожны чалавек мае ўнікальныя і непаўторныя адбіткі пальцаў, так і індывідуальная практыка спажывання медыя ўнікальна.

Тэрмін “алгарытмічная ідэнтычнасць” быў прапанаваны Джоан Чэйні-Ліпольдам. На яго думку, “сеткавая інфраструктура інтэрнэту, якая валодае тэхналагічнымі магчымасцямі, каб адсочваць рух карыстальнікаў на розных вэб-сайтах і серверах, прывяла да з’яўлення індустрыі вэб-аналітычных кампаній, якія актыўна збіраюць інфармацыю аб фізічных асобах і тонка настрайваюць камп’ютарныя алгарытмы, каб здабываць сэнс з гэтых дадзеных. Прадуктам многіх з гэтых кампаній і з’яўляецца новая алгарытмічная ідэнтычнасць, якая фарміруецца з дапамогай матэматычных

алгарытмаў для катэгарызацыі ананімных карыстальнікаў” [3, с. 165]. Усё гэта прыводзіць да таго, што працэс ідэнтыфікацыі паступова пераносіцца ў віртуальную прастору. Д. Чэйні-Ліпольд піша пра лічбавую, а значыць, якая паддаецца вымярэнню і кантролю, прастору. Калі такія істотныя параметры ідэнтычнасці, як пол, раса і класавая прыналежнасць вызначаюцца алгарытмамі аўтаматычна, то віртуальныя ідэнтычнасці карыстальнікаў існуюць аўтаномна ад іх фізічных цел. І гэта вельмі нагадвае ідэю Джона Барлоў з яго “Дэкларацыі незалежнасці кіберпрасторы”, у якой ён сцвярджаў, што “мы жывём не там, дзе жывуць нашы фізічныя целы” [4]. Калі для Дж. Барлоў гэта была светлая мара і магчымасць аўтаномнага існавання кіберпрасторы, то праз дваццаць год пасля з’яўлення гэтай дэкларацыі – гэта актуальна, але без дакладнага механізму рэалізацыі. Таксама варта адзначыць, што ужо сёння існуюць і паспяхова выкарыстоўваюцца такія дадаткі да браўзераў, як “грамадзянін-экс” (<http://citizen-ex.com/>), які паказвае, кім вы ёсць у анлайне. Гэта не спроба аспрэчыць традыцыйнае разуменне грамадзянства, а алгарытм, які дапамагае даведацца, у інфармацыйных прасторах якіх краін і супольнасцей вы знаходзіцеся незалежна ад вашага фізічнага месцазнаходжання. Фактычна – гэта спроба літаральнага прачытання дэкларацыі аб незалежнасці кіберпрасторы, якая рэалізавана з дапамогай алгарытмаў спажывання медыя.

Алгарытмы культуры ці культура алгарытмаў. Алгарытмічны падыход да разумення працэсу ідэнтыфікацыі карыстальнікаў не разглядае фарміраванне ідэнтычнасці, зыходзячы з эсэнцыялісцкіх уяўленняў. Хутчэй, наадварот, “алгарытмы дазваляюць перайсці да больш гнуткага і функцыянальнага вызначэння катэгорыі, якая ліквідуе неабходнасць гендэрнай ідэнтычнасці ў яго цэлесных і сацыяльных формах і вызначэннях” [3, с. 170]. Іншымі словамі, калі па-за рамкамі алгарытмічнай ідэнтычнасці карыстальнік павінен быць адназначна аднесены да той ці іншай катэгорыі спажываўцоў (гендарнай, расавай, рэлігійнай і г. д.), і гэты маркер застаецца з ім назаўжды, як быццам бы гаворка ішла аб вывятанні сацыяльна-дэмаграфічнага партрэта аўдыторыі, то ў рэчышчы прапанаванага алгарытмічнага падыходу ідэнтычнасць карыстальніка не фіксуецца адзін раз і назаўсёды, а пастаянна перавызначаецца і ўдакладняецца, дапаўняецца і абрастае новымі дэталямі і адметнымі характарыстыкамі. Ідэнтычнасць паводзін карыстальніка ўчора ўжо вывучана, сёння – размыта і знаходзіцца ў працэсе станаўлення. Што будзе заўтра? Фактычна, алгарытмы спажывання медыя “сёння” вызначаюць ідэнтычнасць карыстальніка

“заўтра”, што адкрывае магчымасці для прадказання паводзін і актыўнасці індывідаў. Пры чым гэтыя прагнастычныя функцыі будуць у значнай ступені аўтаматызаваны і не будуць залежыць ад “чалавечага фактара”. Алгарытмічная ідэнтычнасць з сумесі “тэхнічных” і “культурных” праблем, падзеленых паміж рознымі сацыяльнымі інстытутамі, з’яўляюцца перспектыўным аб’ектам для этнаграфічнага даследвання штодзённай культуры інфармацыйнага грамадства.

Практика спажывання музычных відэаролікаў на YouTube ёсць аб’ектам для пастаяннага вывучэння і акумулявання дадзеных аб музычных прыярытэтах карыстальнікаў: “Наколькі рэкамендаваныя для нас відэа і змест рэкламы партнёрскага відэа YouTube суадносіцца з традыцыйнымі ўяўленнямі аб музычных жанрах, альбо яны замест гэтага працуюць на канструяванне непаўторнай ідэнтычнасці таго ці іншага карыстальніка, а адбор карыстальнікаў у патэнцыйныя фанаты ажыццяўляюць алгарытмы” [5, с. 6]. Пры гэтым здзіўленне і абурэнне карыстальнікаў можна лёгка знайсці ў каментарых да гэтых прапанаваных алгарытмамі відэа. Якім чынам алгарытм YouTube прапануе вам тое, што яшчэ можа спадабацца? Фактычна гэта можа быць практыкай пераазначэння змястоўных і каштоўных пераваг карыстальнікаў. Калі наяўныя формы пабудовы культурнай ідэнтычнасці паступова выцяснюцца алгарытмічнай ідэнтыфікацыяй карыстальнікаў, то рана ці позна паўстане пытанне аб тым, хто мае магчымасць уплываць на алгарытмы, хто з’яўляецца іх стваральнікам? І гэта не праблема, з якой сутыкаюцца асобна ўзятыя індывіды, – гэта можна разглядаць як утварэнне новай культурнай сітуацыі – “алгарытмічнай культуры”. Тэд Штрыфас у артыкуле “Алгарытмічная культура” падкрэслівае, што “сэнсавы кантэкст алгарытму ўключае ў сябе шэраг другасных значэнняў, якія з’яўляюцца ключавымі для асэнсавання алгарытмічнай культуры. Сярод іх найбольш важным з’яўляецца яго цесная сувязь з нүлём” [6, с. 404]. Папярэдне вызначанага зместу ў алгарытме няма, ён як пустая ёмістасць, у якой можа быць зашыфравана і змешчана абсалютна ўсё. “Такім чынам, з аднаго боку, у нас ёсць алгарытмы (algorithms) – набор матэматычных працэдур, мэтай якіх з’яўляецца выяўленне пэўных ісцін або тэндэнцыі пра свет. З іншага боку, мы маем алгарызмы (algorisms) – сістэмы кадзіравання, якія могуць дапамагчы выявіць нешта новае, але больш верагодна, што яны дапамагаюць схваць наяўнае” [6, с. 404–405].

Алгарытмы інфармацыйнага спажывання. Віртуальная алгарытмічная ідэнтычнасць першапачаткова валодае мінімальным уплывам на афлайн-практыку, але па меры таго, як карыстальнікі ўсё больш актыўна

пакідаюць сляды ўласнай прысутнасці ў інтэрнэце (дапаўняюць свой алгарытмічная профіль), то яны пачынаюць залежаць ад яе калі не карыстальнікі канструююць уласную ідэнтычнасць, а за іх гэта робіць практыка выкарыстання медыя, канцэптуалізаваная ў выглядзе алгарытмаў спажывання, якая вызначае і прадпісвае ідэнтычнасць карыстальнікам.

Алгарытмы спажывання інфармацыі магчыма разглядаць як магчымасць ізаляцыя індывідаў ад іншых. Карыстальнікі застаюцца ў зоне камфорту і нават не здагадваюцца, што існуюць іншыя меркаванні і пункты гледжання на тую ці іншую праблему. Гэты працэс падрабязна апісаны ў кнізе Элі Парызьера «Бурбалка фільтраў: як новы персаналізаваны веб змяняе тое, што мы чытаем і як мы думаем» [7]. Калі алгарытмы пошукавых сістэм і сацыяльных сетак разам вызначаюць тое, якія навіны і ў якой паслядоўнасці каму з карыстальнікаў будуць паказаны. Сэнс выкарыстання падобных алгарытмаў у тым, каб адбіраць і дэманстраваць менавіта тую інфармацыю, якая дазволіць карыстальніку яшчэ і яшчэ раз пераканацца ва ўласнай беспамылковасці. Карыстальнікі бачаць навіны і інтэрпрэтацыі падзей іменна з таго пункту гледжання, які раней яны самі ўхвалілі лайкамі ці нейкімі іншымі дзеяннямі ў віртуальнай прастору. У выніку карыстальнікі трапляюць у ізаляваную прастору, дзе вельмі складана атрымаць нейкія альтэрнатыўныя меркаванні, а ўсланы маналагічны голас гучыць больш гучна. Пры гэтым падобныя ізаляруючыя інфармацыйныя фільтры актуалізуюцца вакол нас без нашай згоды і дазволу. Ніхто з карыстальнікаў не ведае пропіетарных алгарытмаў арганізацыі стужкі навін Facebook ці Google.

Пашырэнне выкарыстання алгарытмічнага падыходу да спажывання медыя прыводзіць да таго, што створаныя інфармацыйныя фільтры вакол кожнага карыстальніка (ці дакладней уліковага запісу ў віртуальнай прастору) пачынаюць выконваць значную ролю ў культурнай інтэграцыі асобы. Працэс інкультурацыі, забяспечаны алгарытмамі спажывання медыя, спрыяе стварэнню адчування бесканфліктнасці і бяспекі ў віртуальнай прастору. Важна адзначыць, што ў гэтым перфарматыўным кантэксце дзейнасці інфармацыйных фільтраў таксама можна цікава прааналізаваць, які наратыў яны намагаюцца стварыць, знакі якіх кодавых сістэм для гэтага задзейнічаны і якія гэта мае наступствы для грамадства і развіцця культуры.

На прыкладзе таго, якім чынам Youtube падбірае рэкамендаваныя індывідуальна для кожнага карыстальніка відэаролікі, можна

адзначыць, што застаюцца незразумелымі ўсе крытэрыі для пабудовы алгарытмаў, якія прэтэндуюць на тое, каб апісваць культурную каштоўнасць таго ці іншага відэа ці фільма. Такім чынам, інтэрнэт-карыстальнікі трапляюць у новую культурную сітуацыю, калі непадушадныя і непразрыстыя для карыстальніцкага разумення алгарытмы маюць усе шанцы, каб вызначыць культурную значнасць тых ці іншых феноменаў і з'яў грамадскага жыцця, а ў канчатковым выніку – перагледзець само паняцце культуры, якая ўсё больш трансфармуецца ў практыку і падушадна алгарытмічным маніпуляцыям і рэгуляванню.

Заклучэнне. На падставе вышэйагучанага магчыма зрабіць выснову, што выкарыстанне тэрміну “алгарытмічная культура” дазволіць пашырыць магчымасці крытычнага аналізу сучаснага стану культуры і прагнастычных магчымасцей культуралогіі.

Алгарытмічная ідэнтычнасць карыстальнікаў, як вынік сістэматычнага спажывання медыя, непарыўна звязана з алгарытмічнай культурай, якая ў сваю чаргу скіравана ў будучыню, грунтоўчыся на рэгулярнасці штодзённых практык. І тут для разумення логікі развіцця тэхналогій трэба перайсці ад тэхналагічнага да сацыяльнага дэтэрмінізму, калі дадзеныя інтэрнэт-карыстальнікаў не належаць ім, а з'яўляюцца таварам.

Практычным вынікам выкарыстання тэрміну “алгарытмічная культура” будзе магчымасць зрабіць яшчэ адзін крок ад элітарнага разумення культуры, да больш сучасных падыходаў, скіраваных на даследаванні культуры штодзённасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Kowalski, R. Algorithm = logic + control / R. Kowalski // Communications of the ACM. – № 7. – (22) – 1979. – С. 424–436.
2. Moschovakis, Y. N. What is an algorithm? / Y. N. Moschovakis // Mathematics unlimited and beyond – Berlin : Springer. – 2001. – P. 919–936.
3. Cheney-Lippold, J. A New Algorithmic Identity : Soft Biopolitics and the Modulation of Control / J. Cheney-Lippold // Theory, Culture & Society. – 2011. – Vol. 28. – № 6. – P. 164–181.
4. Barlow, J. P. A Declaration of the Independence of Cyberspace / J. P. Barlow [Electronic resource] eff.org – 1996. – Mode of access: <https://www.eff.org/cyberspace-independence>. – Date of access: 02.03.2018.
5. Kruse, H. Algorithms, Identity and Musical Genre in the Age of Algorithms / H. Kruse // Selected Papers of Internet Research 14.0 [Electronic resource]. – Denwer, 2013. – Mode of access: <https://spir.aoir.org/index.php/spir/article/viewFile/891/466>. – Date of access: 02.03.2018.
6. Striphas, T. Algorithmic culture / T. Striphas // European Journal of Cultural Studies. – 2015. – Vol. 18. – № 4–5. – P. 395–412.
7. Pariser, E. The filter bubble: how the new personalized Web is changing what we read and how we think / E. Pariser. – New York: Penguin Books, 2012. – 304 p.

Паступіў у рэдакцыю 03.04.2018 г.

Гісторыя мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава на старонках друку

Вінаградаў В. Н.

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

У артыкуле прадстаўлены звесткі аб шматлікіх публікацыях, прысвечаных стварэнню ў 1959 годзе і першым гадам працы мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага інстытута (універсітэта), што былі змешчаны ў беларускім друку. Прыводзяцца дадзеныя аб прадумовах стварэння ў Віцебску Мастацкага музея, удзеле выкладчыкаў факультэта ў эстэтычным выхаванні моладзі, правядзенні творчых выстаў. Значная ўвага нададзена публікацыям, прысвечаным студэнцкім справам (вынікі экзаменаў, абарона дыпломных работ, арганізацыя выставак і інш).

Ужо першыя “крокі” ў гісторыі мастацка-графічнага факультэта не толькі выклікалі вялікую цікавасць грамадскасці, знайшлі адлюстраванне ў рэспубліканскім і абласным друку, але і прадэманстравалі значнасць і высокую запатрабаванасць спецыялістаў, падрыхтоўкай якіх займаўся гэты факультэт. Сродкі масавай інфармацыі звярнулі ўвагу і на факт актывізацыі творчай дзейнасці ў Віцебску, на з’яўленне новай плеяды маладых творцаў, якія ў далейшым сталі сапраўдным гонарам славаўтай Віцебскай мастацкай школы. Прыкметна, што аўтар гэтага артыкула не толькі аказаўся адным з арганізатараў, заснавальнікаў мастацка-графічнага факультэта, але і прыклаў у канцы 1950 – пачатку 60-х гадоў вялікія намаганні, ужо як журналіст і навукоўца для папулярызацыі яго дзейнасці.

Ключавыя словы: мастацка-графічны факультэт, чарчэнне, маляванне, творчая выстава, мастак-педагог, графіка, выкладчык, студэнт, дыпломная работа.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 89–94)

History of the Art Faculty of Vitebsk State P. M. Masherov University in Mass Media

Vinagradau V. N.

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

Data of numerous Belarusian newspaper articles which dwell upon the foundation (in 1959) and first years of work of the Art Faculty of Vitebsk Pedagogical Institute (University) are presented in the article. The preconditions of establishing the Art Museum of Vitebsk, participation of the Faculty teachers in aesthetic upbringing of youth, conducting artistic exhibitions are shown. Considerable attention is drawn to articles on student affairs – exam results, diploma paper defense, setting out exhibitions etc.

First “steps” in the Art Faculty history were not only extremely interesting for the public, found reflection in the Republic and Region mass media but also demonstrated the significance and demand in specialists who the Faculty trained. Mass media also paid attention to the fact of the intensification of artistic activities in Vitebsk, to the emergence of a number of young artists who later became the honour of the famous Vitebsk art school. It should be pointed out that the author of the article was not only one of the founders of the Art Faculty but also made great attempts, in the late 1950-s – early 1960-s, to popularize its activities as a journalist and a scholar.

Key words: Technical Drawing, painting, Art Faculty, artistic exhibition, artist teacher, engraving, teacher, student, diploma paper.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 89–94)

У апошнія гады значна павялічылася колькасць публікацый аб гісторыі мастацка-графічнага факультэта. Важкі ўклад у гэту справу уносяць і часопіс “Искусство и культура”, у якім у апошні час з’явіліся артыкулы Ю. П. Бежанар, В. В. Шамшура, М. Л. Цыбульскага, С. В. Кот і іншых. У свой час аўтару дадзенага артыкула давялося працаваць разам практычна з усімі выкладчыкамі, якія прыгадваюцца

ў гэтых публікацыях, вучыць і выхоўваць многіх студэнтаў, якія сталі потым вядомымі мастакамі, арганізатарамі мастацкай адукацыі і эстэтычнага выхавання моладзі, вучонымі. Усё гэта адпаведна дар мастацка-графічнага факультэта нашаму грамадству, важкі ўнёсак у развіццё мастацтва Віцебшчыны.

Прозвішчы многіх выкладчыкаў, як і звесткі аб некаторых мастацкіх падзеях, прайшлі тады

праз прэсу – публікацыі ў газетах, часопісах і іншых выданнях. Гэтыя публікацыі – часцінка ўкладу ў гісторыю інстытута (універсітэта) і факультэта, цаглінка “будынка” добра вядомай зараз Віцебскай мастацкай школы. Аўтару дадзенага матэрыяла ў 1950 – пачатку 60-х гадоў пашчасціла прымаць удзел ў асвятленні працэсу стварэння і работы факультэта – спачатку як выкладчыку, потым – пазаштатнаму карэспандэнту газеты “Віцебскі рабочы”, і пасля – як члену Саюза журналістаў СССР.

Мэта артыкула – аналіз аўтарскай навукова-публіцыстычнай практыкі, скіраванай на адлюстраванне этапаў гістарычнага развіцця мастацка-графічнага факультэта на старонках перыядычнага друку.

Ля вытокаў стварэння мастацка-графічнага факультэта. Пачынаючы з 1959 года аўтар дадзенага матэрыяла разам са сваёй сям’ёй некалькі год жыў ва ўмоўна называемым “жылым” доме па вул. Грыбаедава (зараз яго ўжо няма) побач з сям’ямі іншых выкладчыкаў – Васілія Рыгоравіча Шаталава, Сямёна Харытонавіча Далматава, Дзмітрыя Паўлавіча Генеральніцкага. А пасля – у адным доме (але на другой вуліцы) з Рыгорам Піліпавічам Клікушыным.

Прадвеснікам неабходнасці стварэння спецыяльнага факультэта трэба лічыць першую публікацыю В. Вінаградава ў “Настаўніцкай газеце” (17 студзеня 1958 г.). Яна называлася “Чарчэнню – належная ўвага”. У артыкуле сцвярджалася, што “Віцебскае мастацка-графічнае педвучылішча не ў стане забяспечыць патрэбы рэспублікі ў выкладчыках чарчэння. Да таго ж вопыт паказвае, што выпускнікі гэтага вучылішча стаяць значна ніжэй па свайму адукацыйнаму развіццю за выпускнікоў педВНУ” (да ведама чытачоў – аўтар гэтых радкоў сам выпускнік вучылішча – 1953 года, затым – педагогічнага інстытута (1957 г.). Гэта быў першы артыкул у рэспубліканскім друку аб праблемах падрыхтоўкі выкладчыкаў чарчэння. “Вельмі важна, – азначалася ў артыкуле, – каб у баку ад гэтай справы не засталася Міністэрства асветы, ад яго залежыць вельмі многае”¹.

У некаторай ступені гэта праблема займала таго ж аўтара і ў артыкуле абласной газеты “Віцебскі рабочы” (26 лютага 1958 г.) – “Выкладанне чарчэння ў школах”, а затым – у матэрыяле “За высокую графічную культуру” – і ў “Настаўніцкай газеце” (16 мая 1958 г.). Праз некаторы час у газеце “Звязда” (9 снежня 1958 г.) – органе ЦК КПБ, Вярхоўнага Савета і Савета Міністраў БССР В. Вінаградаў зноў адзначае, што “рыхтаваць настаўнікаў чарчэння трэба ў вышэйшых навучальных установах”. З заклікам да вучняў “вывучаць спосабы

адлюстравання прасторавых прадметаў” аўтар дадзенай публікацыі звяртаецца праз газету “Піянер Беларусі”, часопіс “Бярозка” і іншыя выданні.

І вось, як кажуць, – лёд крануўся: “Настаўніцкая газета” (21 ліпеня 1959 г.) змяшчае артыкул “Новы атрад выкладчыкаў малявання і чарчэння”. У ім закраналася пытанне падрыхтоўкі да работы выпускнікоў, вялася размова аб іх агульна-адукацыйным узроўні, але адзначалася галоўнае – “трэба вітаць рашэнне Міністэрства асветы БССР аб стварэнні на базе вучылішча мастацка-графічнага факультэта пры Віцебскім педінстытуце”. Цікава, што аўтар гэтых радкоў у той час прысутнічаў на дзяржаўных экзаменах у мастацка-графічным педвучылішчы разам са старшынёй камісіі, вядомым мастаком А. П. Марыксам.

Першыя крокі “худграфа”. Ужо 9 жніўня 1959 г. віцебская абласная газета ў нататцы “Новы факультэт” паведамляла: “На базе мастацка-графічнага вучылішча пры Віцебскім педагогічным інстытуце створаны мастацка-графічны факультэт. Ён будзе рыхтаваць кваліфікаваных выкладчыкаў малявання і чарчэння для школ рэспублікі. За чатыры гады навучання студэнты дасканалы авалодаюць маляваннем, жывапісам, кампазіцыяй, чарчэннем, гісторыяй мастацтваў, метадыкамі выкладання. На новым факультэце заканчваецца ўступныя экзамены”². А “Настаўніцкая газета” (11 верасня 1959 г.) у артыкуле “На новым факультэце” пісала: “Амаль усе студэнты новага факультэта маюць стаж работы на вытворчасці або ў школе. Многія з іх закончылі Віцебскае мастацка-графічнае вучылішча і працавалі настаўнікамі”.

