

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 3(31)
2018**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 3(31)
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 Андриулите (Литва), Тояна Рачюнайте (Литва),
Барбара Литерска (Польша), Ивона Люба (Польша),
Габриэла Швитек (Польша), Виталий Бойчук (Украина),
Виachesлав Бабияк (Россия), Михаил Киселев (Россия)

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

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

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

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 18.09.2018 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 13,02 Уч.-изд. л. 10,72. Тираж 100 экз. Заказ 120.

Искусствоведение

Кенигсберг Е. Я. Кураторский проект современного искусства как альтернативная художественная реальность 5

Цыбульскі М. Л. Калажнасць як універсальны феномен паэтыкі мастацтва XX стагоддзя 9

Денисов А. В. Участие Александери Ахола-Вало в подготовке и строительстве Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки в 1930 году в Минске 15

Вискварка Я. М. Плакат как инструмент графического дизайна в политической рекламе: исторический аспект 20

Станичнов О. О. Особенности изображения композиционных законов в портретах польских художников эпохи сецессии 26

Пэнфэй У. Культовые церемонии Чань-буддизма и Православия: общее и особенное 30

Сергеева Н. В. Современный дизайн и его философия 35

Бараган И. С. Современные тенденции формирования объектов коммуникации в общественном интерьере 39

Костюкевич Н. А. Развитие звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси 45

Сталинская Г. Д. Принципы и приемы формирования винтажного интерьера средствами мебельного дизайна 51

Чжу Гэлимэн. Ритуал погребения членов императорского двора Китая: историко-художественный аспект исследования 61

Цыбульский В. М. Семиотическая модель графического пользовательского интерфейса 67

Культурология

Працкевич Т. А. Космополитическое мировоззрение как основа межкультурного диалога в XXI веке 77

Новаш О. В. Сохранение культурно-исторического наследия (на примере усадеб Щорсы и Вишнево) 81

Ладожина Т. Н., Степченко Л. Л. Из истории выставочной деятельности в начале XX века: по материалам проекта «Белорусские смоляне, смоленские белорусы» 85

Князева Е. Д. К проблеме культурных интересов минчан: глобальное vs. локальное 91

Педагогика

Федьков Г. С. Методологические основания подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся 95

Сементовская В. В. «Облачные» технологии в проведении дистанционной олимпиады по инженерной графике 100

Хроника 106

Art History

Kenigsberg E. Ya. The Curatorial Project of Contemporary Art as an Alternative Artistic Reality 5

Tsybulski M. L. Collage as a Universal Phenomenon of the 20th Century Art Poetics 9

Denisov A. V. Participation of Aleksanteri Ahola-Valo in the Design and Construction of the First All-Belarusian Agricultural and Industrial Exhibition in Minsk in 1930 15

Viskvarka Ya. M. Poster as a Graphic Design Tool in Political Advertising: Historical Aspect 20

Stanychnov O. O. Features of the Image of Compositional Laws in Portraits by Polish artists of the Secession Era 26

Panfay U. Cult Ceremonies of Chan Buddhism and Orthodoxy: the Common and the Special 30

Sergeieva N. V. Modern Design and Its Philosophy 35

Baragan I. S. Contemporary Tendencies of Shaping Objects of Communication in the Public Interior 39

Kastsiukevich M. A. Development of Sound Engineering of Concert and Entertainment Programs in Belarus 45

Stalinskaya G. D. Principles and Techniques for Shaping Vintage Interior by Means of Furniture Design 51

Zhu Gelimeng. The Burial Ritual of Members of the Imperial Court of China: the Historical and Artistic Aspect of the Study 61

Tsybulski V. M. Semiotic Model of the Graphical User Interface 67

Cultural Studies

Pratskevich T. A. Cosmopolitan Worldview as a Basis for Cross-cultural Dialogue in the XXI Century 77

Novash O. V. Conservation of Cultural and Historical Heritage (on the Example of Shchorsy and Vishnevo Estates) 81

Ladozhina T. N., Stepchenkov L. L. From the History of the Early 20th Century Exhibition Activity: Based on the Project “Belarusian Smolensk Dwellers, Smolensk Belarusians” 85

Kniazeva E. D. On the Issue of Cultural Interests of Minskians: the Global vs. the Local 91