Як станоўчую рэакцыю на адкрыццё факультэта газета “Віцебскі рабочы” (18 кастрычніка 1959 г.) друкуе вялікі артыкул В. Вінаградава “Стварыць у Віцебску мастацкі музей”. У працяг гэтых думак у газеце “Піянер Беларусі” 23 кастрычніка таго ж года змяшчаецца матэрыял аб збіральніку каштоўных рэдкасцей І. Д. Галькевічу. У абодвух артыкулах лейтматывам становіцца ідэя стварэння музея ў якім можна было экспанаваль, як жывапісныя і графічныя творы Ю. М. Пэна, І. Я. Рэпіна, так і работы тых мастакоў і скульптараў, што вучыліся, ці працавалі ў Віцебску. Мелася на ўвазе і тая акалічнасць, што музей будзе своеасаблівай аўдыторыяй для студэнтаў факультэта па гісторыі мастацтваў, аб чым аўтару гэтых радкоў удалося паразмаўляць з былым першым сакратаром абкама партыі У. Е. Лабанком. Ён абяцаў дапамогу. Але ж не было для гэтай мэты належнага памяшкання. Тым не менш аддзел (не музей) мастацтва быў створаны пасля

¹Менавіта на гэты артыкул спасылася тагачасны дырэктар вучылішча А. Н. Салоха, калі пісаў аб неабходнасці рэарганізацыі навучальнай установы.

²Аб адкрыцці і пачатку работы факультэта гл. часопіс “ИИК”, 2013 г., № 4.

перамяшчэння тэлефоннай станцыі з 3-га паверха будынка музея (а яна была менавіта там) за Дзвіну.

Справы і праблемы факультэта. Сродкі перыядычнага друку Беларусі пастаянна ўдзялялі ўвагу дзейнасці мастацка-графічнага факультэта. Так артыкул у газеце “Віцебскі рабочы” (13 студзеня 1960 г.) інфармаваў чытачоў аб экзаменацыйнай сесіі на факультэце. Азначаліся добрыя веды на экзаменах па чарчэнню студэнтаў Жукавай³, Міхалені, Старасценка і інш., па малюнку – Гарнашэвіча, Дарагакупца... Сёння гэтыя прозвішчы для даследчыкаў гісторыі факультэта і віцебскага мастацтва гавораць аб многім...

У розных выданнях з’яўляліся фотарэпартажы аб новым факультэце, сярод якіх можна прыгадаць артыкул “Наш мастацка-графічны” (газета “Віцебскі рабочы”) і фотарэпартаж, зроблены карэспандэнтам С. Капелька для БелТа (газета “Знамя юности”).

Газета Міністэрства культуры “Літаратура і мастацтва” (“ЛіМ” 19 сакавіка 1960 г.) прыводзіць інфармацыю “Змястоўная лекцыя” – аб выступленні перад студэнтамі дырэктара Беларускага тэатра імя Я. Коласа І. Дорскага. І як адказ на артыкул ў газеце 30.03.1960 г. змяшчаецца матэрыял аб калектывных наведаннях студэнтамі тэатра з абмеркаваннем спектакля пасля прагляду.

18 ліпеня 1960 г. газета “ЛіМ” інфармуе чытачоў аб адкрыцці ў Віцебскім краязнаўчым музеі аддзела выяўленчага і прыкладнага мастацтва. Зазначаецца гэта як добры падарунак працаўнікам вобласці і студэнтам.

Рэспубліканская “Настаўніцкая газета” (28 верасня 1960 г.) змяшчае матэрыял “На маладым факультэце”, у якім яго аўтар прадстаўляе своеасаблівую справаздачу за першы навучальны год, падае інфармацыю аб рабоце факультэта: матэрыяльнай базе, адукацыйнай і выхаваўчай дзейнасці са студэнтамі. У артыкуле гаворыцца аб плённай працы выкладчыкаў Дзежыца, Клікушына, Генеральніцкага, Сталярова, Гаўрушка, Місюк, Ганчарова, Шаталава, Карнеева, Гудзіновіча. Акрамя таго ў дадзеным матэрыяле як станоўчыя мерапрыемствы на факультэце адзначаюцца сустрэчы студэнтаў з вядомымі мастакамі, арганізацыя творчых выстаў студэнцкіх работ, іх абмеркаванне, дзейнасць гуртоў па скульптуры, лінагравюры і інш.

У сваю чаргу “ЛіМ” (5 мая 1961 г.) зноў звяртаецца да падрыхтоўкі настаўнікаў на факультэце, піша аб дапамозе школам, аб рабоце дзіцячай студыі выяўленчага мастацтва. 18 мая 1961 г. тая ж газета распавядала аб працы на базе факультэта студыі для самадзейных мастакоў.

Цікавасць (па водгуках многіх настаўнікаў) выклікаў артыкул у газеце “Віцебскі рабочы” (13 мая 1961 г.) “Аб нашых мастаках-педагогах”, дзе апавядаецца аб В. К. Дзежыцы і іншых выкладчыках, што працавалі ў той час на мастацка-графічным факультэце. Вось толькі некаторыя вытрымкі з надрукаванага.

“Першыя пасляваенныя гады ў Віцебску. Аднаўляецца разбураная вайной гарадская гаспадарка. Нішто не міне ў гэты час пільных вачэй мастака. Яго можна было бачыць сярод рачнікоў Заходняй Дзвіны, якія аднаўлялі першы паравоз «Енісей». З мальбертам у руках ён з’яўляецца ў будаўнікоў драўлянага мастацтва Віцебска на вуліцы Леніна, сярод рабочых толькі што адноўленай у горадзе хлебапечкарні і ў шэрагу іншых месц. Быць ў цэнтры падзеі, бачыць у ёй галоўнае, умець заўважыць тое, што часам не заўважае звычайны глядач, – вось адметная рыса творчасці мастака Дзежыца, якой ён заўсёды верны.

Пасля выстаўкі беларускага выяўленчага мастацтва ў Маскве ў 1935 годзе, дзе была паказана работа Дзежыца «Сустрэчы», мастак удзельнічаў больш, чым у 10 выстаўках у Віцебску, Мінску, Маскве. Яго работы можна бачыць у Дзяржаўным мастацкім музеі БССР і Віцебскім абласным краязнаўчым музеі. Цяпер мастак працуе ў галіне эстампа. Рэпрадукцыя яго лінагравюры «Над Дзвіной» была нядаўна апублікавана ў часопісе «Беларусь». Свае веды мастак перадае студэнтам. Пад яго кіраўніцтвам у інстытуце працуюць два гурткі графікі.

Двойчы ў выстаўках удзельнічаў І. М. Сталяроў. Некаторыя з яго работ знаходзяцца цяпер у адным з калгасных музеяў на Лепельшчыне.

Цікавую работу выдуць і іншыя мастакі-педагогі. Усе яны імкнуцца прывіць чалавеку пачуцці прыгожага, новага, усе яны ўносяць дастойны ўклад у вялікую справу выхавання насельніцтва».

Даволі падрабязна аб жыцці, мастацкай і педагогічнай дзейнасці Валянціна Канстанцінавіча Дзежыца пісала “Настаўніцкая газета” (18 сакавіка 1964 г.), калі яму споўнілася 60 гадоў.

16 мая 1961 г. газета “Віцебскі рабочы” пачала апавядаць аб студэнцкай творчасці. “Многія студэнты, – гаворыцца ў матэрыяле на гэту тэму, – вядуць самастойную работу. Іх малюнкi складаюць змест многіх выставак. Тут паказалі сваё майстэрства студэнты Алонцаў, Маскалькоў, Гумен і інш. Цяпер у памяшканні факультэта экспануюцца работы Марачкіна і Гумена. Характэрна, што кожны з удзельнікаў выстаўкі ўжо мае свой стыль пісьма, сваю манеру”.

Аб выстаўцы студэнцкага плаката вядзецца размова ў артыкуле, змешчаным у “Настаўніцкай газеце” (18 лістапада 1961 г.).

³ Пасля заканчэння інстытута і працы ў прафтэхвучылішчы Алена Ціханаўна Жукава працавала на факультэце, у апошні час – прафесарам кафедры начартальнай геаметрыі і чарчэння.

Выстаўка была арганізавана ў фале віцебскага кінатэатра “Спартак”. На ёй паказаны студэнцкія лінагравюры, акварэлі Гумена, прысвечаныя сталіцы нашай рэспублікі – Мінску. Тэмай некаторых работ з’яўляліся працоўныя будні горада і вёскі, індустрыяльны пейзаж Віцебшчыны.

У вялікім артыкуле “Любіць прыгожае” газета “Віцебскі рабочы” (19 верасня 1961 г.) ставіць пытанне аб удзеле мастакоў у прапагандзе эстэтычных ведаў сярод насельніцтва. Як станоўчы прыклад называюцца прозвішчы выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта – Дзежыца, Генеральніцкага, Зейлерта, Клікушына. Гэтай праблеме прысвечаны і артыкул “Прыгожае – у быт” (“Віцебскі рабочы”, 23 студзеня 1962 г.)

Асобныя газеты далі водгукі аб персанальнай выставе выкладчыка Р. П. Клікушына – “Віцебскі рабочы” (10 снежня 1961 г.), “ЛіМ” (12 снежня 1961 г.), “Настаўніцкая газета” (13 снежня 1961 г.).

Газета “ЛіМ” (9 лютага 1962 г.) надрукавала матэрыял “Дакладчыку ў тэзісы” да VI з’езда мастакоў Беларусі. Яго аўтары – выкладчыкі В. Вінаградаў і Р. Клікушын. Прывядзем толькі некаторыя вытрымкі. “На кафедры малюнку і жывапісу інстытута працуе дзевяць мастакоў-выкладчыкаў, якія не абмяжоўваюць сваю дзейнасць адной выкладчыцкай працай. Арганізацыя выставак для ўсеагульнага агляду, чытанне лекцый у народных універсітэтах культуры і на прадпрыемствах, кіраўніцтва самадзейнымі студыямі выяўленчага мастацтва – усё гэта справа рук нашых мастакоў-выкладчыкаў.

У мінулым годзе педагогі Віцебскага педагогічнага інстытута разам з мастакамі арганізавалі сельскія мастацкія музеі ў двух раённых цэнтрах вобласці, падараваўшы ім некалькі сваіх твораў.

Калектыв мастакоў-выкладчыкаў гатоўяшчэ больш працаваць на карысць грамадскасці, але гэтаму замінаюць некаторыя прычыны, аб якіх і хочацца пагаварыць напярэдадні нашага з’езда”.

Далей у прыгаданым вышэй артыкуле гаворыцца, што “у педагогічным інстытуце на нас глядзяць толькі як на выкладчыкаў і зусім забываюць, што мы яшчэ і мастакі. Гадавая нагрузка кожнага такая, што амаль выключае магчымасць займацца творчасцю. Расклад заняткаў робіцца на факультэце без уліку асаблівасцей нашай творчай працы, выкладчык знаходзіцца амаль увесь дзень у інстытуце, хоць у гэтым часта няма ніякай патрэбы. Ніхто з выкладчыкаў, нават членаў Саюза мастакоў, не мае нармальных умоў для творчай працы з-за адсутнасці спецыяльных майстэрняў. Кіраўніцтва інстытута лічыць творчую работу выкладчыкаў іх асабістай справай, а майстэрню для мастака – празмернай раскошай.

Ёсць у нас прэтэнзіі і да праўлення Саюза мастакоў БССР. Ці ведае яно, напрыклад, што кіраўнікі Віцебскіх мастацка-афарміцельскіх майстэрняў і філіяла Саюза мастакоў (...) стараюцца ўсяляк адгарадзіцца ад нас, бо лічаць мастакоў інстытута «чужымі». Нам цяжка часам набыць неабходны матэрыял для сваёй творчай працы. Загадчык майстэрняў (...) адмовіў нам у памяшканнях, дзе можна было б пісаць карціны і графічныя палотны. І ўсё з-за таго, што ў філіяле Саюза мастакоў гавораць: «Гэта не нашы людзі». Тут атрымліваецца нейкая недарэчнасць. Усе мастакі-выкладчыкі педінстытута маюць спецыяльную вышэйшую адукацыю, два з іх – члены рэспубліканскай творчай арганізацыі, і незразумела, чаму да нас так адносяцца кіраўнікі філіяла.”

Заканчваецца матэрыял пажаданнямі аб неабходнай размове па названых праблемах на з’ездзе і не толькі на ім.

У артыкуле “У майстэрнях мастакоў” (“Віцебскі рабочы”, 21 лютага 1962 г.) распавядаецца аб рабоце вядучых майстроў пэндзля Віцебшчыны ўжо пасля з’езда мастакоў. Сярод лепшых названы прозвішчы выкладчыкаў факультэта: В. К. Дзежыц, Р. П. Клікушын, І. М. Сталяроў, Д. П. Генеральніцкі і іншыя.

У гэты час расце цікавасць чытачоў газет і да творчасці лепшых студэнтаў. Таму “Настаўніцкая газета” (20 чэрвеня 1962 г.) дае карэспандэнцыю “Выстаўка графікі”. “Галоўная тэма работ юных мастакоў – наша сучаснасць. Да найбольш удалых трэба аднесці творы «На нафтабудзе» В. Пацевіча, «Віцебск будзеца» А. Ісачанкава і М. Ніканоркава, «Будаўніцтва сельскай электрастанцыі» Н. Азарава і інш. Гэтыя работы вызначаюцца мастацкай задумай, добрай тэхнікай выканання.

Як па кампазіцыі, так і па колеру цікавыя лінагравюры студэнта 3-га курса Н. Азаранкі. Арыгінальныя і дасканалыя выкананы многія работы А. Ісачанкава. Маладым задорам вее ад работ А. Мейлуна. У яго гравюр «Рыбаловы», «На возеры», добры малюнак, удалыя колеравыя рашэнні”. Азначаецца, што “студэнты А. Міхаленя, В. Апанасевіч, А. Жукава і другія паспяхова працуюць у галіне кніжнай графікі. З гэтай серыі работ, прадстаўленых на выстаўцы, звяртае на сябе ўвагу як задумай, так і добрым выкананнем афармленне кнігі «Ціхі Дон», зробленае студэнтам 3-га курса А. Міхаленем”.

Першы выпуск на факультэце. Ці не першым паведамленнем аб першым выпуску закончыўшых мастацка-графічны факультэт стаў артыкул “Новы атрад настаўнікаў” (“Віцебскі рабочы”, 8 ліпеня 1962 г.). “Першы выпуск у інстытуце зрабіў мастацка-графічны факультэт. Яго закончыла больш за 40 чалавек. Цікавымі былі

дипломныя работы па чарчэнню і кампазіцыі. З 24 студэнтаў, абараніўшых дипломныя работы па чарчэнню, 5 атрымалі выдатныя адзнакі, 13 – добрыя. Па кампазіцыі адной з лепшых работ быў назван эскіз выпускніка А. Марачкіна «На мірных дарогах» (кіраўнік І. М. Сталёраў). Эскіз цікавы як па задуме, так і па колераваму рашэнню. Навізнай адрозніваюцца работы А. Аляксеева «На будаўніцтве чыгункі», Ф. Гумена «Зваршчыкі судаверфі», В. Гарнашэвіча «Штрафны», А. Дарагакупца «Завочніца», Э. Бодэ «У калгас на наваселле». Усе выпускнікі атрымалі накіраванні ў школы рэспублікі і будуць там выкладаць маляванне і чарчэнне».

Да вынікаў абароны дипломных работ у 1963 годзе (другі выпуск на факультэце) звярнуўся «Віцебскі рабочы» 7 ліпеня ў матэрыяле «Тэма: героіка нашых дзён». «Ярка свеціць веснавое сонца. Чыстае паветра напоўнена водарам палявых кветак. Застыла на час удалечыні цела трактара. Нішто не парушае ні цішыню веснавага мірнага дня, ні кароткі абед трактарыста. Радасцю асветлены юны твар дзяўчынкі, якая збірае тут жа кветкі. Спакойна працякае гутарка трактарыста з сямігадовым сынам. І толькі ўзгорачак бліндажа ды абломкі металу напамінаюць аб слядах мінулай вайны. Такі кароткі змест дипломнай работы студэнта-выпускніка мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага інстытута А. Т. Марчука, названай ім «Мірныя дні».

А. А. Алонцаў паспяхова абараніў дыплом, тэмай якога была стваральная праца савецкіх людзей. Выпускнік Н. С. Азаронак добра раскрыў гераічныя будні нафтабудаўцаў. Абарона дыпламаў выпускнікамі мастацка-графічнага факультэта вызначалася разнастайнасцю тэматыкі, добрым маляўнічым выкананнем, удалым кампазіцыйным рашэннем. Старшыня дзяржаўнай экзаменцыйнай камісіі, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР В. П. Сухаверхаў даў работам па жывапісе высокія адзнакі.

Вялікі поспех выпаў і на долю тых, хто абараняў дипломныя работы па чарчэнню. Амаль палова з іх атрымала выдатныя адзнакі. І гэта заслужаны поспех. У працах выпускнікоў Р. А. Асіповіча, Л. Е. Губарэвіча, Ф. А. Ярошчанкі і іншых дадзена вычарпальная паўната выкладання даследаванага пытання, добрае графічнае афармленне нагляднага матэрыялу. Работы дыпламантаў Л. С. Анцімонава і Г. І. Маскалькова дзяржаўнай камісіяй прызнаны прыймальнымі да ўкаранення ў практыку школы і рэкамендаваны да друку.

Практычны характар насіла графіка, якая выканана студэнткамі А. Г. Міхаленяй і А. Ц. Жукавай. Вельмі важна адзначыць, што многія работы па чарчэнню былі зроблены выпускнікамі на базе СКБ-13,

станкабудаўнічага завода імя Кірава, абутковай фабрыкі «Чырвоны кастрычнік», швейнай фабрыкі «Сцяг індустрыялізацыі», аблпраекта і інш. Кіраўнікі гэтых прадпрыемстваў аказалі студэнтам вялікую дапамогу ў падборы практычнага матэрыялу».

Аб першым выпуску на мастацка-графічным пісалі таксама газеты «Звязда» («Месца нараджэння дипломнай – завод» (8 кастрычніка 1963 г.), «Віцебскі рабочы» («Тэма дипломных – сённяшні дзень» (12 чэрвеня 1965 г.) і іншыя выданні.

Да тых задач, якія трэба вырашыць факультэту, «Настаўніцкая газета» звярнулася праз артыкул «Праблемы аднаго факультэта» (11 верасня 1963 года) з асноўнай мэтай, каб «хібы, нават самыя нязначныя, не перашкаджалі самаму галоўнаму – падрыхтоўцы для школы кваліфікаваных настаўнікаў».

19 красавіка 1967 г. віцебская абласная газета «Віцебскі рабочы» надрукавала разгорнуты матэрыял, прысвечаны першай справаздачнай выставе работ мастакоў-выкладчыкаў Віцебскага педагагічнага інстытута – «Творчыя работы мастакоў-педагогаў». «Пэндзаль, пяро, разец, упісаныя ў контур палітры. Гэта эмблема першай справаздачнай выстаўкі работ мастакоў-педагогаў Віцебскага педагагічнага інстытута імя С. М. Кірава. Наша знаёмства з ёй адбылося яшчэ да наведвання выставачнай залы. Выразаная з лінолеуму і перанесеная ўмельымі рукамі мастака з формы на вкладку запрашальнага білета, эмблема прыцягвала сваёй прастатой і стрыманасцю, схіляла да чагосьці строгага, сур'ёзнага, акадэмічнага.

Выставачная зала па вуліцы Леніна перапоўнена. Тут сабраліся не толькі тыя, каму належаць карціны, гравюры, скульптуры, але і тыя, хто выходзіць на гэтых творах, хто прагна ўглядаецца ў кожны мазок, кожны штрих, кожны злепак, зроблены рукой настаўніка. Кожны ўдзельнік ведаў: работы будзе ацэньваць не проста глядач, а твой вучань, твой выхаванец. Значыць, выстаўка – гэта не толькі экзамен на сталасць, але і экзамен на права насіць высокае званне мастака-педагога, вучыць і выходзіць, на права перадаваць свой вопыт маладым. Ад таго, якім цябе ўбачаць тут, на выстаўцы, будзе залежаць твой аўтарытэт там, у інстытуце, на занятках у майстэрнях і кабінетах. І, забягаючы наперад, хочацца сказаць, што гэты экзамен нашы мастакі вытрымалі з гонарам.

Не першы год выстаўляюцца работы члена Саюза мастакоў загадчыка кафедры маляўніцтва і жывапісу Р. П. Клікушына. І цяпер яго творы – сведчанне сталасці, высокага майстэрства. Выстаўленыя ім трыпціх «Вясна» («Вярба», «Пейзаж», «Падснежнік»), гравюра «Пейзаж з сонцам» з трыпціха «Радзіма», рад гравюр з серыі «Віцебскія ўскраіны»

прасякнуты глыбокім лірызмам, паэтычнасцю, прыгажосцю.

Гэтая ж улюбёнасць у прыроду Прыдзвіння характэрна і для другога нашага мастака, старшага выкладчыка, кандыдата ў члены Саюза мастакоў І. М. Сталёва. Удзельнік партызанскага руху, ён у сваіх эцюдах і пейзажах імкнецца адлюстраваць мясціны, звязаныя з легендарнымі дзеяннямі Першай Беларускай партызанскай брыгады Бацькі Міня. Усе яго работы з серыі «На партызанскіх сцежках» паасобаму адчуваюцца і асэнсаваныя аўтарам. У той жа час яны блізкія і зразумелыя кожнаму глядачу.

Даволі выразныя і характэрныя акварэлі кандыдата ў члены Саюза мастакоў, выкладчыка Ф. Ф. Гумена. Гэты мастак арыгінальны. У яго работах на дзіва спалучаецца і ўжываецца старое (пейзажы з архітэктурнымі помнікамі Чарнігава, Віцебска і іншых гарадоў) і новае, як, напрыклад, эцюд «Новы Полацк». Ф. Ф. Гумен умее па-свойму бачыць натуру і перадаваць у фарбах стан прыроды, настрой, ігру святла, колер.

Двое з нашых выкладчыкаў – Е. К. Красоўскі і член Саюза мастакоў В. І. Ральцэвіч дэманструюць на выстаўцы шэраг работ, прывезеных з творчай камандзіроўкі на Далёкі Усход і Камчатку. Бадай, ля гэтых карцін больш за ўсё ўзнёмае спрэчак. Многія з эцюдаў і пейзажаў мастакоў даволі своеасаблівыя і па тэхніцы, і па жывапіснаму вырашэнню. Аб іх можна гаварыць асобна. Але бяспрэчна адно: некаторыя замалёўкі аўтарам удаліся. У іх ярка адлюстравана суровасць прыроды Камчаткі, непаўторная прыгажосць яе пейзажаў. На жаль, глядач не можа пазнаёміцца з усімі добрымі работамі, прывезенымі мастакамі з камандзіроўкі. Яны адабраныя для паказу на спецыяльнай выстаўцы ў Мінску.

Адно з цэнтральных месц належыць сюжэтныму эскізу П. Н. Арцёмава «Працоўныя будні». Сама карціна будзе паказана пазней. Аднак прадстаўленыя эскізы для работы сведчаць аб сур'ёзнасці задумы маладога мастака.

Радуюць глядача і шматлікія скульптуры старшага выкладчыка Д. П. Генеральніцкага. У выставачай зале прадстаўлены толькі некаторыя яго работы – «Піянер», «Яфрэйтэр», «Рацыяналізатар», «Настаўнік» і іншыя. У многіх з іх адчуваецца настойлівае імкненне скульптара да абагульнення, да ўнутранай характарыстыкі вобраза.

Зразумела, цяжка ахарактарызаваць кожнага мастака, выставіўшага свае творы на суд глядача, як немагчыма іх хоць бы пералічыць. У залах жа экспануецца больш за 150 работ. Аднак нельга прайсці міма шэрагу ўдалых, з душой напісаных пейзажаў маладога мастака, выпускніка нашага факультэта, Л. С. Анцімонава («Пахмурны дзень», «Бярозы», «Пажар, 1941 г.» з трыпціха «Вайна» і інш.). Нельга

не назваць стрыманыя, але лёгка і эмацыянальныя нацюрморты старшага выкладчыка С. Х. Далматава; выразныя, удалыя па выкананню аўталітаграфіі і эцюды старшага выкладчыка В. Р. Шаталава («Масква» і інш.).

На выстаўцы прадстаўлены таксама шэраг цікавых эцюдаў А. В. Гаўрушка, якія будуць выкарастаны мастаком пры падрыхтоўцы пейзажа «Віцебшчына»: работы маслам (пейзажы) і нацюрморты І. П. Хіцько, эскізы пано А. В. Някрасава, монатыпіі Ф. Ф. Гумена, эскізы к трыпціху аб Вялікай Айчыннай вайне О. Р. Арлова. У залах экспануюцца і работы мастакоў-прыкладнікоў. Серыя гіпсавых работ з відамі горада Ульянаўска і дэкаратыўнае блюда «XX год вызвалення Віцебска», выстаўлены старшым выкладчыкам інстытута А. Ф. Кавалёвым.

Зразумела, не ўсе работы раўназначныя па задуме, мастацкаму вырашэнню і выкананню. Некалькі збыдныя экспазіцыю адсутнасць жанравых палотнаў – яны будуць экспанавацца пазней, на юбілейнай выстаўцы мастакоў Віцебшчыны. Абмежаванасць выставачных плошчаў не дазволіла паказаць шмат работ па дэкаратыўнаму мастацтву. Гэты жанр прадстаўлены толькі адным плакатам В. Р. Шаталава. У работах нашых мастакоў не знайшоў яшчэ шырокага адлюстравання індустрыяльны пейзаж беларускага Прыдзвіння.

Аднак гэтыя недахопы не змяншаюць вартасці выстаўкі. Важна тое, што ўсе выкладчыкі факультэта працуюць творча. “Такая, даволі працяглая цытата з артыкула, здаецца нам асабліва важнай, паколькі адлюстроўвае погляды не толькі яго аўтара В. Вінаградава, які ў той час працаваў загадчыкам кафедры Віцебскага педагагічнага інстытута імя С. М. Кірава”.

Заклучэнне. Падводзячы вынікі, варта адзначыць, што ўжо першыя “крокі” ў гісторыі мастацка-графічнага факультэта не толькі выклікалі вялікую цікавасць грамадскасці, знайшлі адлюстраванне ў рэспубліканскім і абласным друку, але і прадэманстравалі значнасць і высокую запатрабаванасць спецыялістаў, падрыхтоўкай якіх займаўся гэты факультэт. А яшчэ сродкі масавай інфармацыі звярнулі ўвагу і на факт актывізацыі творчай дзейнасці ў Віцебску, на з’яўленне новай плеяды маладых творцаў, якія ў далейшым сталі сапраўдным гонарам славітай Віцебскай мастацкай школы. Прыкметна, што аўтар гэтага артыкула не толькі аказаўся адным з арганізатараў, заснавальнікаў мастацка-графічнага факультэта, але і прыклаў у канцы 1950 – пачатку 60-х гадоў вялікія намаганні, ужо як журналіст і навукоўца для папулярызацыі яго дзейнасці.

Паступіў у рэдакцыю 23.04.2018 г.

Архитектурное макетирование в системе довузовской подготовки учащихся

Коваленко В. И.

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

Главной задачей современного архитектурного и дизайнерского образования является развитие образного мышления и воображения, а также выработка профессионального мировоззрения, своего творческого метода. Поэтому основой будущей профессиональной деятельности архитектора и дизайнера является композиционная и художественно-графическая подготовка, помогающая выразить творческий замысел автора. Проведенное исследование показало (выявило), что чем выше художественно-графические навыки учащихся, приобретенные до поступления в вуз, тем легче они справляются с программным материалом обучения.

Курс «Школа юных архитекторов» призван преодолеть этот наиболее трудный этап в системе непрерывного образования, являющийся переходным от довузовской подготовки к началу образования в вузе.

В статье обосновывается актуальность довузовской подготовки учащихся по архитектурному макетированию, определены цель и учебно-воспитательные задачи, разработан алгоритм преподавания данного раздела.

Рассматриваются некоторые аспекты творческой деятельности учащихся по архитектурному макетированию, а также специфические особенности выполнения пропедевтических упражнений и заданий по макетированию архитектурных сооружений различных по конструкции, конфигурации и оформлению.

Ключевые слова: архитектурное макетирование, учебный процесс, организация, формы обучения и деятельность учащихся.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 95–100)

Architectural Prototyping in the System of Pre-University Training of Students

Kovalenko V. I.

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

The main task of modern architectural and design education is the development of imaginative thinking and imagination, as well as the development of professional worldview, one's own creative method. Therefore the basis of the would-be professional activity of the architect and designer is compositional and artistic graphic training, which helps to express the author's creative intent. The conducted study showed (revealed), that the higher the artistic and graphic skills of students acquired before entering university, the easier they cope with the curriculum academic material at the university.

The course "School of Young Architects" is designed to overcome this most difficult stage in the system of continuous education, which is a transition from the pre-university training to the beginning of education at the university.

The article proves the urgency of the pre-university training of students in architectural prototyping; the goal and teaching and educational tasks are determined; the algorithm for teaching this section is developed.

The article examines some aspects of the creative activity of students in architectural prototyping, as well as specific features of performing propaedeutic exercises and tasks for prototyping architectural structures of various design and configuration.

Key words: architectural prototyping, educational process, organization, forms of education and activities of students.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 95–100)

В наши дни в различных учебных заведениях (гимназиях, общеобразовательных школах, лицеях, детских школах искусств) обучают учащихся различным видам деятельности, проводят профориентационную работу, направленную на продолжение обучения в вузах республики. Однако эту работу проводят учителя школ, а не преподаватели учебных заведений, что не всегда положительно сказывается на выборе учащимися того или иного вида деятельности в будущем. Активизировать эту

работу призваны филиалы кафедр ВГУ имени П. М. Машерова, краткосрочные курсы подготовки абитуриентов к вступительному экзамену «Творчество» – данные виды деятельности осуществляют преподаватели художественно-графического факультета.

Однако у этих подразделений есть свои специфические особенности: так, задача филиалов кафедры сводится к более широкому вовлечению студентов в педагогический процесс в школах, повышение компетенции

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

учителей и проведения профориентационной работы, направленной на привлечение учащихся в наш вуз. Выявление креативных, творчески мыслящих абитуриентов осуществляется в процессе проведения краткосрочных подготовительных курсов по предмету «Творчество». Более длительные (годовые) курсы пока что не нашли своего должного применения. Таким образом, филиалы кафедры профориентируют, подготовительные курсы – знакомят с требованиями к вступительным экзаменам «Творчество». Отсутствие между этими подразделениями промежуточного этапа несколько снижает допрофессиональный уровень подготовки учащихся. Выполнить эту проблему возможно через работу курса «Школа юных архитекторов», что и было сделано на художественно-графическом факультете.

Цель данного исследования – определить целесообразную систему довузовской подготовки учащихся по архитектурному макетированию.

Архитектурное макетирование. Под термином «макетирование» обычно понимают деятельность по изготовлению демонстрационной модели проектируемого архитектурного или дизайнерского объекта из различных материалов с использованием определенных технологических операций, присущих этому материалу.

Макетированию отводится все более важное место в творческом учебном процессе. Макет в совокупности с ортогональными и перспективными проекциями архитектурных сооружений составляет те основные средства, которыми оперирует как архитектор, так и дизайнер; открывает возможность более полного и правильного зрительного восприятия проектного замысла. Являясь объемно-пространственным выражением проектных (архитектурных или дизайнерских) идей, макет в то же время как бы объединяет в себе и отдельные особенности ортогональных проекций, позволяет более полно представить вертикальные и горизонтальные проекции объектов.

В макете возможно создание как объема, так и пространства, а также проверка объемно-пространственного решения проектируемого объекта; взгляд «извне» и продвижении зрителя. Эти свойства макета позволяют использовать его не только на завершающем этапе проектирования, но и, главным образом, в самом процессе проектирования. Работа с макетом непосредственно развивает объемно-пространственное видение и образное мышление. Так изучение макетирования на стадии довузовского обучения дает более

полное знакомство со средствами выражения творческих архитектурных или дизайнерских фантазий, прививает правильный метод работы, дает возможность наглядно представить свои идеи и свободно оперировать объемами и пространством. Работа с объемными элементами и формами помогает усвоить определенные приемы и навыки макетного дела, знакомиться со свойствами бумаги и картона как основных материалов, используемых в макетах.

Основной задачей современного архитектурного и дизайнерского образования является развитие образного мышления и воображения, а также выработка профессионального мировоззрения, своего творческого метода, поэтому основой будущей профессиональной деятельности архитектора и дизайнера является композиционная и художественно-графическая подготовка, помогающая выразить творческий замысел автора, к сожалению, не имеющая аналогов в школьном процессе обучения. Опыт показывает: чем выше художественно-графические навыки учащихся, приобретенные до поступления, тем легче они справляются с программным материалом обучения в вузе.

Довузовская подготовка учащихся. Курс «Школа юных архитекторов» призван преодолеть этот наиболее трудный этап в системе непрерывного образования, являющийся переходным от довузовской подготовки к началу образования в вузе.

Курс по своему содержанию состоит из трех взаимодополняющих разделов: рисунок, черчение и архитектурное макетирование. Процесс обучения ведут преподаватели художественно-графического факультета.

Вопросы довузовской подготовки учащихся по архитектурному макетированию изложены в работах «Макетирование в учебном процессе» [1], «Основы архитектурной композиции» [2]. Авторы этих пособий (преподаватели МАРХИ) предлагают учащимся выполнить ряд макетных заданий разнообразных по своему содержанию и технике выполнения. Однако предлагаемый перечень заданий, их последовательность выполнения, по нашему мнению, изложены без достаточной систематизации с точки зрения дидактических принципов обучения.

Более интересное и значительное издание как с позиции методики, так и практики представляет работа авторов Н. Ф. Метленкова, А. В. Степанова «Архитектура» [3] как учебное пособие для учащихся 1–8 классов общеобразовательных школ, базовое в системе довузовского креативного образования. Пособие

представляет собой практическое введение учащихся в методологию творчества. Предлагаемая авторами модель креативного образования школьников в области общекультурного архитектурного образования заслуживает пристального изучения как учителями школ, так и преподавателями вузов. Длительность процесса обучения затрудняет использование этой модели в наших условиях, когда за год-два необходимо подготовить учащихся к процессу архитектурного творчества.

Изучение, систематизация и обобщение довузовской подготовки учащихся по архитектурному макетированию позволили предложить программу обучения, в которой рекомендуется несколько упростить задачи заданий, сознательно отбросив композиции из сложных геометрических и криволинейных форм. Мы исходили из следующего предположения, если рассматривать архитектуру с точки зрения объемов, то можно сказать, что многие архитектурные сооружения так или иначе, являются простыми геометрическими формами. Эти формы рассматриваются как символ, как один из элементов языка архитектуры. Сооружения признанных современных архитекторов часто представляют собой простые геометрические формы. Подчеркнуть красоту и выразительность лаконичной геометрической формы – задача архитектора.

Основная цель раздела «Архитектурное макетирование» – профессиональная ориентация и допрофессиональная подготовка учащихся. В связи с этим были определены следующие учебно-воспитательные задачи:

- дать представление о профессии архитектора и его творческой работе;
- изучить технологии формообразования объемно-пластических форм из бумаги, приемы построения разверток разнообразных геометрических тел;
- научить работать с бумагой и инструментами, используемыми в процессе макетирования разнообразных объектов;
- развивать творческое мышление, воображение и самостоятельность в решении поставленных задач;
- воспитывать эстетический и художественный вкус, усердие и трудолюбие.

В силу специфики занятий на довузовских курсах «Школа юных архитекторов», задания по макетированию задуманы как краткосрочные. На занятиях теоретический материал излагается в форме беседы с демонстрацией иллюстративного материала, объясняются теоретические и практические задачи. В аудитории выполняются задания по пластическому и архитектурному макетированию, на которых

изучаются методы и технические приемы исполнения макетов. В дальнейшем предлагается выполнить самостоятельную творческую работу. В ней решается более сложная композиционная задача (объемно-пространственная композиция) с использованием уже изученного материала, но по-своему переработанного и дополненного. Все работы создаются в технике бумажной пластики.

Алгоритм преподавания данного раздела:

- развитие объемно-пространственного мышления и воображения учащихся;
- формирование практических навыков работы с бумагой;
- систематическое развитие художественно-творческих способностей, умения использовать знания и навыки в практической деятельности.

Основные методы обучения – наглядно-иллюстративный, практический и исследовательский. Форма организация обучения – групповые занятия.

В ходе освоения данного раздела учащиеся получают представления о таких понятиях, как пластика и трансформация, пространство и объем, закрепляют основные законы композиции, овладевают главными приемами технологии формообразования из бумаги. Завершается обучение выполнением творческой работы учащимися как индивидуально, так и коллективно в зависимости от поставленных задач.

Макетирование архитектурных сооружений. Занятие по архитектурному макетированию построено на основе практической деятельности учащихся. В процессе изучения заданных программой тем происходит знакомство с теоретическими вопросами, раскрывающими те или иные проблемы архитектурного макетирования.

Материалом для макетов может служить пластилин, пенопласт, дерево и т. д. Но основным материалом, из которого выполняются все макеты, является бумага. На ряду с бумагой можно использовать и картон. Разница между изготовлением бумажных и картонных макетов незначительна. Эти материалы наиболее широко применяются студентами при выполнении разнообразных макетов в процессе обучения в вузе, так как они легко обрабатываются и не требуют сложного технологического оборудования.

Отличие бумаги от картона заключается в том, что картон имеет лицевую и изнаночную стороны, часто отличающиеся по цвету. Для макетов возможно использование как белого, так и тонированного картона для большей выразительности творческого замысла.

Картон и бумага удобны и легки в ручной обработке. Кроме того, они обладают достаточной жесткостью, обеспечивающей прочность макета, и пластичностью, что практически дает возможность воплотить в той или иной форме все творческие идеи автора.

В результате выполнения практических заданий учащиеся изучают приемы работы с режущим инструментом, исследуют формообразующие возможности листа бумаги на примере выполнения разрезных и складчатых структур.

Эти пропедевтические задания способствуют развитию навыков вырезания из листа бумаги разнообразных заготовок различной конфигурации, согласно предлагаемым чертежам, позволяют освоить приемы вырезания канцелярским ножом различного рода отверстий в этих заготовках, продавливания линий сгиба с лицевой или обратной стороны листа бумаги, умений складывать заготовку в нужном направлении для получения складчатых структур и т. п. Все эти казалось бы простые задания по изготовлению разрезных и складчатых структур помогают выявить уровень подготовки учащихся к дальнейшей работе по изготовлению архитектурных макетов. Анализ выполненных работ помог в дальнейшем скорректировать работу над выполнением коллективной творческой композиции, учитывая индивидуальные особенности учащихся. Так одни учащиеся изготавливали макеты деревьев, другие – макеты автомобилей, третьи – разрабатывали варианты планировочного решения архитектурного макета.

Полученные знания и умения учащиеся реализуют в ходе выполнения макета «Агрогородок». По предлагаемым чертежам разверток архитектурных построек ребята вычерчивают, вырезают и склеивают развертки в объемно-пространственную форму в виде одноэтажного или двухэтажного домика. При детальной разработке фасадов и фронтов домика, учащиеся исследуют визуальный ряд подобных построек, выявляют характер оконных переплетов и дверей, их конфигурацию, размеры и т. п. На основе собранного материала предлагают свои варианты конструктивной схемы оформления дверных и оконных проемов, которые затем реализуют в своем макете. Для имитации кровельного материала (металлочерепицы) был выбран гофрированный картон, из которого учащиеся вырезают прямоугольники и наклеивают на «крышу» домика. При построении разверток они применяют полученные знания и умения по черчению: умения пользоваться

инструментами, последовательному построению ортогональных чертежей и чертежей плоских разверток, использованию тех или иных линий разметки и т. п.

Анализируя работы 2016–2017 учебного года, новой группой учащихся было предложено несколько усложнить задание по выполнению макетов одно- и двухэтажных домиков. Разработаны и выполнены макеты крыльца (который был пристроен к домику); разнообразные по своей конструкции и конфигурации хозяйственные постройки (как отдельно стоящие архитектурные сооружения). А также было порекомендовано изменить решение оконных проемов: выполнить распашные ставни, оконные переплеты рам изготовить отдельно и приклеить с внутренней стороны оконных проемов. Изготовленные оконные переплеты были разнообразны как по количеству вертикальных и горизонтальных членений, так и по их конфигурации.

После совместного обсуждения и отбора лучших макетов домиков учащиеся составляют объемно-пространственную композицию «Агрогородок» (планировочный макет), используя для этих целей планшет размером 600 x 600 мм. Обсуждается порядок расположения домиков, улиц, переулков, антуража. В качестве антуража к планировочному макету учащиеся изготавливают объемные макеты автомобилей, деревьев и кустов, которые затем монтируются (наклеиваются) на поверхность планшета в заданных местах.

Каждое задание всех разделов программы предполагает выполнение чернового макета. На этом этапе учащиеся изучают последовательность построения чертежа разрезных и складчато-разрезных структур, построение развертки макета геометрической формы, архитектурного объекта и т. п. При выполнении данного задания необходимо строго соблюдать правила выполнения чертежей, последовательности выполнения разверток и преобразование ее в объемно-пространственную форму. В ходе анализа чернового макета выявляются все неточности, даются методические и технологические рекомендации по их устранению, а если это необходимо, то работа выполняется заново. После обсуждения учащиеся приступают к выполнению чистового (демонстрационного) макета, с соблюдением всех высказанных рекомендаций и предложений.

В качестве нового задания в 2017–2018 учебном году было предложено выполнить макеты современных городских многоэтажных зданий, затем макет городского микрорайона (коллективная работа).

Во время работы учащиеся познакомились с пластическими, конструктивными возможностями таких материалов, как мелованный картон, гофрированный картон марки «Д» и пенопластом (в качестве которого использовались потолочные плитки толщиной 4 мм).

При обсуждении конструктивных особенностей современных городских архитектурных построек было выявлено, что все они имеют горизонтальные членения (межэтажные перекрытия), количество этажей может быть разным от девяти и выше. Конфигурация таких построек различна: прямоугольная, полукруглая, треугольная, трапециевидная. По своему функциональному назначению здания можно подразделить на жилые, административные, учебные, зрелищные и т. д.

Для выполнения архитектурных построек разработаны чертежи фронтальных и горизонтальных проекций, в каждом отдельном случае учащиеся самостоятельно определяли тип здания, конфигурацию этих построек, количество этажей и конфигурацию накладных вертикальных панелей. Горизонтальные перекрытия изготавливались из мелованного картона белого цвета, хотя в результате выполненных работ учащимися было предложено использовать цветной картон. Межэтажное пространство выполнено из блоков толщиной восемь миллиметров.

Так же как и в предыдущем задании сначала были сделаны поисковые (черновые) макеты, а затем после их согласования – демонстрационные (чистовые) макеты. Архитектурно-планировочное решение макета городского микрорайона было выполнено на планшете 600 x 600 мм с имитацией пешеходных дорожек, улиц и газонов.

В процессе работы над предлагаемыми заданиями по макетированию происходит знакомство учащихся с такими понятиями, как композиция, ее виды и средства.

Композиция – это строение (структура) художественного произведения, расположение его основных элементов и частей в определенной системе и последовательности; композиция – это единство и целостность формы художественного произведения, обусловленное его содержанием. Выделяют три вида: фронтальная, объемная и объемно-пространственная.

Фронтальная композиция характеризуется развитием формы по двум фронтальным координатам: горизонтальной и вертикальной, с подчинением глубинной координатой. По данному виду предусмотрены задания на выполнение макетов разрезных и складчато-разрезных структур типа «люк», «берлога», «кулисы» и т. д.

Объемная композиция имеет относительно равномерное развитие по трем координатам в пространстве. Задание на построение объемной композиции выполняется в виде макетов разнообразных архитектурных сооружений (одно- и двухэтажные домики, хозяйственные постройки, макеты транспортных машин, растительных форм и т. д.).

Объемно-пространственная композиция характеризуется превалированием пространства над элементами (объемными формами), формирующими его. По этому виду учащиеся готовят коллективные работы на темы «Агрогородок» и «Планировочное решение городского микрорайона».

В заключении необходимо отметить, что организация учебно-воспитательного процесса требует компетентного подхода к работе с учащимися, тщательному отбору заданий и методических приемов способных, как выявить наиболее талантливых (креативных) учащихся, так и сориентировать их на определенную специальность художественно-графического факультета, исходя из его индивидуальных творческих способностей.

Специфика вуза, готовящегося дизайнеров и архитекторов, требует более глубокой довузовской подготовки по рисунку, композиции и макетированию. Следует развивать у учащихся объемно-пространственное мышление, так необходимое им в дальнейшей творческой профессии. Навыки по макетированию, полученные абитуриентами, помогут им со сдачей вступительных экзаменов по рисунку и композиции и будут необходимы в последующем, на всех этапах обучения.

Раздел «Архитектурное макетирование» способствует развитию навыков образного мышления, пространственного восприятия, научит макетировать различные геометрические формы, поспособствует изучению приемов пластической проработки поверхностей и ее трансформации в объемные формы, познакомит с основными понятиями композиционного построения и макетирования предметно-пространственной среды.