Pedagogics

Fedkov G. S. Methodological Bases of Training Fine Arts Teacher to Shape Students’ Spiritual Culture 95

Sementovskaya V. V. “Cloud” Technologies in Conducting a Distance Olympiad in Engineer Graphics 100

Chronicle 106

Кураторский проект современного искусства как альтернативная художественная реальность

Кенигсберг Е. Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье анализируется многокомпонентная проектно-художественная деятельность кураторов проекта современного искусства на примере выставки «Простые чувства», экспонировавшейся в 2017 г. в Волго-Вятском филиале Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО (Нижний Новгород, Российская Федерация). Данная экспозиция заключительной частью трилогии о современном искусстве и локальных контекстах, показанной в 2015–2017 гг. Каждая из частей трилогии рассматривала определенный период времени. Для «Музея великих надежд» (2015) это было прошлое время, насыщенное яркими поступками героев проекта. Художники и кураторы создали значимый проект, переосмыслив нижегородское прошлое средствами современного искусства. Выставка «Жизнь живых» (2016) была посвящена настоящему, важнейшим проблемам сегодняшнего дня Нижнего Новгорода и его жителей. Выставка «Простые чувства» рассматривает будущее, формируя пространство отношений между зрителями, произведениями искусства, художниками и историко-культурным контекстом Нижнего Новгорода.

Вследствие продуманных кураторских стратегий эта выставка, аккумулируя вокруг себя исследовательские, творческие, просветительские, дискуссионные и иные мероприятия и события, стала действующей творческой лабораторией по генерации новых смыслов в предлагаемой зрителю альтернативной художественной реальности.

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

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 5–9)

The Curatorial Project of Contemporary Art as an Alternative Artistic Reality

Kenigsberg E. Ya.

Educational Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

In the article "The Curatorial Project of Contemporary Art as an Alternative Artistic Reality", Ekaterina Kenigsberg analyses the multifaceted project and artistic activity of the curators of the project of contemporary art on the example of the exhibition "Foolproof Feelings" which was held in the Volga-Vyatka Branch of the National Centre for Contemporary Arts within ROSIZO (Nizhny Novgorod, the Russian Federation) in 2017. The exhibition is the final part of the trilogy about contemporary art and local contexts shown in 2015-2017. Each of the parts of the trilogy was devoted to a certain period of time. For the exhibition "High Hopes Museum" (2015) it was the past time, full of vivid actions of the characters of the project. The artists and curators created a significant project, reinterpreting the Nizhny Novgorod past by means of contemporary art. The exhibition "Living Alive" (2016) was dedicated to the present, the most important problems of Nizhny Novgorod and its inhabitants of this time. The exhibition "Foolproof Feelings" considers the future, shaping a space of relations between spectators, works of art, artists and the historical and cultural context of Nizhny Novgorod.

Owing to well-considered curatorial strategies, the exhibition "Foolproof Feelings", accumulating research, creative, educational, discussion and other events around itself, has become an active creative laboratory for generating new meanings in an alternative artistic reality offered to the spectator.

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

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 5–9)

Создание проекта современного изобразительного искусства в новейшей истории искусств неразрывно связано с проектно-художественной кураторской деятельностью. Именно куратор определяет идею, концепцию, содержание проекта, работает с художниками, создающими произведения для проекта и тем самым реализующими кураторскую идею. Он ищет новые проектные формы, определяющие взаимодействие современного искусства, смежных и

противоположных дисциплин, фиксирует наиболее актуальные вопросы современности. Проект является результатом интеллектуального труда куратора.

Целью данного исследования является анализ многокомпонентной проектно-художественной деятельности кураторов проекта современного искусства на примере выставки «Простые чувства», экспонировавшейся в 2017 г. в Волго-Вятском филиале Государственного центра современного

искусства в составе РОСИЗО (Нижний Новгород, Российская Федерация) [1].