Предлагаемые макетные задания помогают учащимся понять приемы сочетания и сочленения геометрических фигур, которые встречаются в экзаменационных работах по рисунку и композиции.

Освоение учащимися данного раздела будет способствовать дальнейшему сознательному овладению процессов архитектурного творчества. Рекомендуемая программа обучения не претендует на законченность, а требует дальнейшего поиска наиболее современных методических приемов развития креативного мышления учащихся.

Учебный раздел «Архитектурное макетирование» на подготовительном довузовском курсе не рассчитан на глубокое изучение этого предмета, систематические и всесторонние знания по макетированию учащиеся получают в вузе.

Для решения этих задач необходимо: разработать положение «Школа юных архитекторов», в котором четко определить цели и задачи обучения, структуру и содержание программы обучения; определить длительность обучения в школе молодого архитектора; провести информационную работу с целью популяризации деятельности этой школы; организовать на базе художественно-графического факультета несколько школ, объединенных одной целью – поиска талантливой креативной молодежи.

Заключение. Таким образом, довузовская подготовка учащихся в «Школе юных архитекторов» выводит процесс обучения на качественный уровень, позволяющий освоить (изучить) предлагаемый материал по архитектурному макетированию, выполнить

запланированный комплекс упражнений и заданий на макетирование архитектурных сооружений.

Проведенная апробация созданной программы по архитектурному макетированию показало эффективность разработанной методики, способствующей совершенствованию довузовской подготовки на ХГФ.

Так, учебный раздел «Архитектурное макетирование» будет помогать формированию у учащихся «Школы юных архитекторов» интереса к изучению основ макетирования архитектурных сооружений, сделает для них полученные знания нужными и востребованными при дальнейшем обучении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калмыкова, Н. В. Макетирование в учебном проектировании / Н. В. Калмыкова. – М.: Изд-во «Университет», 2003.
2. Киселева, Т. Ю. Основы архитектурной композиции / Т. Ю. Киселева, Н. Г. Стасюк. – М.: Архитектура-С, 2004.
3. Метленков, Н. Ф. Архитектура / Н. Ф. Метленков, А. В. Степанов. – М.: Архитектура-С, 2004.

Поступила в редакцию 08.02.2018 г.

УДК 378.147.88:004.92

Интерактивная модель графического самообразования студентов

Воробьева А. А., Беженарь Ю. П.

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

Динамично развивающаяся система образования ставит перед преподавателями задачу изменения традиционных форм и методов преподавания, а также образовательной модели в целом. Это обусловлено уменьшением аудиторных часов на изучение дисциплин, что приводит к увеличению объема материала, отводимого на самостоятельное изучение. Поэтому возникает необходимость создания новой обучающей модели, посредством которой студенты смогут воспринимать новую и сложную учебную информацию путем самоподготовки и самоконтроля, то есть будет основываться на самообразовании студентов при изучении графических дисциплин. При формировании данной системы нужно будет учитывать использования как традиционных методов и средств преподавания графических дисциплин, так и инновационных, с применением информационно-коммуникационных технологий и интернет-ресурсов. В статье определено понятие интерактивной модели графического самообразования студентов, указаны ее признаки, такие как целостность, информационная полнота, мобильность, ориентированность на индивидуальные качества студента. Выявлены целевой, содержательный, учебно-методический и оценочно-результативный компоненты данной модели, а также выделены основные, дополнительные и вспомогательные блоки каждого компонента. Установлены принципы отбора и структурирования учебного материала по графическим дисциплинам, включенного в каждый компонент интерактивной модели графического самообразования студентов, формы и средства промежуточного и итогового контроля знаний. Рассмотрена возможность использования традиционных методов преподавания графических дисциплин, в том числе метод «деловой игры» для формирования профессиональной компетенции будущих специалистов. Сделаны выводы об эффективности внедрения предложенной модели и актуальности исследования и развития данной темы.

Ключевые слова: интерактивная модель графического самообразования студентов, интерактивные методы преподавания, информационные технологии, графические дисциплины, компоненты, принципы, эффективность обучения.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 100–107)

Адрес для корреспонденции: e-mail: sakiada@tut.by – А. А. Воробьева

Interactive Model of Graphic Art Self-Education of Students

Vorobyeva A. A., Bezhenar Yu. P.

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

The dynamically developing education system poses the task of the transformation of traditional forms and methods of teaching as well as of the whole education model in general. This is due to the reduction of the number of academic classes, which results in the increased volume of the material for self-study. Therefore necessity arises in creating a new teaching model which makes it possible for students to perceive new complicated material by self-studying and self-control. Thus we can speak about student self-education in mastering graphic art disciplines. In shaping this system, application of both traditional methods and tools of teaching graphic art disciplines and the innovative ones, those with the use of information and communication technologies and the Internet resources, should be taken into account. The notion of the interactive model of graphic art self-education of students is defined in the article; its features are indicated such as integrity, information completeness, mobility, aiming at individual qualities of the student. The purpose, the content, the academic and method and the assessment and result components of the model are identified; the basic, the additional and the supplementary blocks of each component are singled out. Selection principles and those of structuring the material on graphic art disciplines, which are included into each component of the interactive model of graphic art self-education of students, forms and means of the progress and final control of knowledge are identified. Possibility of using traditional methods of teaching graphic art disciplines is considered, including the method of business plays for shaping professional competence of would-be specialists. Conclusions are made about the efficiency of the introduction of the suggested model, the research relevance and the topic development.

Key words: interactive model of graphic art self-education of students, interactive methods of teaching, information technologies, graphic art disciplines, components, principles, efficiency of education.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 100–107)

Образование, которое мы получаем в течение жизни, можно охарактеризовать как непрерывный процесс посредством которого, пройдя через школы, колледжи, университеты, общество целенаправленно движется к получению и накоплению знаний, формированию навыков и ценностей, профессиональных способностей.

В последнее время образование подвергается постоянному реформированию, целью которого является упорядочивание и укоренение инновационных достижений, внесение стабильности в развитие образовательной системы, усиление развивающего потенциала [1]. Но на самом деле модернизация образования после реформирования имеет некоторые недостатки. Одним из которых является сокращение аудиторных часов на изучение учебного материала как лекционных, так и практических. В то же время четкого методического инструментария и модели его использования, учитывающего увеличение объема материала для самостоятельного изучения и адаптированного для результативного самообразования студентов, не разработано, что в итоге сказывается на снижении результативного обучения. Обойтись без применения информационно-коммуникационных средств в настоящее время в образовательном процессе просто невозможно, так как сложно представить нашу жизнь без использования планшетов, компьютеров, интерактивных досок, глобальной сети интернет [2].

Актуальность развития и применения интерактивных методик с использованием инновационных разработок при преподавании

графических дисциплин необходима и вызвана также и сложностью изучения материала, требующей множество разнообразных навыков для его освоения [3]. Так как профессиональная деятельность в проектно-конструкторской сфере ориентирована на знание основ геометрических построений, умения четко и быстро воспринимать и воспроизводить графическую информацию как начерченную вручную, так с применением компьютерной графики, владением навыками «пространственного» мышления. Действующая модель преподавания по графическим дисциплинам, отработанная до совершенства в течение многих десятилетий, оказывается недостаточно эффективной в изменившихся условиях современного образования. Учебные планы по графическим дисциплинам, изначально распланированы на достаточно большое количество учебных часов, а в данный момент в условиях постоянного сокращения времени на аудиторное изучение материала приобретают вид урезанных, незаконченных [4–6], так, например, правила оформления чертежа, нанесение размеров не зависят от техники выполнения «ручной» и «электронной», требуют детальной проработки множества нюансов в соответствии со стандартами и занимают большой объем времени [7].

Для выполнения электронного чертежа студент дополнительно должен изучить еще и графическую компьютерную программу, в этом случае получается, что в рамках одной дисциплины изучаются две: к инженерной графике добавляется компьютерная. Поэтому остро стоит вопрос о формировании такой

образовательной модели преподавания графических дисциплин [8; 9; 6], будут выявлены ее компоненты, разработана интерактивная обучающая среда и необходимое методическое обеспечение. А именно, подготовлен такой методический материал, с которым можно будет научиться воспринимать учебный материал по графическим дисциплинам путем самостоятельного обучения (в рамках самостоятельной работы по изучению лекционного материала, подготовки к практическим занятиям, текущему и итоговому контролю, выполнению расчетно-графических работ и т. д.) всех форм образования (очной, заочной и дистанционной) с последующим его закреплением и превращением в знания, а также получения положительных результатов в системе оценки знаний.

Применение инновационных форм преподавания графическим дисциплинам заключается в обучении студентов выполнению чертежных изделий с помощью компьютерной графики, разработки мультимедийных лекций, компьютерного тестирования для контроля качества обучения, создании электронного учебно-методического обеспечения учебной дисциплины для самообразовательной деятельности и др. [10].

Интерактивная модель графического самообразования студентов: понятие и компоненты. Модель интерактивного обучения основана на субъект-субъектной связи между обучающим и обучающимися [11; 12]. Оба являются полноправными субъектами, это означает, что студент сам помогает в организации своего обучения, планирует свое время на самообразование, самостоятельно оценивает свои результаты. Обучающийся может отдать предпочтение наиболее привлекательному для него способу освоения материала, выбирая необходимые для этого средства обучения. Преподаватель в данной ситуации берет на себя роль не как источника информации, а как путевода и координатора самообразовательной учебной деятельности. Однако за самостоятельностью и познавательной активностью в модели интерактивного обучения стоит большой труд педагога, который непосредственно создает для обучающихся те или иные варианты с различным уровнем сложности и темпом освоения учебного материала.

Под *интерактивной моделью графического самообразования студентов* (ИМГС) [13] мы будем понимать комплексный подход к изучению графических дисциплин, направленный на развитие личности путем самоподготовки и самоконтроля, с непосредственным получением и закреплением знаний, навыков

и формированием профессиональных компетенций при помощи использования методических пособий, созданных современными информационно-коммуникационными технологиями.

Интерактивность позволяет сгладить некоторые противоречия, присущие пассивной модели обучения: вывести ученика на позицию субъекта обучения; обеспечить продуктивное учебное взаимодействие всех субъектов педагогического процесса; ускорить процесс личностного развития обучающегося; обеспечить процесс личностного и профессионального роста педагога [4].

В условиях современного мира основными признаками такой модели будут являться целостность, информационная полнота, мобильность, ориентированность на индивидуальные качества студента. Целостность процесса преподавания при формировании данной модели заключается в определенной последовательности выделенных ее компонентов: цель – содержание – средство – результат. Информационная полнота и мобильность помогут быстро реагировать на изменения в образовательном пространстве и в то же время приобретать фундаментальные знания, необходимые для овладения предметом. Ориентированность на индивидуальные качества студента будет способствовать выявлению подготовки и поможет каждому обучающемуся достичь положительных результатов в изучении дисциплины и овладением требуемых профессиональных компетенций.

Для создания новой, интерактивной и гибкой модели графического самообразования студентов можно выделить следующие компоненты: целевой, содержательный, учебно-методический, оценочно-результативный.

Первый компонент – целевой – определяет цели образования с учетом требований к полученным в ходе изучения данной дисциплины, знаниям и навыкам, компетенциям и уровню профессиональной подготовки. К основному блоку данного компонента можно отнести государственные образовательные программы. Вспомогательный блок включает практические и методические указания по формированию рабочих программ. К дополнительному блоку можно отнести программы углубленного обучения, рекомендации научно-исследовательской деятельности студентов.

Второй компонент – содержательный – отвечает за отбор, структурирование, обработку, хранение учебного материала изучаемой дисциплины, а именно за содержательное наполнение базового и углубленного курса преподавания.

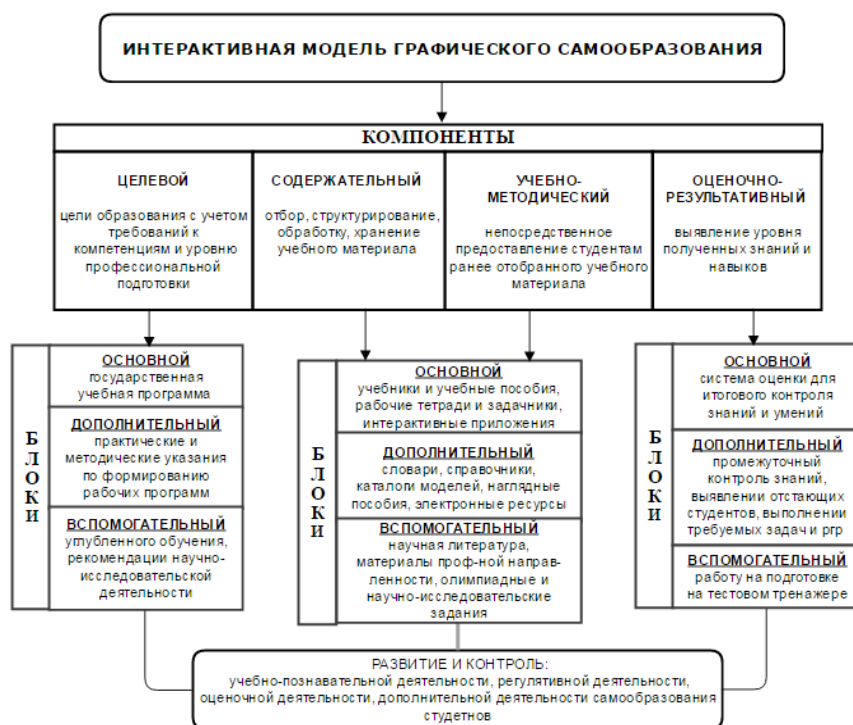


Схема интерактивной модели графического самообразования студентов

Элементами основного блока содержательного компонента являются непосредственно учебники и учебные пособия, рабочие тетради и задачки, интерактивные приложения. К вспомогательному блоку при изучении графических дисциплин относятся словари, справочники, каталоги моделей, наглядные пособия, электронные ресурсы. А дополнительный – включает научную литературу, материалы профессиональной направленности, олимпиадные и научно-исследовательские задания.

Следующий компонент – учебно-методический – непосредственное предоставление студентам ранее отобранного, структурированного и обработанного учебного материала, с учетом выбора интерактивных методов и средств преподавания. Учебно-методический компонент будет включать те же блоки, что и содержательный.

Взаимодействие содержательного и учебно-методического компонентов на протяжении изучения какой-либо дисциплины либо получения всего образования должно выглядеть как последовательная цепь учебных задач, обеспечивающих постоянное продвижение вперед, и в конце – получение профессионального образования, способного конкурировать на мировых площадках трудовой деятельности.

Последний компонент – оценочно-результативный – выявление уровня полученных

знаний и владения требуемыми навыками. К основному блоку относится система оценки для итогового контроля знаний и умений, отвечающих заявленному стандарту в целевой компоненте. К дополнительному – промежуточный контроль знаний для определения уровня освоения пройденной темы либо раздела конкретной дисциплины, выявлении отстающих студентов, выполнении требуемых задач и расчетно-графических работ, для закрепления полученных навыков. Вспомогательный блок может включать работу по подготовке на тестовом тренажере.

Работа преподавателя, учитывая все вышесказанное, для успешного освоения студентом фундаментальных знаний содержания графических дисциплин, заключается в развитии и контроле [13]:

1. Учебно-познавательной деятельности самообразования, а именно обеспечением необходимым теоретическим материалом (мультимедийными лекциями, наглядным материалом, примерами профессиональной направленности, ознакомлением с углубленным и справочным материалом и др.).

2. Регулятивной деятельности самообразования (предоставление поэтапного решения задач, возможности выполнения упражнений на тренажере задач базового уровня, выполнение требуемых расчетно-графических работ).

3. Оценочной деятельности самообразования (предоставление системы контроля с мотивирующим эффектом, включающий в себя самоконтроль, промежуточный и итоговый контроль).

4. Дополнительной деятельности самообразования (возможность участия в выполнении групповых заданий, научно-исследовательской деятельности, олимпиадах).

Материал, разработанный по вышеуказанной схеме, полностью отвечает требованиям для самоподготовки студентов и может стать частью интерактивной модели графического самообразования студентов.

Наполнение интерактивной модели графического самообразования студентов. Рассмотрим более подробно теоретическую и практическую составляющую предлагаемой модели.

Преподаватель, разрабатывающий новый методический инструментарий, во время подготовки учебного материала с использованием информационно-коммуникационных технологий должен учитывать множество факторов: подбор и структурирование учебной информации, учебных текстов, разработку эскизов графических иллюстраций и алгоритмов решения задач, подготовку материалов для самостоятельной работы и углубленного изучения. Но главными из них являются простота и привлекательность учебного материала, что повысит познавательную мотивацию студентов в обучении по новой методике.

Яркий пример применения инновационных форм обучения для самообразования студентов – электронные учебно-методические комплексы (ЭУМК). На наш взгляд, преимущества ЭУМК над бумажными изданиями в преподавании графических дисциплин заключаются в следующем [14; 15]:

1. Увеличение наглядности при создании электронных учебно-методических комплексов обеспечивается использованием мультимедийных технологий: точных чертежей, звукового и видеосопровождения, гиперссылок и т. п.

2. Открытость системы, так как электронные учебники можно постоянно изменять и дополнять в процессе внедрения по мере необходимости. По графическим дисциплинам есть книги базовые для каждой специальности и для каждого профессионального направления данной специальности, повышенной сложности, методические указания для выполнения расчетно-графических и курсовых работ и др. Электронный учебник по каждому курсу может включать в себя материал нескольких уровней сложности для разных

специальностей и размещаться на одном магнитном носителе.

3. Разнообразие форм представления информации (текст, гипертекст, графика, видео- и аудиоинформация, анимированные объекты, базы данных, другие средства мультимедиа), что раскрывает новые возможности этого образовательного ресурса, обеспечивает погружение обучающегося в познавательный процесс за счет активного включения различных каналов восприятия информации.

4. Электронный УМК. Студенты могут изучать задания и проходить тесты как в интерактивном режиме, так и в качестве тренажера. Во втором варианте при необходимости можно приводить верный ответ с разъяснениями или давать комментарии.

5. Интерактивная поисковая система дает возможность быстро найти необходимый материал по заданным параметрам, словам, номерам заданий. Это достигается за счет закладок, гипертекстовой связи, а также элементами управления для повтора звукового и видеосопровождения.

6. Возможность очного, заочного, дистанционного обучения, а также путем самообразования.

Электронные учебно-методические средства дают возможность студенту самостоятельно более гибко манипулировать предлагаемой учебной информацией в соответствии с их индивидуальными способностями, при этом часть обучающих функций педагога переходит на самого студента. Преподаватель лишь поддерживает учащегося, ориентирует его в потоках учебной информации и помогает в решении возникающих проблем [16].

ЭУМК может включать в себя следующие компоненты [14]:

1) учебная программа дисциплины – конкретная программа изучаемого предмета данного вуза, разработанная на базе Государственного стандарта и учитывающая специфику каждой специальности и вуза в целом;

2) методические рекомендации по выполнению полученных заданий и изучению учебного предмета в целом, которые включают в себя набор рекомендаций и разъяснений, дающие возможность студенту наиболее рационально распределить время на выполнение заданий и изучение материала данной дисциплины;

3) учебные и учебно-методические материалы: включают в себя разработки для проведения лекционных, семинарских, практических занятий;

4) учебно-справочные материалы – это словари, инструкции, справочники,

государственные законодательные и акты, ГОСТы, нормативно-методические и нормативно-технические документы, регламенты и др.;

5) *учебно-наглядные материалы*: сюда можно отнести электронные блоки с иллюстрациями, звуковые и видеоматериалы, библиотеку 3D моделей, набор обучающих плакатов, мультимедийные презентации и др.;

6) *гlossарий или словарь терминов*: включает необходимое количество специальных терминов дисциплины, ключевые слова, без разъяснения которых невозможно детальное изучение дисциплины;

7) *контроль знаний (текущий, промежуточный и итоговый)*: контрольные вопросы по каждой теме учебной дисциплины и по всему учебному курсу; примерные темы рефератов, сборники контрольных или тестовых заданий, компьютерные программы электронного тестирования для проверки знаний студентов на различных этапах обучения;

8) *профориентированные материалы*, которые могут включать графики прохождения практик и список предприятий, организаций, сотрудничающих с вузом, профессиональные конференции;

9) *учебные материалы, относящиеся к литературе*: учебные справочники, их списки; списки государственных законодательных и нормативно-правовых актов; перечни нормативных и нормативно-методических документов, компьютерных программных средств.

Приведенный выше перечень электронных учебных пособий и учебно-методических комплексов может быть продолжен или сокращен, в зависимости от дисциплины (или блока дисциплин) и конкретной специальности (направления).

Применение на практике электронных УМК, наряду с классическими средствами обучения, должны обеспечивать [17]:

- более глубокую дифференциацию профильного обучения;

- индивидуальный подход, разработку системного подхода для индивидуального изучения учебного материала, с учетом первоначальных навыков студента;

- активизацию учебно-исследовательской работы по достижению наилучшего результата в решении полученного задания;

- стимулирование самообразовательной деятельности студентов и развитие научно-исследовательской работы.

Система контроля интерактивной модели графического самообразования студентов. Несмотря на современные способы проверки и оценки знаний, которые используются крайне

редко в течение семестра, результаты могут быть не объективными. Не следует ожидать высоких показателей полученных знаний и навыков при выполнении экзаменационных работ, в то время как в течение учебного процесса не проводится необходимый контроль понимания материала и применения его на практике.

В настоящее время используются такие методы, как устный (опрос, доклад, устный экзамен, защита) и письменный контроль (контрольная работа, письменный экзамен, тестирование), самостоятельная работа (домашнее задание, реферат, курсовая и дипломная работа, тестирование) [18–20].

Для проверки полученных знаний и умений при изучении графических дисциплин, а также для проверки качества подготовки студента и его самообразования наилучшими способами контроля будут:

- тематический контроль – это оценка результатов после изучения определенной темы;

- текущий контроль – после изучения конкретного раздела дисциплины, что поможет дифференцировать студентов на успевающих и неуспевающих;

- расчетно-графическая работа показывает качество практических навыков и умений применять полученные знания на практике;

- итоговый контроль – экзамен по курсу. Это итог изучения пройденной дисциплины, на котором выявляется уровень приобретенных знаний студентом в течение обучения.

Специфика изучения графических дисциплин заключается в том, что студенты должны получить графические навыки. Поэтому нельзя ограничиться только тестовыми заданиями при проверке знаний и умений, а следует периодически включать контрольные выполняемые на бумаге и при помощи машинной графики. Но и исключить тестовый контроль нельзя, потому что освоения практических навыков без усвоения теоретического материала невозможно.

Однако полная компьютеризация графических дисциплин не решит поставленной задачи, так как немаловажной составляющей для самообразования студента является его заинтересованность.

Нельзя не отметить игровые методы обучения, которые опять получают широкое применение в преподавании. Суть профессионально ориентированных игр заключается в моделировании реальной профессии, которая включает в себя все виды предложенной деятельности [21].

Интересным и немало важным примером традиционного метода преподавания

графических дисциплин является «деловая игра». Преобразование практических заданий и расчетно-графических работ в игровую форму путем связи их с профессиональной направленностью значительно повысит интерес к выполнению заданий, а следовательно, простимулирует самоподготовку студентов. Варианты «деловой» игры представлены ниже [22]:

- объявленный тендер (бизнес-соревнование проводится со специально подготовленными правилами и заданиями);

- конструкторское бюро (берется модель проектной организации, определяются роли в группе и в соответствии с ними студенты выполняют ту или иную часть общего задания);

- срочное совещание (создается экстренное обсуждение нескольких заданий, в идеале каждому студенту индивидуальное задание, которые необходимо выполнить в условиях дискуссии, а остальные члены разговора смогут дать оценку проделанной работе).

Обучение с применением «деловой игры» поможет сформировать профессиональные компетенции, заключающиеся в следующем [23]:

- инструментальные, содержащие общие знания по профессии, включающие минимальные способности;

- межличностные, групповые навыки работы, самооценка;

- системные, умение применять полученные знания в работе, а также использовать инновации и приспосабливаться к нововведениям.

А это и есть стимул к активному, продуктивному и творческому процессу обучения. Можно сказать, что повышается мотивация систематического обучения, активность к самостоятельным занятиям. Это позволит создать условия, при которых приобретаемые знания и умения станут профессионально и лично значимыми, что и будет составлять основу для формирования профессиональной компетентности будущего специалиста, заключающейся в способности владеть предметной областью на определенном качественном уровне.

Заключение. Введение формы обучения на основе электронного учебно-методического комплекса по начертательной геометрии и инженерной графике позволит перейти от обычной трансляции знаний к обучению, позволяющему развивать заинтересованность обучающихся, учитывая индивидуальный подход, а также поможет развить творческие способности для научных исследований и участия в студенческих конференциях. Кроме того,

электронный учебно-методический комплекс способствует в подготовке к текущему, промежуточному и конечному контролю знаний. На наш взгляд, применение в общей системе всего вышесказанного может решить проблему конфликта сохранения традиций образования и необходимости внедрения инноваций, а также улучшить качество обучения графических дисциплин, и особенно будет востребован для самообразования студентов заочной и дистанционной форм обучения [15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция информатизации системы образования Республики Беларусь на период до 2020 года (утверждена Министром образования Республики Беларусь С. А. Маскевичем 24 июня 2013 года).
2. Малаховская, В. В. Программное обеспечение на занятиях по графическим дисциплинам / В. В. Малаховская, А. А. Воробьева // Инновационные технологии в инженерной графике: проблемы и перспективы: сб. трудов междунар. науч.-практ. конф., Брест, Республика Беларусь, Новосибирск, Российская Федерация 20 апр. 2016 г. / отв. ред. Т.Н. Базенков. – Брест: БрГТУ, 2016. – С. 107–109.
3. Хмарова, Л. И. Применение компьютерных технологий при изучении графических дисциплин / Л. И. Хмарова, Е. А. Усманова // Вестн. ЮУрГУ. Сер.: Образование. Педагогические науки. – 2014. – № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-kompyuternyh-tehnologiy-pri-izuchenii-graficheskikh-disciplin>. – Дата доступа: 31.01.2017.
4. Сиротина, И. К. Интерактивная образовательная среда как фактор оптимизации процесса формирования математической культуры личности / И. К. Сиротина // Инновации в науке: материалы XI Междунар. заоч. науч.-практ. конф. – Новосибирск, 2012. – Ч. II. – С. 37–46.
5. Малаховская, В. В. Графические дисциплины в процессе перехода на четырехлетнюю форму образования / В. В. Малаховская, А. А. Воробьева, В. Э. Завистовский // Информационные технологии в инженерной графике. Проблемы и перспективы: материалы междунар. науч.-практ. конф., Брест, 21–22 марта 2013 г. / Брест. гос. техн. ун-т; редкол.: Базенков Т. Н. [и др.]. – Брест, 2013. – С. 69–70.
6. Беженарь, Ю. П. Мультимедийные презентации как средство совершенствования графической подготовки студентов на занятиях по начертательной геометрии / Ю. П. Беженарь, В. В. Ключева // Оптимизация управления качеством образования: материалы респуб. науч.-метод. конф., Гомель, 16 мая 2013 г. / ГУО «Гомельский областной институт развития образования». – Гомель, 2013. – С. 13–16.
7. Короткий, В. А. Начертательная геометрия на экране компьютера / В. А. Короткий, Л. И. Хмарова // Геометрия и графика. – 2013. – Т. 1., вып. 1. – С. 32–34.
8. Воробьева, А. А. Мультимедийные лекции в преподавании начертательной геометрии / А. А. Воробьева, В. В. Малаховская, М. А. Скрабатун // Инновационные образовательные технологии в учреждении образования: материалы респ. науч.-практ. конф., Брест, 15–16 нояб. 2013 г. / Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина; под общ. ред. Н. Н. Сендера. – Брест, 2013. – С. 44–47.
9. Беженарь, Ю. П. О некоторых проблемах и современных подходах преподавания курса начертательной геометрии. / Ю. П. Беженарь, Д. П. Гвоздев // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XIX (66) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 13–14 марта 2014 г.: в 2 т. / Вит. гос. ун-т; редкол.: И. М. Прищепа (гл. ред.). – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2014. – Т. 2. – С. 159–161.
10. Мокрецова, Л. О. Инновации графической подготовки в вузах / Л. О. Мокрецова, В. Б. Головина // Информационные технологии и технический дизайн в профессиональном образовании и промышленности: сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. – Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. – С. 95–98.
11. Сидоров, С. В. Модели пассивного, активного и интерактивного обучения / С. В. Сидоров // Сайт педагога-исследователя

[Электронный ресурс] – Режим доступа: http://si-sv.com/publ/1/modeli_passivnogo_aktivnogo_i_interaktivnogo/14-1-0-507. – Дата доступа: 31.01.2017.).

12. Останина, Е. В. Проектирование и разработка интерактивного учебного модуля «Беспроводная точка доступа Wi-Fi» на платформе adobeFlash / Е. В. Останина // Вестн. Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-та. Сер. Информационные компьютерные технологии в образовании. / [Электронный ресурс]. – 2014. № 10. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/proektirovanie-i-razrabotka-interaktivnogo-uchebnogo-modulya-besprovodnaya-tochka-dostupa-wi-fi-na-platfome-adobe-flash>. – Дата доступа: 31.01.2017.

13. Vorobjova, A. The effective methods of teaching graphic disciplines / A. Vorobjova // The youth of the 21st century: education, science, innovations: proceedings of III International Conference for students, postgraduates and young scientists, Vitebsk, December 6, 2016 / Vitebsk State P. M. Masherov University. – Vitebsk, 2016. – P. 214–216.

14. Беженарь, Ю. П. Формы и методы организации учебного процесса по начертательной геометрии на художественно-графических факультетах / Ю. П. Беженарь // 21 век: фундаментальная наука и технологии: материалы V Междунар. научн.-практ. конф., 10–11 нояб. 2014 г. – NorthCharleston, USA. – Т. 3 – С. 95–98.

15. Воробьева, А. А. Электронный учебно-методический комплекс: возможности и структура / А. А. Воробьева // Инженерные проблемы строительства и эксплуатации сооружений: сб. науч. тр. – Вып. 3. – Новополюск: ПГУ, 2011. – С. 166–175.

16. Алтайцев, А. М. Учебно-методический комплекс как модель организации учебных материалов и средств дистанционного обучения / А. М. Алтайцев, В. В. Наумов // Университет-

ское образование: от эффективного преподавания к эффективному учению. – Минск: Прописки, 2002. – С. 229–241.

17. Захарова, И. Г. Информационные технологии в образовании: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / И. Г. Захаров – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 192 с.

18. Ермаков, В. Г. Контроль в системе развивающегося образования: дис.... доктора пед. наук: 13.00.01 / В. Г. Ермаков. – М., 2006. – 354 с.

19. Скакун, В. А. Организация и методика профессионального обучения: учеб. пособие / В. А. Скакун. – М.: ФОРУМ – ИНФА-М, 2007. – 336 с.

20. Эрганова, Н. Е. Методика профессионального обучения: учеб. пособие / Н. Е. Эрганова. – 3-е изд., испр. и доп. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2005. – 150 с.

21. Костылев, Ф. В. Учить по-новому: Нужны ли оценки-баллы / Ф. В. Костылев. – М.: Владос, 2000. – 104 с.

Аксюхин, А. А. Особенности подготовки и использования электронных учебно-методических комплексов / А. А. Аксюхин // Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры. [Электронный ресурс] – 2010. – Режим доступа: http://www.ostu.ru/libraries/Konf_14-15_08/Aksyuhin.doc. – Дата доступа: 11.02.2010.

22. Воробьева, А. А. Организация углубленного изучения графических дисциплин в рамках самостоятельной работы студентов / А. А. Воробьева, В. В. Малаховская // Педагогика высшей школы: диалог эпох : материалы междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 22–27 апр. 2013 г. / С.-Петербург. гос. архитектурно-строительный ун-т; редкол.: Беззубова О. В. [и др.]. – СПб., 2013. – С. 247–250.

Поступила в редакцию 29.03.2018 г.

УДК 378.14:002.2:028

Средовый подход как методологическая основа формирования информационной компетентности студента

Любченко О. А.

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

В учреждениях образования, которые обеспечивают подготовку специалистов высшей квалификации, умения и навыки взаимодействия с информационными массивами в соответствии с современной образовательной парадигмой формируются в рамках компетентностного подхода. Следует отметить, что специалисты определенной профессии испытывают потребность в информационной компетентности (ИК) с учетом специфики их будущей профессиональной деятельности, которая выступает в качестве ключевой или даже надпредметной (от уровня ее сформированности зависит формирование других компетенций). Ряд работ современных исследователей посвящен рассмотрению различных методик, применяемых библиотекарями-практиками при формировании информационной компетентности. Но тенденцией последних лет является отток пользователей библиотек, в том числе и вузовских, что свидетельствует о недостаточном понимании роли и места современной библиотеки в создании индивидуального информационного поля пользователя. Данный факт выступает прямым доказательством того, что существующие подходы к формированию информационной компетентности не приносят должных результатов. Поэтому библиотекам следует искать новые методологические приемы, которые бы позволили выявить альтернативные пути решения сложившейся проблемы. На современном этапе мы предлагаем обратиться к положениям средового подхода и рассмотреть его в качестве методологической основы формирования информационной компетентности специалиста, так как они в полной мере отражают практические аспекты функционирования современной библиотеки учреждения высшего образования.

Ключевые слова: информационная компетентность, вузовские библиотеки, методологические подходы, средовый подход, библиотечная образовательная среда.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 107–112)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Lybchenko00@mail.ru – О. А. Любченко

Environmental Approach as a Methodological Basis for Shaping the Student Information Competence

Lyubchenko O. A.

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

In higher education institutions that provide training for highly qualified specialists, the skills and experiences of interaction with information streams in accordance with the modern educational paradigm are shaped within the framework of the competence approach. It should be noted that specialists of a certain profession need information competence (IC), taking into account the specificity of their future professional activity, which acts as a key or even super-subjective competence (the shaping of other competences depends on the level of its formation). A number of works by modern researchers are devoted to the consideration of various techniques used by practical librarians in the shaping information competence. However the tendency of recent years is the outflow of library users, including university students, which indicates a lack of understanding of the role and place of the modern library in creating an individual user information field. This fact is a direct proof that existing approaches to the formation of information competence do not bring proper results. Therefore, libraries should seek new methodological approaches that would help to identify alternative ways to solve the current problem. At this stage, we propose to address the provisions of the environmental approach and consider it as a methodological basis for shaping the specialist information competence, since they fully reflect the practical aspects of the functioning of the modern library of higher education establishment.

Key words: information competence, university libraries, methodological approaches, environmental approach, library educational environment.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 107–112)

В настоящее время практически не подвергается сомнению тот факт, что человек для реализации своего социального поведения в обществе через профессиональную деятельность нуждается в постоянном притоке информации. В учреждениях образования, которые обеспечивают подготовку специалистов высшей квалификации, умения и навыки взаимодействия с информационными массивами в соответствии с современной образовательной парадигмой формируются в рамках компетентностного подхода. Данный подход предполагает наличие у выпускника определенного набора профессиональных, социальных, личностных компетенций, способствующих реализации его потенциала в профессиональной и социальной сферах. Следует отметить, что специалисты определенной профессии испытывают потребность в информационной компетентности (ИК) с учетом специфики их будущей профессиональной деятельности, которая выступает в качестве ключевой или даже надпредметной (от уровня ее сформированности зависит формирование других компетенций).

Информационной компетентности специалиста и процессу ее формирования посвящено достаточно большое количество исследований: А. В. Хуторской, И. А. Зимняя, О. Б. Зайцева, Н. А. Войнова, М. А. Холодная, Ю. И. Аскерко, Д. В. Голубин, А. В. Гоферберг и др. Анализ различных подходов к трактовке данного понятия показывает, что оно на сегодняшний день не является однозначно определенным. Информационную компетентность рассматривают, с одной стороны, как составляющую профессиональной

компетентности (Г. Б. Голуб, Э. Ф. Морковина, К. В. Шапошникова), а с другой – как составляющую информационной культуры личности (Г. Б. Паршукова, Н. В. Збаровская, Н. И. Гендина). С позиции информационной компетентности как компонента профессиональной подготовки современного выпускника технического университета (позиция, поддерживаемая нашим исследованием) можно говорить об информационной компетентности как готовности к самообразованию, способности выявлять проблемы в своих знаниях и умениях при решении новой задачи, оценивать необходимость той или иной информации для своей деятельности, осуществлять информационный поиск и извлекать информацию из различных источников на любых носителях. Все это позволяет гибко изменять свою профессиональную квалификацию и самостоятельно осваивать знания и умения, необходимые для решения поставленных задач. Также здесь можно отметить готовность к использованию информационных ресурсов, т. е. способность делать аргументированные выводы, использовать информацию для планирования и осуществления своей деятельности, что позволяет человеку принимать осознанные решения на основе критически осмысленной информации [1].

Анализ инструктивно-методических материалов (учебных программ, пособий по основам информационной культуры) показал, что содержание информационной компетентности и спектр знаний, в нее включенный, основательно изучен исследователями. Ряд работ посвящен рассмотрению различных методик, применяемых библиотекарями-практиками при формировании информационной

компетентности. Но тенденцией последних лет является отток пользователей библиотек, в том числе и вузовских, что свидетельствует о недостаточном понимании роли и места современной библиотеки в создании индивидуального информационного поля пользователя. Данный факт выступает прямым доказательством того, что существующие подходы к формированию информационной компетентности не приносят должных результатов. Настоящему информационно компетентный студент, будущий специалист, должен рассматривать библиотеку в качестве одного из приоритетных каналов доступа к актуальной и достоверной информации, необходимой для его успешной образовательной, а в будущем и профессиональной деятельности. Поэтому библиотекам следует искать новые методологические подходы, которые бы позволили выявить альтернативные пути решения сложившейся проблемы.

Целью исследования является рассмотрение положений средового подхода в качестве методологической основы формирования информационной компетентности специалиста, так как они в полной мере отражают практические аспекты функционирования современной библиотеки учреждения высшего образования.

Средовый подход в библиотековедении. Сегодня средовый подход уже актуализирован в широком спектре социально-гуманитарных наук, стремящихся постичь предмет своего изучения как саморазвивающуюся систему во всей сложности внутренних и внешних взаимодействий. При этом средовый подход развивается, с одной стороны, как методологическая система в теории познания, а с другой – как принцип организации практической деятельности. Анализ научных исследований в многих отраслях знания свидетельствует о том, что среда признается учеными одним из ведущих факторов развития личности, чем и обусловлено ее возрастающее значение как фактора становления и социализации. Это значит, что под воздействием среды деятельность должна стать мотивированной и целенаправленной.

Восприняв основы средового подхода из смежных наук, библиотековедение поставило вопрос о необходимости его привлечения в ходе осмысления деятельности библиотечного учреждения. Основные положения данного подхода представлены в исследованиях Г. Ю. Беляева, Ю. С. Мануйлова, С. В. Сергеева, В. И. Слабодчикова, В. А. Ясвина.

Обосновывая настоящий подход, мы разделяем мнение доктора педагогических наук

Ю. С. Мануйлова, что традиционно взаимоотношения человека со средой рассматриваются в науках в рамках средового подхода, который представляет собой теорию осуществляемого через специально формируемую среду управления процессом формирования и развития обучающегося, т.е. выполняет функции опосредованного управления [2]. По мнению М. Т. Салиховой, применение средового подхода дает возможность выявить социокультурные изменения, происходящие с библиотекой в контексте современности, а именно, построения общества знаний [3], а также создать позитивную с педагогической точки зрения среду, которую можно использовать в качестве универсального способа достижения наиболее значимых концептуальных целей. И, несмотря на то, что процесс создания среды, которая будет формировать информационную компетентность более длительный, чем разработка новой обучающей методики, результаты будут более масштабными, так как средовая методология носит синергетический характер.

Гипотеза нашего исследования сформулирована следующим образом. Библиотека учреждения высшего образования имеет достаточный педагогический потенциал, чтобы подготовить информационно компетентного студента, будущего специалиста, даже отказавшись от использования традиционных обучающих методик, а путем совершенствования своей образовательной среды.

Введение в библиотековедение понятия «библиотечная среда» также обусловлено характером развития библиотечного учреждения как социального института. Данный термин в теории библиотековедения предложен М. Я. Дворкиной, которая определяет библиотечную среду как «совокупность условий, единство предметного и духовного окружения, в которых осуществляется деятельность библиотекаря и пользователя библиотеки и которые оказывают определенное влияние на них и общество в целом» [4]. Она же обосновала необходимость рассматривать библиотечное учреждение и его деятельность как целостную, структурно сложную систему, образующую самостоятельную среду. Говоря о среде библиотеки учреждения высшего образования, мы предлагаем уйти от привычного термина «библиотечная среда», которая в этом конкретном контексте обязательно является образовательной (образовательная функция является одной из определяющих для библиотеки данного типа) и ввести понятие «библиотечная образовательная среда» (БОС).

Анализ существующих подходов к определению понятий «образовательная среда» и

«библиотечная среда» позволил определить библиотечную образовательную среду как системный информационно-педагогический конструкт, направленный на осуществление библиотекой своей образовательной деятельности посредством формирования информационно-образовательных ресурсов, ориентированных на удовлетворение информационных потребностей пользователей библиотеки, а также использования аппаратные и программные средства хранения, обработки, передачи информации, обеспечивающих оперативный доступ к ней и телекоммуникационное взаимодействие в интересах достижения образовательных целей.

По мнению А. А. Темербековой, средовой подход проявляется, прежде всего, в связи с последствиями влияния среды, а также в связи с мотивацией информационной деятельности как следствия определенных, в том числе и информационных потребностей [5]. Привлекая положения средового подхода на адаптационной стадии (когда студент первый раз посещает библиотеку университета) важно добиться, чтобы пользователь перестал воспринимать условия библиотечной образовательной среды как жестко заданные извне и не учитывающие его индивидуальные информационные потребности. Возможность и необходимость постоянно осуществлять целенаправленный выбор, личностно осмысленное целеполагание, проявление субъектности в обстоятельствах образовательной деятельности, нелинейность движения к результату в условиях многофакторного взаимодействия с окружением, становясь ежедневной обыденной практикой, собственно и являются характеристическими чертами, согласно А. Г. Тимофеевой, средового подхода [6]. То есть управление информационно-образовательными ресурсами и результативность образовательной деятельности обуславливается мотивацией, порожденной применением средового подхода. Взаимодействие пользователя библиотеки отдельно с каждым из элементов среды не может дать те результаты, что взаимодействие со средой как системой. В качестве системного результата такого взаимодействия можно назвать понимание пользователем своей способности не только использовать потенциал среды, но также и оказывать на нее воздействие, что мотивирует его и повышает уровень удовлетворенности. Таким образом, в канву средового подхода включается и рефлексивная деятельность: осмысление и анализ библиотечного контента в сравнении с альтернативными источниками информации. И, следовательно,

библиотечная образовательная среда становится наглядным инструментом компетентного обучения или формирования информационной компетентности.

Современная библиотечная образовательная среда. В условиях многоформатности информационных ресурсов, развития электронных библиотек и реформирования системы высшего образования в современной БОС совмещаются физическая и виртуальные среды, что еще раз указывает на возрастающую роль информационной компетентности, являющейся не только составляющей успешного преподавания и обучения, но и интегрирующим элементом единой информационно-образовательной среды (ИОС), связанным с индивидуальными особенностями человека. При этом информационная компетентность не находится в каком-то зафиксированном состоянии, а развивается и актуализируется вместе с развитием среды, т. е. осуществляется процесс ее формирования.

Сформировать информационно компетентную личность в условиях библиотечной образовательной среды возможно только в том случае, если библиотека и учреждение, в структуру которого она входит, преследуют единую цель, т. е. библиотечная образовательная среда успешно интегрирована в ИОС. Основной целью библиотечной образовательной среды является создание условий для повышения качества обучения, доступности образования, обеспечения эффективности образовательного процесса и конкурентоспособности учреждения высшего образования посредством организации должного информационного сопровождения. Для организации БОС в соответствии с заданной целью необходимы: информационные ресурсы образовательного назначения; инфраструктура и социальные условия, гарантирующие право на получение образования и свободный доступ к информации; достаточное финансирование; единые концепции, стратегии, подходы и механизмы формирования среды; общая технологическая основа.

Кроме того, современная система образования предполагает увеличение доли самостоятельной работы обучающихся. Помимо навыков поиска и анализа информационных потоков и массивов они должны свободно ориентироваться в образовательной среде, владеть исследовательскими навыками. Формирование информационной компетентности обязано протекать в поле активной самостоятельной деятельности студента, что невозможно осуществить только за счет регламентированной аудиторной работы на

занятиях по основам информационной культуры, и это еще раз доказывает необходимость освоения специально сконструированной в библиотеке среды как средства развития информационной компетентности.

Процесс формирования информационной компетентности является непрерывным, в котором сочетаются когнитивный, мотивационно-ценностный, технико-технологический, коммуникативный и рефлексивный компоненты; совокупность взаимодействующих принципов; организационно-педагогических условий; формы и методы взаимодействия субъектов и объектов (библиотечный персонал и пользователи, которые могут выступать и в качестве субъектов, и в качестве объектов библиотечного взаимодействия).