Выставка «Простые чувства». Так называется заключительная часть трилогии о современном искусстве и локальных контекстах, реализованной в Волго-Вятском филиале Государственного центра современного искусства в составе РОСИЗО (далее ВВФ ГЦСИ) в 2015–2017 гг. В первой части трилогии, выставке «Музей великих надежд» (2015) [2], вследствие продуманных кураторских стратегий по актуализации, интерпретации, персонификации и перекодированию локальной истории с помощью современного искусства и современных художественных практик были показаны связи современного искусства и повседневной жизни; выстроены алгоритмы сотрудничества музеев и коллекций различной направленности; создана модель альтернативного музея. Кураторские решения выставки «Жизнь живых» (2016) [3] продемонстрировали способы реинтерпретации, перекодирования и актуализации городского пространства средствами современного искусства; сформировали новый вектор художественных исследований, связанных с локальным краеведением.

Кураторами выставки «Простые чувства» выступили Алиса Савицкая, руководитель отдела выставок ВВФ ГЦСИ; Анастасия Полозова, возглавляющая отдел по связям с общественностью ВВФ ГЦСИ; Валентин Дьяконов, куратор отдела «Исследования» Музея современного искусства «Гараж»; Алексей Корси, художник и куратор. У каждого из них была своя сфера ответственности. Так, А. Полозова «отвечала за пространство отношений и за создание ситуаций, в которые мы собираемся погрузить нашего зрителя» [4]. Кураторская роль А. Корси заключалась в выборе работ для выставки из коллекции РОСИЗО и в создании наиболее удачного архитектурного решения экспозиции. Как считает А. Савицкая, «художник в кураторской группе дает общим теоретическим идеям правильный импульс, добавляет проекту что-то менее последовательное, менее аргументированное, но вместе с тем более интуитивное и жизнеспособное. Как любит говорить Ольга Свиблова, появляется бриллиант безумия. С другой стороны, наличие художника в команде дает заземление. Можно придумать что угодно, но не факт, что найдутся произведения, которые убедительно подкрепят кураторскую идею, и художники, готовые сделать под проект специальный продакшн. Художник боится команду от заведомо провальных экспериментов» [4]. В. Дьяконов отвечал за коммуникации

с иностранными художниками-участниками, российскими и зарубежными институциями.

Если ранее куратор выступал в роли единоличного творца, создающего нарратив и формирующего экспозицию с помощью отбора работ художников, то в настоящее время авторитарности куратора противостоит демократизированная командная работа специалистов разных направлений. По мнению Алисы Савицкой, «личная подпись важна для персональных карьер кураторов, но не столь принципиальна для стратегии институции в целом. Я считаю, что командная работа дает более качественный результат, нежели работа единоличная, тем более что в условиях развитой профессиональной среды у куратора все равно есть ассистенты, то есть над выставкой в любом случае работает команда» [4].

Произведения художников. В экспозицию были включены работы художников из различных коллекций и специальные проекты, выполненные приглашенными авторами. Хрустящая под ногами гравийная дорожка, ведущая сквозь все экспозиционные пространства, заставляла думать о том, что «Простые чувства» – истинная реальность, а все, что за стенами Арсенала – придуманная реальность. Дорожка соединяла специально построенные павильоны, работы в которых были объединены тематически. Зритель был волен идти по дорожке или свернуть с нее, выбрав любой маршрут движения.

Заглавным произведением, своеобразным входным порталом в экспозицию стал «Павильон дождя» – инсталляция Дзюнхитиро Исии «Аме» (2010), место медитативного уединения, отрезающее зрителя от суеты городской жизни и подводящее к размышлениям об исчезающих, как капли падающей в инсталляции воды, мгновениях повседневности. С «Аме» контрастировала нарочито примитивная серия скульптур Александра Повзнера «Дураки» (2008) – по сути, отражение простейших эмоций, низведенных до растиражированных смайликов-эмодзи, бездумно применяемых пользователями социальных сетей и интернет-каналов. Инсталляция Александра Бродского «Без названия» (2010) – телефонная будка, своеобразный экскурс в прошлое, стремительно исчезнувшее время.

Фотоработы Синди Шерман «Кадр из безымянного фильма № 25» (1978), Ясумаса Моримура «Смотри, это в моде!» (2004), два театральных эскиза Натальи Гончаровой и «Скрипка» (1997) Армана в «Павильоне красоты» создавали у зрителя ощущение причастности, незаметного проникновения в эпицентр съемочной площадки иронического и постановочного, абсурдного и реального сюжета.