Самообразование и саморазвитие личности в условиях библиотечной образовательной среды предполагает формирование качеств личности, позволяющих ей эффективно действовать в современных социокультурных условиях, таких как психологическая гибкость, способность перерабатывать и избирательно усваивать новую информацию, умение адаптироваться к меняющимся экономическим, социальным и психологическим условиям в обществе, государстве, в личной судьбе.

Качество библиотечной образовательной среды может быть определено на основании того, соответствует ли она потребностям пользователя, а также насколько БОС реализует цели и задачи, стоящие перед библиотекой в целом и перед учреждением высшего образования, в структуре которого она находится. Первый критерий оценки качества библиотечной образовательной среды можно обозначить как степень удовлетворенности пользователей теми продуктами и услугами, которые реализуются в существующей среде. Также библиотечную образовательную среду можно оценивать с точки зрения функциональной эффективности ее структурно-функциональных компонентов и проектирования перспектив их развития. В качестве таких компонентов нами выделены информационно-образовательные ресурсы; организационно-управленческие структуры и коммуникационные средства.

Воздействие среды на пользователя можно определить по тому, как изменилось его поведение в ходе взаимодействия со средой: научился ли он делать что-нибудь из того, чего не умел раньше. При изучении воздействия можно фокусироваться на совершенствовании восприятия пользователем самой среды. Но с нашей точки зрения наиболее важно проследить изменения в его поведении и приобретение им новых умений и навыков.

Формирование библиотечной образовательной среды. Построение библиотечной образовательной среды в рамках средового подхода следует начинать со средовой диагностики, что и было нами сделано на констатирующем этапе педагогического эксперимента, а именно получены ответы на следующие вопросы: удовлетворен ли современный пользователь созданной в библиотеке образовательной средой и каким образом она влияет на формирование компонентов информационной компетентности. Под информационной компетентностью в рамках проводимого нами исследования понимается интегративное образование, отражающее способность личности к выражению определенной информационной потребности, осуществлению поиска информации, представленной в различных формах (традиционной и электронной), и организации работы с ней на всех этапах осуществления образовательной и в будущем профессиональной деятельности.

Результаты исследования позволили выявить проблемы, с которыми сталкивается современный пользователь, попадая в библиотечную образовательную среду и перейти к следующему этапу – средовому проектированию. Оно включает четыре обязательных действия [7], которые в отношении библиотечной образовательной среды будут иметь следующее наполнение:

- 1) прогнозирование разрешающих возможностей среды как средства формирования информационной компетентности;
- 2) проектирование организационно-педагогической модели библиотечной образовательной среды;
- 3) моделирование средообразовательных стратегий;
- 4) планирование мер, направленных на реализацию средообразовательных стратегий.

В рамках первого этапа нами разработан план мероприятий, включающий меры по привлечению в библиотеку читателей и интернет-пользователей, и предложения по повышению уровня информационной компетентности студентов технического профиля средствами библиотечной образовательной среды. Предусмотрена работа по четырем основным направлениям:

– использование сервиса удаленной работы с читателями и технологии распределенной подачи информации посредством рабочего кабинета (смарт-библиотека), что даст возможность гибко управлять информационными услугами и организовать персонализированное обслуживание: по категориям, интересам и запросам пользователей;

– реорганизация системы обслуживания пользователей и хранения фондов, предусматривающая создание единого читального зала с единой точкой выдачи документов; комфортных зон обслуживания с сетью Wi-Fi; автоматизированных рабочих мест для работы с электронными ресурсами; выставочной зоны (выставки новых поступлений, тематические выставки, выставки научных достижений, в том числе в виртуальном формате);

– работа по повышению квалификации библиотечных кадров, занятых в организации библиотечной образовательной среды и осуществляющих формирование информационной компетентности пользователей библиотеки – получение специалистами новых знаний и умений по использованию современных технологий и информационно-образовательных ресурсов в информационно-библиотечном обслуживании;

– Интернет-маркетинг (сайт библиотеки как маркетинговая площадка для привлечения пользователей: адаптивный дизайн, адаптивный контент, маркетинг в режиме реального времени, мобильный поиск, сторителлинг, Online Value Proposition).

При построении организационно-педагогической модели библиотечной образовательной среды нами использован модельно-статистический метод, позволяющий конструировать модель определенных сторон информационной деятельности пользователя и библиотекаря с учетом вероятностного характера поведения каждого из них с целью выявления определенных закономерностей. Результатом стала модель, являющаяся основой для реализации отношений «взаимопроникновения» или «встроенности» БОС в единую информационно-образовательную среду университета. В отличие от известных подходов, основой разработанной БОС, оказывается пользователь, осваивающий библиотечную образовательную среду, являясь тем информационно-образовательным продуктом, который востребован обществом.

Моделирование средообразовательных стратегий предполагает определение ключевых направлений формирования информационной компетентности средствами библиотечной образовательной среды, что находит отражение в предложенных нами организационно-педагогических условиях формирования ИК, которые и выступают в качестве планируемых мер реализации средообразовательных стратегий. Применительно к авторскому исследованию организационно-педагогические условия формирования информационной компетентности определены нами как

совокупность целенаправленно сконструированных взаимосвязанных и взаимообусловленных возможностей структурно-функциональных компонентов библиотечной образовательной среды, воздействующих на когнитивный, деятельностный, коммуникативный и ценностно-мотивационный компоненты ИК. Организационно-педагогические условия, реализуемые в рамках созданной обобщенной организационно-педагогической модели БОС, должны обеспечить высокий уровень информационной компетентности посредством использования педагогического потенциала библиотечной образовательной среды.

Заключение. Реализация вышеперечисленных направлений позволит перейти к средовому продуцированию образовательного результата, которым является информационно компетентный выпускник технического университета, когда созданная нами библиотечная образовательная среда приведет к формированию определенных качеств личности, соответствующих заданной библиотекарем среде. Информационная компетентность студентов технического профиля на сегодняшний день должна выступить необходимым минимумом для жизни в обществе знаний и инструментом для эффективной профессиональной деятельности инженеров, способствующих адаптивности, конструктивности, расширению видов деятельности, самоизменению, творчеству и, таким образом, развитию их профессиональной компетентности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Копытов, М. А. О ключевых компетентностях с позиции результата процесса образования / М. А. Копытова // Одаренные дети и совершенствования образования. – 2008. – № 2. – С. 57–61.
2. Мануйлов, Ю. С. Концептуальные основы средового подхода в воспитании / Ю. С. Мануйлов // Вестн. Костром. гос. ун-та. Сер. Педагогика. Психология. СоциокINETика. – 2008. – № 8. – С. 21–27.
3. Салихова, М. Т. Библиотечная среда как социокультурный феномен / М. Т. Салихова // Библиотека в информационно-образовательной среде современного вуза [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://libed.ru/knigi-nauka/655943-1-biblioteka-informacionno-obrazovatelnoy-srede-sovremennogo-vuza-soderzhanie-obuchenie-bibliotechnogo-personala.php>. – Дата доступа: 13.01.2018.
4. Дворкина, М. Я. Библиотечное обслуживание: теоретические аспекты : монография / М. Я. Дворкина. – М.: Изд-во МГИК, 1993. – 248 с.
5. Формирование информационно компетентности в региональной образовательной среде / А. А. Темербекова [и др.]. – Горно-Алтайск: ГАГУ, 2011. – 225 с.
6. Тимофеева, А. Г. Основные характеристики средового подхода к начальному экологическому образованию // Известия Саратовского университета. Новая серия. Акмеология образования. Психология развития. – 2010. – Т. 3, № 1. – С. 74–80.
7. Мануйлов, Ю. С. Средовый подход в воспитании / Ю. С. Мануйлов. – М. – Нижний Новгород, 2002. – С. 126.

Поступила в редакцию 07.02.2018 г.

Проектирование концертной деятельности: от теории к практике

Сусед-Виличинская Ю. С., Вашневская Н. В.

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

В статье раскрываются виды смотров-конкурсов и фестивальных концертов, особенности подготовки к концертным выступлениям на основе ведущих идей музыкально-педагогического проектирования. В качестве примера анализируется опыт работы ансамбля цимбалистов «Гукі сонца» ГУДО «Витебский областной дворец детей и молодежи».

Рассматриваются итоги участия в конкурсах и фестивалях в процентном соотношении звания «Лауреат I степени Международного фестиваля» к общему количеству конкурсных и фестивальных выступлений как объективный результат проектирования данного вида творческой деятельности.

Авторы выделяют и анализируют специфику организации образовательного процесса ГУДО «Областной дворец детей и молодежи» и ГУО «Детская школа искусств» в контексте подготовки к исполнительской деятельности, описывают музыкально-педагогическое проектирование концертной деятельности как использование традиционных и инновационных образовательных методов, форм и средств обучения, которые необходимо интегрировать в одну взаимосвязанную и взаимодействующую форму.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое проектирование, смотр-конкурс, фестивальный концерт, концертное выступление, ансамбль цимбалистов, функции музыкального искусства.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 113–119)

Design of Concert Activity: from Theory to Practice

Sused-Vilichinskaya Yu. S., Vashnevskaya N. V.

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

Types of contests and festival concerts are presented in the article as well as features of preparing for concert performances on the basis of leading ideas of musical and pedagogical designs. As an example the activity experience of cymbalist ensemble "Guki sontsa", which functions at Vitebsk Region Children and Youth Hall, is analyzed.

Results of the participation in contests and festivals in percentage of the title of 1st Degree Laureate of the International Festival to the total number of contest and festival performances as an objective result of designing this type of creative activity are considered.

The authors single out and analyze the specificity of the educational process at Vitebsk Region Children and Youth Hall and at Children's School of Arts in the context of training for performing activities; they describe musical and pedagogical designing of concert activities as the application of traditional and innovative education methods, forms and ways of training which are to be integrated into one interconnected and interacting form.

Key words: music and pedagogical design, contest, festival concert, concert performance, cymbalist ensemble, functions of music art.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 113–119)

Концертная деятельность является одним из показателей работы руководителя творческого коллектива. Это и своеобразный отчет о проделанной работе, и выявление профессиональных, эмоциональных, моральных и других возможностей коллектива. Концертные выступления имеют большое воспитательное значение: оценка слушателей и жюри, а также рефлексивная деятельность участников коллектива способствуют дальнейшему творческому развитию.

Концертно-исполнительская деятельность органично сочетается с концертно-просветительской и, безусловно, оказывает

воспитательное воздействие на слушателей с учетом реализации следующих социальных функций музыкального искусства:

просветительской, способствующей развитию познавательного интереса аудитории (содержание концертов представляет собой знакомство с лучшими образцами мировой музыкальной культуры, выдающимися деятелями, композиторами, исполнителями);

пропагандистской, отличающейся направленностью на определенную область музыкального искусства;

гедонистической, определяющей формирование эстетического вкуса и ценностной

Адрес для корреспонденции: e-mail: Sused-V62@mail.ru – Ю. С. Сусед-Виличинская

Рис. 1. *Формы и виды концертной деятельности*

ориентации слушателя, стремление к творчеству в различных его проявлениях [1].

Целью данной статьи является анализ конкурсных результатов самодеятельных творческих коллективов в контексте музыкально-педагогического проектирования концертной деятельности.

«Смотр-конкурс» и «фестивальный концерт» как виды исполнительской деятельности. Не претендуя на подробный анализ форм и видов концертной деятельности (рис. 1), более подробно рассмотрим два понятия «смотр-конкурс» и «фестивальный концерт» (табл. 1).

Смотр-конкурс – это общественное мероприятие, сочетающее элементы смотра и конкурса. Смотр коллективов художественной самодеятельности можно определить как публичный показ достижений и результатов деятельности коллективов художественной самодеятельности или отдельных исполнителей с последующей оценкой достигнутого уровня и награждением победителей. Конкурс позволяет выявить лидирующих участников в определенной области художественного творчества или конкретного жанра.

Выступления на *фестивальном концерте* и смотре-конкурсе во многом схожи: ограничения по времени и количеству номеров, наличие однородных концертных коллективов. Тем не менее следует учитывать, что фестивальные концерты обычно проводятся в масштабе всей страны и часто с приглашением творческих коллективов из других стран. По мнению О. М. Жуковой, фестиваль как форма презентации современного искусства представляет собой не просто совокупность художественных проектов, а сложноорганизованное художественное пространство и является его специфической разновидностью [3, с. 6].

Л. Д. Глазырина и Е. С. Полякова рассматривают музыкальные фестивали как празднества, состоящие из цикла концертов или спектаклей, объединенных чаще всего тематически и проходящих в особо торжественной обстановке. Они имеют, как правило, музыкально-просветительские задачи. В современной Беларуси наиболее известные музыкальные фестивали – «Славянский базар» в Витебске, «Золотой шлягер» в Могилеве, «Серебряный звон цимбал» в Молодечно и др. [3, с. 314].

Подготовка к концертной деятельности – достаточно сложный процесс, который является предметом многочисленных исследований и обсуждений. По этой проблеме можно выделить следующие направления исследований:

- концертная деятельность в становлении будущего музыканта;
- урок как основная форма подготовки к концертному выступлению;
- сценическое волнение исполнителя и методы работы по его снижению;
- методы и приемы работы с юными музыкантами при подготовке к концертному выступлению.

Вопросы подготовки к выступлениям на сцене перед публикой, наиболее актуальные для музыкантов исполнительского направления, рассмотрены в работах М. С. Бурлакова [4], Г. А. Васильевой [5], Н. Н. Павлова [6], Е. С. Поляковой [7], И. Э. Тишкевич, И. В. Кушнеревич [8] и др. Качественная подготовка к концертной деятельности базируется на знаниях по методике обучения музыке, подкрепленных педагогикой, психологией, социологией и философией. Существует алгоритм действий руководителя по организации концертной деятельности, следование которому обеспечивает успех выступлений. В общем виде этот алгоритм выглядит следующим

Таблица 1. Сравнительная характеристика основных видов концертной деятельности

Смотр-конкурс	Фестивальный концерт
Часто встречающийся вид концертного выступления	Составная часть масштабного фестиваля
Мероприятие с небольшим количеством зрителей и участников	Представляет собой знаковое мероприятие для большого количества зрителей
Явно выражена соревновательная составляющая	Соревновательная составляющая выражена слабо
Широко используется в качестве культурного и образовательного мероприятия	Проводится относительно редко, но всегда является мероприятием высокого культурного уровня
Возможность представления результатов творческой деятельности перед широкой аудиторией с перспективой сравнения с музыкальными достижениями других коллективов	

образом: целевая установка–задача–форма–методы–средства–результат. Следовательно, подготовка к концертной деятельности требует серьезного музыкально-педагогического проектирования, которое начинается с поиска информации об опыте деятельности подобных объектов в других местах; об опыте проектирования подобных объектов другими педагогами; о теоретических и эмпирических исследованиях влияния на человека педагогических систем и процессов и того или иного решения педагогических ситуаций [9, с. 81].

Деятельность цимбальных оркестров и ансамблей г. Витебска. В качестве примера проектирования концертной деятельности рассмотрим деятельность цимбальных оркестров и ансамблей. В Витебске существует 8 цимбальных коллективов, которые на протяжении многих лет творчески работают, совершенствуя свое исполнительское мастерство и пропагандируя цимбальное искусство как в Республике Беларусь, так и за ее пределами (табл. 2).

Для дальнейшего анализа были выбраны только ансамбли цимбалистов без звания «образцовый» и «народный». Это обусловлено созданием равноценных условий при проведении дальнейшего сравнительного анализа деятельности коллективов (статусность, возрастная группа).

Только за последние 5 лет ансамбль цимбалистов «Жарт» ГУО «Детская школа искусств № 5 г. Витебска» (руководитель И. А. Кралько), ансамбль цимбалистов «Крынічка» ГУО «Детская школа искусств № 1 г. Витебска» (руководитель С. А. Алешко), ансамбль цимбалистов «Забава» ГУО «Детская школа искусств № 4» (руководитель Л. А. Базылюк), ансамбль цимбалистов «Гукі сонца» ГУДО «Витебский областной дворец детей и молодежи» (руководитель

Н. В. Вашневская) принимали участие в конкурсах и фестивалях различных уровней:

I Городской фестиваль детского творчества «Все начинается с весны»;

городской смотр-конкурс художественной самодеятельности;

смотр-конкурс художественной самодеятельности творческих коллективов и исполнителей;

открытый областной праздник-конкурс «Сымон-музыка» (г. Столбцы);

XIV Межрегиональный фестиваль детского творчества «Живой родник» (г. Ельня);

I–III Республиканский смотр-конкурс детского творчества «Здравствуй, мир»;

форум-фестиваль детской инструментальной музыки «Музыкальная капель»;

II открытый конкурс вокалистов и инструменталистов «Семицветик»;

II–IV и VII открытый форум цимбалистов «Серебряный звон цимбал» (г. Барановичи);

II Всероссийский конкурс исполнительского и вокального творчества «Славься, Глинка!» (г. Смоленск);

Международный фестиваль-конкурс исполнителей на народных и духовых инструментах «Юные дарования»;

IV Международный конкурс детского и юношеского мастерства «Роза ветров Беларуси» (г. Орша);

XX Международный конкурс детского и юношеского творчества «Роза ветров» (г. Москва);

Международный фестиваль-конкурс детского и молодежного творчества «Радуга над Витебском»;

I–IV Международный фестиваль «Перекрестки. Минск»;

II Международный фестиваль-конкурс «Новые вершины»;

Таблица 2. Цимбальные оркестры и ансамбли г. Витебска

№	Название коллектива	Базовое учреждение	Год создания	Руководитель	Состав коллектива
1.	Образцовый цимбальный оркестр	ГУДО «Витебский областной дворец детей и молодежи»	1962	Л. П. Тоценко	80 обучающихся в возрасте от 6 до 18 лет
2.	Образцовый цимбальный оркестр	ГУО «СШ № 29 г. Витебска им. В. В. Пименова»	1974	И. П. Иванова	30 обучающихся в возрасте от 6 до 18 лет
3.	Народный коллектив «Оркестр белорусских народных инструментов»	УО «Витебский государственный музыкальный колледж им. И. И. Соллертинского»	1975	С. В. Тимошенко	30 обучающихся в возрасте от 15 до 20 лет
4.	Народный ансамбль цимбалистов «Гарэзлівыя перазвоны»	УО «Витебский государственный музыкальный колледж им. И. И. Соллертинского»	1998	А. В. Быкова	10 человек в возрасте от 18 до 38 лет
5.	Ансамбль цимбалистов «Жарт»	ГУО «Детская школа искусств № 5 г. Витебска»	2001	И. А. Кралько	16 обучающихся в возрасте от 7 до 14 лет
6.	Ансамбль цимбалистов «Крынічка»	ГУО «Детская школа искусств № 1 г. Витебска»	2003	С. А. Алешко	8 обучающихся в возрасте от 6 до 16 лет
7.	Ансамбль цимбалистов «Забава»	ГУО «Детская школа искусств № 4»	2009	Л. А. Базылюк	16 обучающихся в возрасте от 10 до 18 лет
8.	Ансамбль цимбалистов «Гукі сонца»	ГУДО «Витебский областной дворец детей и молодежи»	2014	Н. В. Вашневская	12 обучающихся в возрасте от 12 до 18 лет

Международный фестиваль-конкурс музыкального творчества «АРТ-ПАНОРАМА Балтика–2017»;

Международный фестиваль-конкурс «АРТ-ПАНОРАМА Чехия–Германия-2017».

Результаты участия в конкурсах и фестивалях различны: от грамот до Гран-при. Однако процентное соотношение звания «Лауреат I степени Международного фестиваля» к общему количеству конкурсных и фестивальных выступлений можно рассматривать как объективный результат проектирования данного вида творческой деятельности (рис. 2).

Следует отметить, что вышеуказанные результаты концертной деятельности ансамбля

цимбалистов «Гукі сонца» представлены только за 3 года, т. к. коллектив был создан в 2014 году.

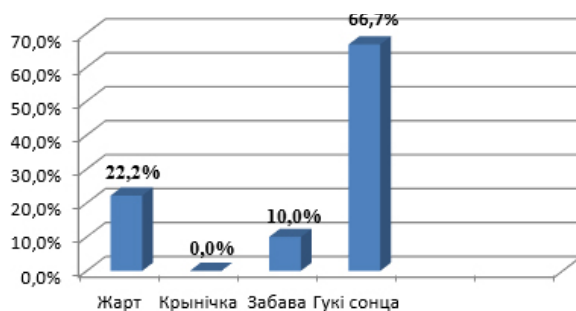


Рис. 2. Звание «Лауреат I степени Международного фестиваля»

Таблица 3. Сравнительный анализ организации обучения в ГУО «Детская школа искусств» и ГУДО «Областной дворец детей и молодежи»

Критерии	ГУО «Детская школа искусств»	ГУДО «Областной дворец детей и молодежи»
Учебная программа	Рабочая программа, созданная на основе типовой учебной программы детских школ искусств по направлению деятельности «Музыкальное творчество» [12]	Рабочая программа, созданная на основе типовой программы дополнительного образования детей и молодежи художественного профиля [13]
Форма обучения	Платная	Бесплатная
Количество часов индивидуального занятия в неделю	2 часа	1 час
Количество часов групповых занятий в неделю	Группа от 2 до 6 обучающихся – 1 час	Группа от 10 до 15 обучающихся: первый год обучения – 4 часа; второй и третий год обучения – 5 часов; четвертый и последующие годы обучения – 6 часов
Сольфеджио (в группах)	1 час в неделю	По желанию
Музыкальная литература (в группах)	1 час в неделю	–
Итоговый контроль	Технический зачет, академический концерт (по полугодиям), переводной экзамен (в конце учебного года).	Отчетный концерт (по полугодиям), участие в конкурсах и фестивалях, концертная деятельность.

Кроме того, специфика организации образовательного процесса ГУДО «Областной дворец детей и молодежи» и ГУО «Детская школа искусств» существенно отличается (табл. 3).

Таким образом, образовательный процесс в ГУДО «Областной дворец детей и молодежи» предполагает, прежде всего, создание особых психолого-педагогических условий со стороны учителя-руководителя коллектива для активного вовлечения обучающихся в репетиционный процесс и дальнейшую концертную деятельность, основанную на практической реализации идей музыкально-педагогического проектирования.

Основные формы работы в цимбальном ансамбле «Гуки солнца» в рамках проектирования концертной деятельности. Рассмотрим основные формы работы в цимбальном ансамбле «Гуки солнца» (руководитель Н. В. Вашневская). Первый год обучения рассчитан на работу в группе от 12 до 15 обучающихся, второй и последующие годы обучения – от 10 до 12 обучающихся. Для достижения более высокого уровня исполнения проводится работа по подгруппам (6–7 обучающихся).

Групповые занятия не предполагают только подготовку к исполнительской

деятельности. С учетом посещения дисциплины «Сольфеджио» по желанию обучающихся, а в большинстве случаев, с отсутствия такого желания, развитие слуха, чтение нот с листа, сольфеджирование, музыкально-ритмическая импровизация, музыкальные игры осуществляются в процессе ансамблевых групповых занятий. Безусловно, развитие исполнительской техники обучающегося намного проще осуществлять в процессе индивидуальной работы, которая предусматривает личностно ориентированную направленность обучения. Сочетание индивидуально-опосредованной и парной форм проведения индивидуального занятия позволяет обеспечивать соответствующие методы и темпы освоения учебного материала. Групповые занятия не позволяют использовать словесные и практические методы индивидуальных занятий, т. к. коллективная форма организации обучения имеет ограниченные возможности и, соответственно, относится к вспомогательным формам организации обучения.

Общеизвестно, что ни одно музыкальное произведение нельзя исполнить, если нет правильной постановки рук и соответствующей исполнительской техники. Последняя

предполагает не только быстроту, ловкость и точность движений, но и умение выразительно передать динамические, тембровые и темповые особенности музыкального произведения. Для этого необходимо уделить особое внимание формированию таких умений и навыков, как звукоизвлечение, звуковедение, ансамблевое звучание в процессе коллективной деятельности; навыки слухового контроля и самоконтроля за качеством исполнения.

Особенностью ансамблевого музицирования является воспитание чувства ответственности за качество исполнения собственной партии в правильном темпе, ритме, штрихах, динамике и т. д., что способствует созданию единства и целостности музыкально-художественного образа исполняемого произведения. Кроме того, данный вид музицирования развивает общие музыкально-слуховые представления, гармонический и полифонический слух, быстроту реакции, наблюдательность, музыкальную интуицию.

Цель репетиционных занятий состоит в создании атмосферы развития каждого участника как музыканта. Например, синхронность при взятии и снятии звука; равновесие звучания в аккордах, разделенных между участниками; своевременное «подхватывание» мелодии; соразмерность в звучании партий; общность ритмического пульса; выработка умения правильно выдерживать паузы отрабатывается на первом этапе. Второй этап предполагает выработку умения использовать тембральные краски, более тонкую динамическую нюансировку и т. д. Умелое применение руководителем коллектива словесных и практических методов способствует решению поставленных учебных задач на конкретном репетиционном занятии. Наряду с традиционными методами можно отметить и метод гротескного исполнения фрагмента музыкального произведения учителем с целью самостоятельного исправления ошибок обучающимися.

Для развития исполнительской техники участников цимбального ансамбля «Гукі сонца» было разработано соответствующее учебно-методическое обеспечение на основе белорусских народных танцев и песен, музыкальных произведений белорусских композиторов. Оно представлено медиатекой, методической литературой, информацией о белорусских цимбалах, словарем музыкальных терминов, сборниками школы игры на цимбалах в электронном варианте, концертными выступлениями, фильмом, посвященным юбилею оркестра ГУДО «Витебский областной дворец детей и молодежи».

Репертуарный материал подбирается тщательно, рассматривается каждое музыкальное произведение по следующим позициям: музыкально-эстетическая ценность, идейно-эмоциональное содержание и легкость исполнения.

Большинство музыкальных произведений белорусских композиторов адресовано учащимся средних специальных учебных заведений, студентам высших учебных заведений и профессионалам (преподавателям или концертирующим исполнителям). Адаптация данных музыкальных произведений для учащихся требует не только высокой профессиональной компетентности учителя-руководителя цимбального ансамбля, но и больших временных затрат.

Важное значение имеет зрелищная составляющая – сценические костюмы. В 2014 году для цимбального ансамбля «Гукі сонца» были приобретены стилизованные белорусские народные костюмы. За сравнительно небольшой период существования коллектива многие его участники приобрели собственные цимбалы, что способствует лучшему закреплению изученного музыкального материала на занятии.

Как отмечалось ранее, итоговым контролем учебной деятельности является участие в конкурсах и фестивалях, концертная деятельность. Благодаря возможностям информационно-образовательной среды сведения о конкурсах различных уровней доступны: интернет-ресурсы, приглашения от заинтересованных лиц и т. д. Однако следует учитывать, что финансирование конкурсных поездок осуществляется за счет родителей обучающихся. К сожалению, не у всех есть необходимые материальные возможности, поэтому конкурсное выступление предполагает достаточно быстрое изменение партитуры в рамках возможностей исполнителей.

Заключение. Цимбальный ансамбль представляет собой коллектив, объединенный общей совместной целенаправленной, планомерно организованной музыкально-культурной деятельностью. В нем формируется художественный вкус, образное и музыкальное мышление, развиваются творческие способности. Это прививает обучающимся любовь к музыке, развивает музыкальные способности, формирует ответственность, организованность, укрепляет дисциплину. Белорусский репертуар – народный и композиторский – приобщает юных исполнителей к национальным традициям белорусского народа, формирует гражданскую позицию и чувство гордости за свою Родину, особенно, когда коллектив выступает на фестивальных концертах за рубежом.

Таким образом, музыкально-педагогическое проектирование концертной деятельности предполагает использование традиционных и инновационных образовательных методов, форм и средств обучения, которые необходимо интегрировать в одну взаимосвязанную и взаимодействующую форму, характеризующуюся возникновением качественно новых свойств: реальностью, открытостью, динамичностью, вероятностью, целеустремленностью и самоуправляемостью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Характеристика концертно-исполнительской деятельности / Studwood.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.ru/1346241/menedzhment/harakteristika_kontsertno_ispolnitelskoy_deyatelnosti. – Дата доступа: 12.12.2017.
2. Жукова, О. М. Фестиваль как специфическая разновидность художественного пространства / О. М. Жукова // Искусство и культура. – 2014. – № 3. – С. 6–12.
3. Глазырина, Л. Д. Музыкально-педагогический словарь / Л. Д. Глазырина, Е. С. Полякова. – Минск: Белорус. на-ука, 2017. – 363 с.
4. Бурлаков, М. С. Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению. Краткий курс лекций для учащихся и преподавателей музыкально-исполнительских специальностей / М. С. Бурлаков. – М.: Городец, 2017. – 132 с.
5. Васильева, Г. А. Методика подготовки и проведения концертов, конкурсов, фестивалей. Педагогическая целесообразность проведения концертных выступлений / Васильева, Г. А. // Народное художественное творчество: курс лекций. – Ярославль, 2004. – 230 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studfiles.net/preview/6272361/page:21/>. – Дата доступа: 06.01.2018.
6. Павлов, А. Н. Психологические условия оптимизации подготовки будущих музыкантов-исполнителей к концертной деятельности: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / А. Н. Павлов. – Нижний Новгород, 2001. – 166 с.
7. Полякова, Е. С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е. С. Полякова. – Минск: ИВЦ Минфина, 2009. – 542 с.
8. Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Музыкальный инструмент» рег. № УМ-32-03-№12-2014 30.06.14 для специальности 1-02 02 03 Мировая и отечественная культура. Ритмика. Хореография: сост. И. Э. Тишкевич, И. В. Кушнеревич.
9. Сусед-Виличинская, Ю. С. Музыкально-педагогическое проектирование: учебное пособие / Ю. С. Сусед-Виличинская. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 155 с.

Поступила в редакцию 29.03.2018 г.

УДК [37.013.8:392.1]:378.14

Формирование этнической идентичности как цель этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы

Орлова А. П.

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

Статья позволяет осмыслить значимость этнокультурного образования и приоритетность этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы в современном мире. Проецируется внимание на формировании этнической идентичности как одной из важнейших целей этнопедагогической подготовки в условиях поликультурного социума, что обусловлено необходимостью сохранения национальной безопасности и обеспечения сохранности человеческого рода. Показаны социально-психологические и педагогические противоречия, обуславливающие актуализацию формирования этнической идентичности в системе этнопедагогической подготовки. Определено понятие «этническая идентичность» в контексте цели этнопедагогической подготовки. Раскрывается видение ученых разных отраслей знаний на народную педагогику как отражение представлений народа об этнической идентичности личности. Акцентируется внимание на фольклоре как неотъемлемой части народной педагогики, способствующей формированию этнической идентичности. В целом теоретически обосновано, что формирование этнической идентичности следует рассматривать как важнейшую цель этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы.

Ключевые слова: этнокультурное образование, этнопедагогическая подготовка, этническая идентичность, фольклор.

(Искусство и культура. – 2018. – № 2 (30). – С. 119–125)

Адрес для корреспонденции: e-mail: annaor39@yandex.ru – А. П. Орлова

Shaping Ethnic Identity as a Goal of Ethnopedagogical Training of Social Sphere Specialists

Orlova A. P.

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

The article makes it possible to understand the significance of ethnocultural education and the priority of ethnopedagogical training of social sphere specialists in the contemporary world. Attention is paid to shaping ethnic identity as one of the important goals of ethnopedagogical training in the conditions of polycultural society which is conditioned by the necessity in the preservation of national security and human race. Social and psychological as well as pedagogical contradictions are shown which determine actualization of shaping ethnic identity in the system of ethnopedagogical training. The notion of ethnic identity in the context of the goal of ethnopedagogical training is identified. Ideas of scholars from different fields of knowledge of folk education are revealed as a reflection of people's understanding of the ethnic identity of the personality. Attention is drawn to folklore as an integral part of folk education which promotes shaping of the ethnic identity. On the whole it is theoretically grounded that shaping ethnic identity should be considered as an important goal of ethnopedagogical training of social sphere specialists.

Key words: ethnocultural education, ethnopedagogical training, ethnic identity, folklore.

(Art and Cultur. – 2018. – № 2 (30). – P. 119–125)

Цивилизационные изменения в современном мире, приводящие не только к позитивным, но и к негативным последствиям в общественном развитии, признание мировым сообществом приоритетности формирования этнической толерантности и этнической идентичности в целях сохранения человеческого рода, актуализировали проблему этнопедагогизации и, соответственно, этнокультурного образования и этнопедагогической подготовки. В работах, выполненных на уровне диссертационных исследований, рассматривается этнокультурное образование как детерминанта личностного развития личности (Е. А. Ангархаева, 2003); определяется стратегия этнокультурного образования в регионе (М. Е. Ержанов, 1999; А. Б. Панькин, 2002; В. К. Шаповалов, 1997) и непосредственно применительно к детям дошкольного (Е. С. Бабунова, 2009) и школьного (Ж. Ж. Наурызбай, 1997) возраста; изучаются теоретические основания и педагогические условия этнокультурного образования в условиях поликультурного социума (А. П. Елисеева, 2008; Е. Н. Кергилова, 1999; Р. Х. Кузнецова, 2005; И. В. Малиновский, 2004; Т. К. Солодухина, 2005; О. А. Третьяков, 2002). Среди исследований, посвященных этнокультурному образованию, выделяются работы, касающиеся формирования этнокультурной компетентности педагога (Н. Г. Арзамасцева, 2000; С. Б. Серякова, 2002; С. Н. Федорова, 2006). Исследователи отмечают, что в процессе этнонаправленного образования, воспитания и обучения происходит становление механизмов этнической идентификации, посредством которых формируется этническая идентичность как базовое качество личности (М. А. Чистякова, 2007). При разработке концепции этнокультурного образования ученые

останавливают внимание на важнейших стратегических принципах, где выделяют принцип этнокультурной коннотации, который связывают с этнопедагогизацией (Е. Н. Ненькина, 2006; А. Б. Панькин, 2002), а также «принцип этнопедагогизации образовательной среды на основе регионализации-районирования содержания этнокультурного образования» (Е. С. Бабунова, 2009) [1]. Все вышесказанное подтверждает актуализацию постановки проблемы исследования – формирование этнической идентичности как цели этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы.

Цель статьи – дать теоретическое обоснование рассмотрения формирования этнической идентичности как важнейшей цели этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы.

Актуализация формирования этнической идентичности в системе этнопедагогической подготовки. Ученые разных областей знаний утверждают, что этнокультурное образование и этнопедагогическая подготовка могут послужить реальным путем сохранения генетического кода народов, населяющих поликультурный социум, обеспечивая сохранение национальной безопасности и целостности народов в поликультурном мире. Недаром философы, рассматривая этнопедагогику с методологических позиций, утверждают ее непревзойденную ценность в решении насущных проблем современности. В частности, В. А. Вакаев еще в начале века защищает диссертацию на тему «Этнопедагогика русской нации: Социально-философский анализ», где доказывает, что этнопедагогика играет ведущую роль в процессе формирования национального самосознания и определяющее значение в этом процессе имеют такие элементы этнопедагогики, как язык, религия, традиции,

пример-идеал. Он же утверждает, что «существование всех типов этносоциальных общностей напрямую зависит от механизма передачи этнических особенностей. Каждый этнос в ходе своего исторического развития вырабатал такой механизм, им является этнопедагогика» (В. А. Вакаев, 2002). Исследование ученого одной из своих задач ставило «предложить варианты включения этнопедагогики русских в социально-педагогическую практику». Этнопедагогические традиции, согласно его точки зрения, могут стать фундаментом для организации процесса социализации личности в современном мире при условии их оптимального сочетания с достижениями педагогической и психологической науки. Эти методологические установки непосредственно актуализируют проблему этнопедагогической подготовки и выводят на одну из ведущих ее целей – формирование этнической идентичности.

Выдвигая формирование этнической идентичности в качестве одной из важных целей этнопедагогической подготовки, мы исходим из ряда позиций. Термин «этническая идентичность» для мировой и отечественной науки не новый. Между тем интерес к стоящим за ним явлениям не вызывает сомнения, что обусловлено социальной напряженностью в современном поликультурном мире, а также внешней и внутренней политикой Республики Беларусь, направленной на стабилизацию негативных процессов глобализации, сохранение мира и сотрудничества между народами. Ситуация в мире обостряет деформацию национальных отношений, что актуализирует формирование этнической идентичности личности, которая во многом определяет систему этносоциальных отношений, выбор и регуляцию того или иного типа поведения в поликультурной среде. Этнопедагогическая подготовка, проецирующая внимание на формировании этнической идентичности, во многом способствует разрешению данной ситуации.

Актуальность проблемы усиливается рядом социально-психологических и педагогических противоречий:

– Этническая идентичность разных возрастных групп осознается учеными и практиками как важнейший объект исследований. В то же время еще нет в достаточной степени методологически обоснованной, научно и методически подкрепленной системы формирования этнической идентичности детей и молодежи в социуме с учетом современных поликультурных реалий региона.

– Этническая идентичность у отдельных представителей разных народов либо негативная, либо конфликтная, что создает в обществе определенное напряжение и дискомфорт, поскольку только положительное

отношение к собственной национальной принадлежности способствует формированию патриотизма, межнациональному взаимодействию на основе толерантности (это обретает приоритетность в мировом масштабе, как определяющее начало сохранения человеческого рода!). Между тем в этнопедагогике, а также в специальных исследованиях, касающихся этнопедагогизации, этнокультурного, этнопедагогического образования, имеются наработки (в том числе идеи, зафиксированные в фольклоре; научные разработки, программы, проекты, модели), направленные на формирование позитивной этнической идентичности.

– Размытость нравственных ориентиров, нечеткость мировоззренческих и воспитательных позиций, миграционные процессы (переселение беженцев, международная академическая мобильность), потребность социализации в полиэтническом обществе акцентируют внимание на проблеме формирования этнической идентичности детей и подростков. Вместе с тем, несмотря на то, что в Республике Беларусь на государственном уровне уделяется внимание возрождению народных традиций, в том числе народной педагогики, проводится целенаправленная работа, способствующая гармоничному развитию личности, предотвращению межнациональных конфликтов, все еще не в полной мере востребован богатейший потенциал народной педагогики, способствующий решению этой проблемы.

Названные противоречия, беспокойная ситуация в мире позволяют говорить об актуализации разработки проблемы этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы с проецированием ее важнейшей цели на формирование этнической идентичности, поскольку данная подготовка позволяет активизировать потенциальные возможности народной педагогики (в том числе фольклора) в формировании этнической идентичности личности в конкретном регионе с учетом особенностей поликультурного социума, обеспечивая повышение уровня профессиональной компетентности специалистов отрасли.

Определение понятия «этническая идентичность» в контексте цели этнопедагогической подготовки. Современный этап исследований этнической идентичности характеризуется наличием разнообразных теоретических и методологических подходов, определяющих понятийно-терминологический аппарат научных изысканий в данной области. Актуализация проблемы этнической идентичности приводит к появлению целого ряда философских работ методологического характера, где доказывается современное видение этнической идентичности (В. Н. Бадмаев, 2004; Л. Н. Евсеева, 2009; В. В. Иванов, 2006; Ю. В. Мухлынкина, 2011; А. С. Цатурян, 2007;

Т. А. Юдина, 2013). В частности, ученые отмечают: «Этническая идентичность – это один из наиболее устойчивых исторических видов социальной идентичности, являющийся результатом познавательного-эмоционального процесса самоопределения человека (общности) в социокультурном пространстве и характеризующийся осознанием своей принадлежности к определенной этнической общности, а также пониманием, оцениванием и переживанием своего членства в ней» (Ю. В. Мухлынкина, 2011). В нашем исследовании нас интересуют, прежде всего, такие понятия как «этническое самосознание» и «этническая идентичность». Мы придерживаемся позиции Т. Г. Стефаненко, которая считает этническую идентичность более широким понятием, поскольку, по ее мнению, этническая идентичность включает слой бессознательного, а также ценностное и эмоциональное значения, придаваемое человеком членству в группе. Ученый-психолог подчеркивает, что «этническую идентичность не следует рассматривать как результат единого когнитивного процесса идентификации/дифференциации, это результат когнитивно-эмоционального процесса самоопределения индивида в социальном пространстве относительно многих этносов. Это не только осознание, но и оценивание, переживание своей принадлежности к этносу» [2, с. 239–240]. Определенный интерес, в связи с исследуемой темой, представляет также диссертационное исследование психолога М. В. Верещагиной (2010), посвященное непосредственно этнической идентичности и этнической толерантности русских и осетинских студентов.

В контексте интересующей нас проблемы следует обратить внимание на этнопедагогические исследования, где народная педагогика выступает в качестве столпа формирования этнической толерантности (С. А. Герасимов, 2004; В. В. Гладких, 2011; Ш. С. Демисенов, 2009; Ю. В. Ламакина, 2012; А. А. Мирзаянов, 2006). Определенную научную значимость имеют исследования, касающиеся идеала в народной педагогике. Здесь следует отметить исследования в области русской (Л. С. Алексеева, 2002; Л. Г. Андреева, 2002; Л. О. Володина, 2006; Е. А. Рубец, 2012) и белорусской (О. Н. Анцыпирович, 2011); В. С. Болбас, 2015; Е. Э. Кривоносова, 1998; А. П. Орлова, 1998; В. В. Козлов, 1989, филол.; Е. Л. Михайлова, 2009; И. С. Сычёва, 2011; С. Г. Туболец, 2015) народной педагогики. В. С. Болбас, глобально исследующий проблемы этнопедагогики, отмечает в своих работах, что «идеал выполняет важную менталейтваральную функцию», подчеркивая, что сохранение народно-педагогического идеала осуществляется благодаря трансляции

из поколения в поколение наиболее стабильных духовно-нравственных ценностей и ментальных качеств социума [3].

Между тем в отдельных специальных диссертационных работах, рассматривающих проблему этнопедагогической подготовки, ставится цель формирования этнической идентичности. Здесь нельзя не отметить диссертацию Г. В. Давлекамовой, 1998, посвященную подготовке студентов педагогического вуза к изучению этнопедагогической среды в полинациональном регионе. Автор отмечает особую роль этнического самосознания в подготовке будущего педагога к работе в полинациональном регионе, определяя «этническое самосознание как важный признак этноса, чувство принадлежности к конкретному этносу, внутригрупповую идентификацию, являющуюся отражением в сознании людей реально существующих этнических связей и внешне проявляющуюся в форме самосознания».

Народная педагогика и фольклор (важнейший компонент этнокультуры и народной педагогики!) как отражение представлений народа об этнической идентичности личности в исследованиях ученых. Проблема формирования этнической идентичности личности как никогда актуальна и имеет тесную связь с народной педагогикой. Об этом свидетельствуют исследования представителей разных отраслей знаний, выполненные на уровне диссертаций: философия (Л. Н. Евсеева, 2009; Т. А. Юдина, 2013); психология (Е. В. Беляева, 2005; Р. В. Борисов, 2007; Э. Т. Уталиева, 1995; Т. Н. Стефаненко, 1999; педагогика (М. В. Абдрахманова, 2004; Х. Ахмадова, 2011; С. В. Иванова, 2011; С. А. Герасимов, 2004; М. И. Корякина, 2002; О. Н. Костюшина, 2009; А. А. Мирзаянов, 2006; О. С. Михайлова, 2010; М. М. Никеева, 2006; М. А. Чистякова, 2007). Рассматриваемая проблема реализуется в специальных исследованиях идей и опыта воспитания в народной педагогике разных народов: адыгов (Б. Д. Увижева, 2007); балкарского народа (З. Ж. Кучукова, 2009); башкир (Ю. З. Кутлугильдина, 1984); белорусов (А. П. Орлова, 1998; Е. Л. Михайлова, 2009; И. С. Сычева, 2011; С. Г. Туболец, 2015); калмыков (С. А. Даваев, 2000; В. А. Довданов, 2007); марийцев (И. Ш. Александрова, 2003); осетин (И. И. Бирагова, 2001); русских (И. В. Абрашина, 2005; Л. Г. Андреева, 2002; Т. Ю. Артюгина, 2004; Е. В. Белоусова, 1998; Т. И. Березина, 1998; Л. О. Володина, 2006; Е. В. Михайлина, 2014; Е. А. Рубец, 2012; О. П. Фетисова, 2004); таджиков (А. Умаров, 1998); ханты и манси (А. Б. Григорян, 1998); чеченцев (Р. М. Эхаева, 2009); народов Дагестана (Р. И. Омарова, 1998); народов Северного Кавказа (М. Ж. Зангиева, 2010). В поликультурном социуме акцент делается на комплексное

исследование педагогических традиций народов, проживающих в конкретном регионе, с целью использования положительного опыта в решении современных педагогических задач в области воспитания (Н. Т. Абидова, 2010; И. В. Абрашина, 2005; Е. В. Белоусова, 1998; А. Б. Григорян, 1998; Т. В. Емельянова, 1986; З. Ж. Кучукова, 2009; Бибишафиза Маджиддова, 2004; Е. В. Номогоева, 2003; Р. И. Омарова, 1998; А. Умаров, 1998; О. П. Фетисова, 2004). Отдельно можно выделить диссертационные исследования, непосредственно касающиеся проблем этнопедагогической подготовки, где четко просматривается идея формирования этнической идентичности в процессе осуществления данного вида деятельности (Т. В. Анисенкова, 2000; Г. П. Вайгуль, 2004; Б. И. Беляева, 2000; Л. С. Берсенева, 2002; Р. Г. Бикимбетов, 2006; Т. М. Булгакова, 2004; О. И. Давыдова, 2000; Т. В. Давыдова, 2004; Т. А. Дзюба, 2004; А. В. Кайсарова, 2008; М. Б. Кожанова, 1999; Р. В. Комраков, 2005; Ю. В. Ломакина, 2012; Л. И. Магомедова, 2008; Н. Л. Максимова, 2006; А. Манонов, 1992; У. Л. Матназаров, 1994; Ю. М. Махмудов, 2009; Р. М. Мубаракшина, 2006; Г. Ю. Нагорная, 1998; В. А. Николаев, 1998; А. П. Орлова, 1998; Е. Б. Плотникова, 1999; О. И. Пономарева, 1999; Р. М. Рамазанова, 2001; С. Г. Тишулина, 2006; Л. М. Тхуго, 1996; Ю. В. Филиппов, 2006; И. М. Хамитов, 2000; М. Г. Харитонов, 1999; А. С. Шаалы, 1997; Е. В. Юдина, 2008; А. Н. Яковлева, 2002; Л. А. Яхина, 2004).