В «Павильоне кухни» господствовала инсталляция Пола Маккарти «Кухонный набор» (2003) – пространство игры, созданное художником из типичных бытовых предметов, используемых на кухне. «Помощь по хозяйству» (1979–1981) рассказывала об иных играх – концептуальных практиках Юрия Альберта по превращению рутинной и зачастую тягостной домашней работы в художественный процесс. Выполнение повседневной домашней работы по заказу, ее фотофиксация и творческое переосмысление заставляло вспомнить художественные практики Йозефа Бойса, который, в частности, в фильме «Каждый человек – художник» утверждал, что акт очистки кольяра для него является творческим процессом. Произведение Ани Жёлудь из серии «Выбоины» (2012) – выполненный в технике традиционной живописи фрагмент стены кухни с частично сколотой белой плиткой – звучало как своеобразная отсылка к кухне как месту неформального общения.

Дорожка от «Павильона кухни» вела мимо «Пальмы» (2012) Александра Повзнера – типичного «украшения из отходов» многих дворов последних лет – в «Павильон общего языка» краснодарской арт-группы «ЗИП» (Василий и Степан Субботин, Эльдар Ганеев, Евгений Римкевич), созданный специально для выставки «Простые чувства». Художники обобщили опыт своего пребывания в Нижнем Новгороде в 2016 г. в рамках резиденциальной программы Фестиваля уличного искусства «Новый город: Древний», представив процесс развития общего языка жителей одного из дворов города [5]. Арт-группа «ЗИП» сформировала стратегию вовлечения жителей, предложив достаточно простую, но эффективную схему «контекст–подарок–знание–праздник–действие». Павильон включал также своеобразное «наглядное пособие» по желаемому созданию общего языка городского квартала.

Один из павильонов был отдан под инсталляцию Антонины Баеввер «Накрывает» (2016). Светящаяся неоновая надпись «Накрывает», легкие парящие белые занавески перед ней – фиксация ощущения, обращение не только к молодежному сленгу, клубной культуре, но и к повседневности, где слово «накрывает» приобретает массу дополнительных смыслов.

На внешних стенах павильонов были размещены тематически сгруппированные произведения. Тему парков прямо или косвенно поддерживали работы Натты Конышевой, Роберта Фалька, Натальи Нестеровой, Ильи Шестакова, Ани Жёлудь, тему быта и кухни – созданные в традиционной технике живописи произведения Ани Жёлудь и Татьяны Насиповой. Работы

из серии «Стекланный дом» (2008–2009) Джеймса Уэллинга – съемка через цветные фильтры прозрачного стеклянного дома (архитектор Филип Джонсон, 1949), растворяющегося в ландшафте и пропускающего ландшафт через себя.

«Павильон спортивных форм» едва ли напрямую транслировал идеи спорта и здорового образа жизни. Два большеформатных произведения Эйлин Куинлен (цифровая печать на алюминии, 2012) – яркие, кричащие цветовые переливы фактур неясной этиологии, оказывающихся фрагментами ковриков для йоги, сфотографированных при большом увеличении. Любительское занятие аэробикой (скульптура Дмитрия Тугаринова «Аэробика», 1989) и профессиональное выступление пары на льду («Фигурное катание» Ионаса Чепониса, 1971) – дань модным увлечениям 1970–1980-х гг. И центральная работа – интерактивная инсталляция Анны Лялиной «Тело» (2017), автопортрет художницы, выполненный без анатомических подробностей наподобие манекена. На работу нанесена незасыхающая краска. Зритель может распределять эту краску по работе, наносить узоры, писать, рисовать – взаимодействовать с инсталляцией.

Инсталляция Ирины Кориной «Колонна» (2008), занявшая центральный двусветный зал Арсенала – монументальный рассказ о ступенчатой культуре ежедневного потребления, исследование простых материалов, заполняющих жилища и улицы, магазины и дома.