Этнопедагогические основы формирования личности закладываются посредством реализации целостной системы средств и методов народной педагогики, воплощенных в народном творчестве. Ценность сохранения народного творчества и фольклора, как базовых констант формирования этнокультурной личности, подтверждается особым вниманием мировой общественности к народному творчеству и фольклору. Имеются научные труды, целью которых является обеспечение сохранности народного творчества, охраны традиционных знаний и генетических ресурсов, а также специальные исследования, обосновывающие актуализацию фольклора, системы его идентификации и документации (Н. Г. Пономарева, 2004; А. С. Цыбанова, 2009; М. Х. Шебзухова, 2002).

Для подтверждения значимости этнопедагогической подготовки в формировании этнической идентичности личности, позволим обратить внимание только на один, но очень значимый элемент народной педагогики, который с успехом может быть реализован в этнопедагогической подготовке специалистов социальной сферы в поликультурном социуме. Этим компонентом, как это логично вытекает из вышесказанного, является фольклор.

Его следует изучать в качестве одного из ценностных конструктов, несущих в себе важнейшие этнические ментальные характеристики и общечеловеческие начала. Он оказывает воспитательное воздействие на личность человека на всех этапах социализации, что позволяет рассматривать его в качестве важнейшего средства сохранения государственной безопасности общества. Важность и приоритетность фольклора в мировом сообществе подтверждает отношение к нему крупнейших международных организаций, например, ЮНЕСКО. Фольклор как важнейший элемент народной педагогики и неотъемлемая часть родного языка, отражает портрет народа, т. е. представления об этнической принадлежности личности. Вышеназванное проецирует внимание ученых на проблему формирования этнической идентичности личности средствами фольклора.

Многие исследования раскрывают потенциальные возможности использования фольклора в разных сферах деятельности человека (диссертационные исследования Абрамовой, 2006; В. А. Вакаева, 2002; В. А. Владимирова, 2013; Г. А. Барташевич, 1974; В. И. Климова, 2013). Нельзя не отметить специальные философские исследования, касающиеся ментальных ценностей фольклора (Абрамова, 2006). Последнее исследование опосредовано выводит на осмысление важности аутентичного фольклора в формировании личности на основе народно-педагогической традиции на современном этапе исторического развития общества. Ученый доказывает, что фольклор глубоко и неразрывно связан с менталитетом народа, его базовыми ценностями бытия. Эти ценности в фольклоре выражены в яркой, доступной художественной форме и транслируются во множестве поколений, приобщая людей к собственным базовым культурным ценностям и через фольклорно-субъектное поле индивида, обретая национально-культурную основу. Представляя фольклор как механизм социально-культурного наследия, автор исследует методологические подходы нравственно-эстетического аспекта устного народного творчества отмечает, что через фольклор происходило открытие этнического своеобразия менталитета русской нации; утверждает, что в основе менталитета находятся традиционные ценности, которые выполняют системообразующую роль в самоидентификации любой социальной общности – этносе, нации, государстве. В. М. Конан, белорусский ученый-философ и историк, занимавшийся разработкой теоретико-методологических проблем философии и культурологии, истории эстетической мысли, а также вопросами фольклористики, доказывает, что “стваральнік фальклору – народ сцвярджаў духоўныя

каштоўнасці жыцця не павучаннем, а сваім уласным жыццём". Ученый подчеркивал значимость белорусского фольклора как средства выявления народных идеалов и стремления народа жить в гармонии с природой, близкими и дальними людьми [4].

Отметим, что просветители разных времен и разных народов обращали внимание на приоритетную значимость фольклора в формировании этнической идентичности. В связи с этим отметим белорусского просветителя конца XIX – начала XX века М. В. Довнар-Запольского, который выделял в качестве определяющего компонента и отличительной характеристики этнического сообщества белорусов самобытную духовную культуру, ее основой является устное народное творчество. В раскрытие потенциала фольклора в формировании этнической идентичности личности определенный вклад внесли современные белорусские ученые: фольклористы (В. В. Козлов, И. В. Казакова, Г. А. Барташевич), этнопедагоги (В. С. Болбас, Л. Н. Воронецкая, А. А. Гримоть, Е. Л. Михайлова, А. П. Орлова, В. В. Пашкевич, И. С. Сычова, С. Г. Туболец), философы и историки (Э. С. Дубенецкий, И. И. Калачева, В. М. Конан). Например, филолог В. В. Козлов (1979) посвящает свое диссертационное исследование отражению социально-этических идеалов народа в белорусской сказке. Историк и культуролог Э. С. Дубенецкий, занимающийся проблемами национального характера и этнического самосознания белорусов, взаимовлияния менталитета и национальной культуры, соотношения языческих и христианских элементов в белорусском фольклоре, определяет особенности белорусского менталитета посредством фольклора [5]. Нельзя обойти вниманием исследования, касающиеся изучения этнического сознания белорусов на материале семейной и обрядовой поэзии (И. В. Казакова, 1993, 2000); формирования нравственных ценностей ориентиров учащихся общеобразовательной школы средствами устного народного творчества (В. В. Пашкевич, 1996); развития национального самосознания детей старшего дошкольного возраста средствами фольклора (Л. Н. Воронецкая, 1997); формирования национального самосознания подростков средствами фольклора (Л. Л. Рожкова, 2007).

Имеется ряд диссертационных исследований в области русской народной педагогики, где раскрывается потенциал русского фольклора с точки зрения формирования представлений об этнической идентичности личности (Л. Г. Андреева, 2001); Е. В. Беляева, 2005 (психол. науки); Т. И. Березина, 1991 (ист. науки); С. А. Герасимов, 2004; К. В. Ким, 2009 (психол. науки); Е. В. Михайлина, 2014; С. И. Тарасова, 2003; Е. А. Рубец, 2012). Ученые

доказывают, что в качестве определяющего компонента и отличительной характеристики этнического сообщества русского народа следует рассматривать самобытную духовную культуру, основой которой является устное народное творчество; фольклор – основа формирования этнической идентичности личности; потенциальные возможности его в формировании подрастающего поколения на современном этапе исторического развития неисчерпаемы [6].

Глубинное осознание ценности фольклора в формировании этнической идентичности приводит к появлению целого ряда этнопедагогических работ диссертационного характера, рассматривающих ценность фольклора с данной точки зрения. И здесь нельзя не отметить, что этнопедагогизация образования потребовала пристального внимания к подготовке педагогических кадров, способных на высоком профессиональном уровне осуществлять реализацию народной педагогики в работе с детьми согласно их возрастным особенностям. В связи с этим появляется ряд исследований, направленных, например, на этнопедагогическую подготовку работников системы дошкольного образования. Уже в конце прошлого века ученые проецируют внимание на проблеме подготовки студентов факультета дошкольной педагогики и психологии к этнопедагогизации процесса воспитания детей (М. Б. Кожанова, 1999). На рубеже столетий появляются исследования, углубленно анализирующие теорию и практику этнопедагогической подготовки воспитателей дошкольных учебных заведений (Р. М. Рамазанова, 2001). Изучается формирование готовности студентов к воспитанию дошкольников средствами народного искусства (Р. М. Мубаракшина, 2006), народная педагогика рассматривается как фактор подготовки студентов к воспитательной работе с дошкольниками (Р. М. Рамазанова, 2001). Представители психологической науки показывают психолого-педагогическое воздействие сказки на формирование этнической идентичности детей дошкольного школьного разного возраста (Е. В. Беляева, 2005; К. В. Ким, 2009). Причем каждое из вышеназванных исследований опирается на фольклор. Он помогает вычленировать важнейшие этнопедагогические идеи, определить цель, содержание, средства, методы народной педагогики, реализуемые в дошкольных учреждениях; выявить возможности данного средства народной педагогики в совершенствовании качества профессиональной подготовки специалистов дошкольных учреждений.

В диссертационных работах аргументировано доказывается, что идеал личности в фольклоре следует рассматривать как

квинтэссенцию представлений об этнической принадлежности народа. В наиболее емкой форме он зафиксирован в специфических видах устного народного творчества, например, у белорусов – в пословицах, поговорках, сказках и песнях; у русских – в пословицах, поговорках, сказках, песнях и былинах. Внимание ученых проецируется на проблеме формирования этнической идентичности детей и подростков средствами фольклора. Можно отметить работы, касающиеся изучения психолого-педагогического воздействия отдельных видов фольклора, в частности, народной сказки на нравственное воспитание детей младшего школьного (С. А. Герасимов, 2004; М. И. Корякина, 2002; А. А. Мирзаянов, 2006; Е. В. Михайлина, 2014; Б. С. Найденев, 1954; М. М. Никеева, 2006), а также на формирование этнической идентичности младших школьников (Е. В. Беляева, 2005). Определенный интерес представляют исследования, посвященные изучению технологии ценностно-смыслового освоения фольклора на профильном уровне в старшей школе (О. Н. Яковлева, 2014), развитию этнической толерантности подростков средствами фольклора в учреждениях дополнительного образования детей (Д. В. Корнев, 2013).

Проведенное исследование показало, что вполне оправданным является тот факт, что в основу этнопедагогической подготовки будущего специалиста социальной сферы современные ученые предлагают закладывать принцип этнокультурной коннотации. Мы солидарны при этом с А. Б. Панькиным, который в диссертационном исследовании, посвященном проектированию национально-региональных образовательных систем на основе принципа этнокультурной коннотации, доказывает вышесказанное. Исследование методологического характера позволило автору утверждать, что «принцип этнокультурной коннотации заключается в выделении и подчеркивании, сохранении и развитии этнических констант центральной темы культуры этноса, как сквозных этнолингвокультурологических тем, присутствующих во всех структурных компонентах системы непрерывного образования, через их систематическое использование в повседневной педагогической практике, как система мер, обеспечивающая формирование соответствующей этнической картины мира, этнического самосознания. Этнокультурная коннотация детерминирована этнопедагогическими традициями, обладающими мощным гуманистическим потенциалом, воплощенным в этнокультурном опыте, идеалах, народной педа-

гогике – неотъемлемой части этнокультуры» (А. Б. Панькин, 2002) [7, с. 13, 15]. Такой подход подтверждает обоснованность и правомерность акцентирования внимания на формировании этнической идентичности как одной из основных целей этнопедагогической подготовки.

Заключение. Акцент на этнопедагогическую подготовку специалистов социальной сферы становится в разряд приоритетных направлений развития современного образования. Рассмотрение формирования этнической идентичности как одной из важнейших целей этнопедагогической подготовки подтвержден вниманием мировой общественности и представителей различных отраслей знаний к проблеме формирования этнической идентичности и этнопедагогизации образования. Многочисленные исследования подтверждают, что народная педагогика и фольклор, как квинтэссенция представлений народа об идеале личности, обладают неисчерпаемым потенциалом формирования этнической идентичности, что определяет важнейшую цель этнопедагогической подготовки специалистов социальной сферы в сложившейся ситуации современного нестабильного поликультурного мира.

Исследование проводится в рамках ГПНИ «Экономика и гуманитарное развитие белорусского общества», подпрограмма 6, «Образование», № задания 6.4.01: «Этнокультура как детерминанта, определяющая успешность профессиональной подготовки будущих специалистов социальной сферы в поликультурном социуме: этнопедагогический аспект».

ЛИТЕРАТУРА

1. Электронная библиотека диссертаций <http://www.dissercat.com/>.
2. Стефаненко, Т. Г. Этнопсихология: учебник / Т. Г. Стефаненко. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2009. – 368 с.
3. Болбас, В. С. Этыка-педагагічная думка Беларусі (са старажытнасці да XVIII ст.) / В. С. Болбас. – Мінск: Беларус. навука, 2004. – 260 с.
4. Конан, У. М. Ля вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору / У. М. Конан. – Мінск: Маст. літ., 1989. – 238 с.
5. Дубянецкі, Э. С. Беларускі нацыянальны характар : спроба даследавання / Э. С. Дубянецкі // Адукацыя і выхаванне. – 1995. – № 5. – С. 29-39.
6. Русский и белорусский фольклор как средство формирования этнической идентичности младших школьников: монография / под ред. В. В. Гриценко, А. П. Орловой. – Смоленск: Смолен. гуманитар. ун-т, 2016. – 362 с.
7. Панькин, А. Б. Проектирование национально-региональных образовательных систем на основе принципа этнокультурной коннотации: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / А. Б. Панькин. – Элиста, 2002. – 343 с.

Поступила в редакцию 05.03.2018 г.

Хроніка мастацкіх падзей

23 сакавіка ў Віцебскім краязнаўчым музеі адбылося адкрыццё выставы прац студэнтаў кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі ў рамках правядзення Тыдня мастацка-графічнага факультэта. У экспазіцыі прадстаўлены навучальныя працы па асноўных кірунках традыцыйных рамёстваў Беларусі: мастацкая кераміка, мастацкая апрацоўка дрэва, выцінанка, саломалляцтва, вязанне, гафт, аплікацыя, габелен, батык і інш. Шматлікія з гэтых прац бралі ўдзел у абласных і рэспубліканскіх конкурсах і выставах.

* * *

6 красавіка ў выставачнай зале Віцебскага мастацкага музея адкрылася юбілейная выстава Мікалая Таранды. Будучы мастак нарадзіўся 15 жніўня 1947 г. у вёсцы Вялікае Падлессе Ляхавіцкага раёна Брэсцкай вобласці. У 1970 г. закончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагагічнага інстытута. У 1970-1994 гг. – кіраваў студыяй выяўленчага мастацтва Палаца культуры завода "Чырвоны Кастрычнік" у Оршы, займаў пасаду начальніка бюро прамысловай эстэтыкі. У творчых паездках (у тым ліку з выкладчыкам Алегам Арловым) у Літву, па Купалаўскіх мясцінах, у Крым, Уладзімір і Суздаль, Мікалай Таранда удасканальваў уласны стыль у жывапісе. Паездкі ў Дом творчасці "Сенеж" (у 1977 і 1983 гг.) дапамаглі рэалізаваць талент графіка, асвоіць новыя тэхнікі. У 1989 г. прыняты ў Саюз мастакоў СССР, а з 1994 г. цалкам прысвячае сябе творчасці.

Мікалай Таранда – сталы ўдзельнік рэспубліканскіх і міжнародных пленэраў і майстар-класаў, пастаянны куратар міжнароднага арт-праекта "Калегіум" у Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В. Грамыка. З 2010 г. – сябра творчага аб'яднання "Традыцыя" Беларускага саюза мастакоў. У 2017 г. прысвоена званне Ганаровага грамадзяніна горада Барані, у якім мастак жыве і працуе і сёння. Працы мастака знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў (Мінск), Дзяржаўным літаратурным музеі Янкі Купалы, Мастацкай галерэі Палаца мастацтваў горада Пернік (Балгарыя), Смаленскім дзяржаўным інстытуце мастацтваў (Расія), Віцебскім абласным краязнаўчым музеі, Аршанскай гарадской мастацкай галерэі, Аршанскім музеі гісторыі і культуры горада, Мастацкай галерэі Полацка, у прыватных калекцыях у Беларусі, Балгарыі, Германіі, Латвіі, Літве, Польшчы, Расіі, ЗША.

На сваёй персанальнай выставе Мікалай Таранда прадставіў рэтраспекцыю, якая складаецца з твораў жывапісу і графікі. Большасць з кампазіцый Мікалая Таранды – гэта пейзажы настрою, у якіх немалаважнай для ўсведамлення вобраза застаецца апавядальнасць абранага матыву. Іканаграфія беларускіх пейзажаў у яго творах даволі шматгранная. У адных – мастак набліжаецца да эпічнага, элегічнага гучання жывапіснай выявы, у іншых – акцэнт у яго часавы, эцюдны характар. У сваіх нацюрмортах Мікалай Таранда часцей за ўсё малюе кветкі, але нярэдка звяртаецца і да стварэння "партрэтаў рэчаў", увасаблення ў іх пэўнай філасофіі.

* * *

18 красавіка ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адкрылася выстава-конкурс творчых работ настаўнікаў і вучняў ДУА «Сярэдняя школа № 3 г. Віцебска» (арганізатар Рэната Навуменка). Юныя майстры выяўленчага мастацтва пад кіраўніцтвам таленавітых педагогаў падрыхтавалі больш за 50 творчых работ у розных тэхніках і матэрыялах. За час існавання класа з мастацкім ўхілам (44 гады) больш за 600 вучняў сталі выпускнікамі профілю, больш за палову засталіся ў прафесіі і працуюць настаўнікамі выяўленчага мастацтва, дызайнерамі, мадэльерамі, мастакамі.

20 красавіка ў выставачнай зале Навалукомльскага Палаца культуры адкрылася выстава дыпломных прац студэнтаў кафедры выяўленчага мастацтва і кафедр дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава. Гэта "Творчы дэбют" будучых жывапісцаў і керамістаў. Жывапіс у экспазіцыі выставы прадстаўлена досыць шырока. Присутнічаюць усе жанры: нацюрморт, пейзаж, партрэт і тэматычная кампазіцыя. Жывапіс дапоўнены дэкаратыўнай керамікай з выкарыстаннем глазуры і эмалі. Выставу ў цэлым адрознівае багацце эмацыйных інтанацый і разнастайнасць выкарыстаных матываў. Прадстаўлены больш за 30 прац. Патэнцыйныя абітурыенты былі азнаёмы з умовамі паступлення на мастацка-графічны факультэт ВДУ імя П. М. Машэрава.

* * *

У сярэдзіне мая ў Віцебскім мастацкім музеі адкрылася выстава тэкстылю Таццяны Козік (куратар М. Цыбульскі).

Мастачка звычайна ўжывае змешаную тэхніку, але часам выкарыстоўвае і элементы гладкага ткацтва. Ці не самы ўлюбёны матэрыял Т. Козік – лён. Але мастачка, працуючы над сваімі кампазіцыямі, у вольных спалучэннях выкарыстоўвае і іншыя матэрыялы – воўну, лён, сінтэтыку, скуру, дрэва, металічную сетку. Камертонам вобразнасці ў пераважнай большасці твораў з'яўляюцца вельмі паэтычныя назвы. Дызайн жаночага адзення – гэта своеасаблівы, лагічны і вельмі ярскі працяг творчасці Т. Козік у галіне станковых форм тэкстылю. У экспазіцыі можна ўбачыць усяго толькі адну з калекцый ільняной вопраткі, якія ў апошнія гады неаднойчы прэзентаваліся як на Беларусі, так і за яе межамі.

* * *

У выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта 28 мая адкрылася выстава "Пленэрныя вандроўкі". У дадзенай экспазіцыі прадстаўлены творы 11 выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва, сярод якіх А. Антонычава, Г. Ісакаў, А. Кастагрыз, С. Сотнікаў, Д. Сянько, С. Мядзвецкі, А. Мядзвецкі, Р. Фядзькоў, М. Цыбульскі, В. Шамшур, У. Юрдынскі. На рэтраспектыўнай выставе можна ўбачыць жывапісныя і графічныя работы, якія былі выкананы на пленэрах у розныя гады, у розных кутках Беларусі і ў замежжы. У экспазіцыйнай прасторыі эцюды і замалёўкі скампанаваны блокам, кампактна прадстаўляючы творчасць таго ці іншага мастака.

* * *

У пачатку чэрвеня ў Віцебскім мастацкім музеі адкрылася персанальная выстава Івана Бабаедава (1925–2002), які ў 1950-я гады працаваў выкладчыкам жывапісу ў Віцебскім мастацка-педагагічным вучылішчы.

Гэта першая персанальная выстава мастака пасля яго смерці, на якой прадстаўлены творы жывапісу, сярод якіх пераважаюць пейзажы.

* * *

У Мінску ў Палацы мастацтваў 6 чэрвеня адкрылася выстава "Віцебск 100+" Віцебскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў. Удзел у ёй прынялі як былыя, так і цяперашнія выкладчыкі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава, сярод якіх М. Гугнін, І. Лісіца, А. Кастагрыз, А. Карпан, В. Ляховіч, М. Ляўковіч, С. Мядзвецкі, В. Осіпаў, С. Сотнікаў, В. Шамшур, І. Шкуратаў, а таксама шматлікія выпускнікі гэтага факультэта розных гадоў – А. Балтрушэвіч, В. Васільеў, Г. Васільева, М. Дундзін, А. Духоўнікаў, Н. Кавалёва, А. Крошкін, В. Крук, А. Літвін, А. Люцко, А. Малей, Л. Мядзвецкі, В. Мядзвецкі, К. Мяснікова, В. Напрэенка, А. Падалінскі, А. Пшанко, А. Скавародка, М. Таранда, Б. Хесін, В. Чукін, Ю. Чарняк, А. Шыёнак, В. Шчасны і іншыя.

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. Основным критерием целесообразности публикации является 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;
 - разделы основной части подразделяются на 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 редактором Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка – 0,5 см; поля: сверху – 2,5 см, снизу – 2,5 см, слева – 2 см, справа – 2 см.
9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.
10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).
11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
12. 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;
 - домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
13. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

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 explanatory 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. The page layout is the following: new paragraph – 0,5 cm; margins: top – 2,5 cm, bottom – 2,5 cm, left – 2 cm, right – 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. 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 electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).
12. 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;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
13. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
14. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.

Для оформления обложки использована работа Николая Таранды «Сосновый бор».

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.