Завершающая работа, сформировавшая «центральную площадь» экспозиции – пространственная инсталляция «Молочный бар» Ларса Кузнера и Кассиуса Фадлаби, выполнена специально для выставки. Художники обратились к истории молочных баров – социально значимого европейского проекта 1920–1930-х гг. по созданию системы здорового питания для рабочих. В Советском Союзе в послевоенные годы и годы развитого социализма «молочные кафе» были неотъемлемой частью городов. Инсталляция, стилизованная под морской контейнер, будто бы специально доставленный в Арсенал из Осло, посвящена культурным связям и культурному обмену. Зрители, пришедшие на выставку, могли получить в баре бесплатный пакет с молоком и использовать его по своему усмотрению – в качестве сувенира или продукта питания. Работа норвежского художника, участника выставок русского авангарда Кристиана Крона «Оранжевая» (1925), размещенная в «Молочном баре» на стене за стойкой, подчеркивала еще одно направление культурных связей России и Норвегии.

Локальный контекст в заключительной части трилогии о современном искусстве и локальных контекстах был представлен произведениями только двух художников – Матьё Мартена и уже упомянутой арт-группы ЗИП. Видеоработы Матьё Мартена (Франция) – результат его исследований истории русской авангардной архитектуры 1920–1930-х гг. Нижегородский соцгород и Шуховская башня на Оке сняты с высоты птичьего полета. Художника завораживает и сама архитектура, и процесс формирования собственного визуального текста, и возможность дополнения исследования текстами, фотографиями, историческими материалами.

Кураторские стратегии. По словам Виктора Мизиано, «классическая практика институциональных кураторов – иметь дело с уже реализованными вещами. Эти работы могут быть реализованы в выставочном проекте совершенно разных кураторов, оставаясь при этом неизменными, хотя, конечно, контекст и нарратив каждой выставки будут высекают из него разные смысловые акценты» [6]. Если опираться на высказывание одного из кураторов выставки, Валентина Дьяконова, о том, что экспозиция «не рассказывает посетителям о том, что было до них, а в сотворчестве с ними вырабатывает идентичность, адекватную существующему современному искусству» [4], то акцент не на локальный контекст и резиденциальные программы, а на уже реализованные произведения современного искусства становится более понятным и уместным.

Ни суть, ни ценность, ни полнота проекта не определяется списком имен художников. Для кураторского проекта важны принципы и методологическая база. Как считает Алиса Савицкая, «в любом проекте нам важны смысловой объем и многослойность. Верхний слой – история, город, чувства. Глубже находятся более сложные темы и смыслы, которые прячутся под магистральными темами. «Простые чувства» – это не только лежащие на поверхности выставки предметы искусства, но и скрытые, не всегда очевидные процессы» [4].

Каждая из частей трилогии о современном искусстве и локальных контекстах рассматривала определенный период времени. Для «Музея великих надежд» это было прошлое время, насыщенное яркими поступками героев проекта. Художники и кураторы создали значимый проект, переосмыслив нижегородское прошлое средствами современного искусства. Выставка «Жизнь живых» была посвящена настоящему, важнейшим проблемам Нижнего Новгорода и его обитателей сегодняшнего дня.

Кураторы выставки «Простые чувства» уверены, что эта экспозиция рассматривает будущее и создает «пространство отношений, которые возникают между зрителями, произведениями искусства, художниками и историко-культурным контекстом Нижнего Новгорода» [1]. Предсказать будущее едва ли возможно, но допустимо предложить собственное видение завтрашнего дня. Таким видением, может быть, даже предвидением, и стала выставка «Простые чувства» – своеобразный антипод музеефикации, альтернативная художественная реальность, где нет опоры на прошлое, нет указаний на будущее, но есть только непрерывное настоящее. Название «Простые чувства» – вероятно, не более чем приманка, способ привлечения внимания. Очевидно, именно такая позиция наиболее понятна современному зрителю, живущему настоящим и в настоящем. Как считает куратор В. Дьяконов, «в кураторских стратегиях, экспериментах мы в основном наблюдаем формальные упражнения, очень интересные интеллектуальные эксперименты, в которых кураторы выступают в роли кота Шредингера: то ли они есть, то ли их нет. Но в данном случае и Арсенал, и Алиса Савицкая работают с локальным контекстом, то есть со зрителем. Они показывают нам, почему интересно быть частью того места, где ты находишься» [4].

По словам известного американского куратора Мэри Джейн Джейкоб, «когда выставки говорят о проблемах, связанных с выбранным местом или же вдохновленных им, указывая на власть прошлого в современности и устанавливая связи между искусством и обществом, они начинают соответствовать реальной жизненной ситуации. Они показывают, что такое искусство должно выйти за пределы музейных стен, одновременно они влияют и на современный теоретический дискурс» [7].

Заключение. Многослойность и многосторонность работ художников, заявленных кураторами тематических блоков, предлагаемого маршрута движения по экспозиции формирует широкий диапазон реакций, впечатлений, ощущений. Выставка «Простые чувства» «говорит» со зрителем на понятном ему языке, предлагая иллюзорное укрытие от сложного внешнего мира в кажущейся простоте рукотворного «парка свободы». Осмыслить произведения, представленные в экспозиции, понять вектор кураторских и художественных исследований помогала насыщенная программа параллельных событий, включавшая «Битву интерпретаций», работу «Школы арт-медиации», ряд кураторских экскурсий и экскурсий с приглашенными экспертами; проект «Открытые мастерские»; разработку тематических маршрутов и аудиогuida по выставке и др.

Вследствие многокомпонентной проектно-художественной кураторской деятельности выставка «Простые чувства», аккумулируя вокруг себя исследовательские, творческие, просветительские, дискуссионные и иные мероприятия и события, стала действующей творческой лабораторией по генерации новых смыслов в предлагаемой зрителю альтернативной художественной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Простые чувства / Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=4232>. – Дата доступа: 10.07.2017.
2. Музей великих надежд / Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электрон-

ный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=2719>. – Дата доступа: 01.05.2015.

3. Жизнь живых / Государственный центр современного искусства. Нижний Новгород [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=3591>. – Дата доступа: 16.07.2016.

4. Круглый стол: Арсенал в локальном контексте // Арт-гид. – [Электронный ресурс]. – 2017. – Режим доступа: <http://artguide.com/posts/1301>. – Дата доступа: 24.07.2017.

5. Общий язык двора. Фестиваль «Новый город: Древний», Нижний Новгород, 2016 // сайт арт-группы ЗИП. [Электронный ресурс]. – 2016. – Режим доступа: <http://artgroupzip.blogspot.com.by/2016/10/2016.html>. – Дата доступа: 27.11.2016.

6. Яичникова, Е. Виктор Мизиано: «Современные кураторы хотят отрезать свой кусок пирога» / Е. Яичникова // OpenSpace.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/12924/>. – Дата доступа: 16.10.2009.

7. Места с прошлым: кураторский манифест Мэри Джейн Джейкоб // Теории и практики. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://special.theoryandpractice.ru/places-with-the-past>. – Дата доступа: 01.02.2016.

Поступила в редакцию 31.01.2018 г.

УДК 75.021.33:7.038.6 “19”

Калажнасць як універсальны феномен паэтыкі мастацтва XX стагоддзя

Цыбульскі М. Л.

Установа адукацыі «Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава», Віцебск

Прааналізавана роля калажу і калажнага мыслення ў мастацтве XX стагоддзя. Калажнасць разглядаецца як універсальны і поліаспектны феномен паэтыкі мастацтва мінулага стагоддзя, як канцэпцыя і знак эпохі, як тэхналогія і як сродак камунікацыі. У артыкуле вылучаюцца этапы генезісу і асноўныя тэарэтыка-метадалагічныя аспекты вывучэння калажу, аналіз таго, як трансфармуецца калажнае мысленне ў мастацтве пры пераходзе ад мадэрнізму да постмадэрнізму. Разглядаюцца формы існавання калажнасці ў розных відах мастацтва, разнастайныя аспекты ўплыву тэхнікі калажу на развіццё жывапісу як віду мастацтва. Аўтар вызначае асноўныя прынцыпы калажнасці, якія асабліва моцна ўздзейнічалі на тыя ці іншыя формы мастацтва.

Ключавыя словы: калаж, калажнасць, калажнае мысленне, паэтыка, XX стагоддзе, мантаж, мадэрнізм, постмадэрнізм, жывапіс.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 9–15)

Collage as a Universal Phenomenon of the 20th Century Art Poetics

Tsybulski M. L.

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

The role of collage and collage thinking in the 20th century art is analyzed. Collage is considered to be a universal and multiaspect phenomenon of the 20th century art poetics, as a concept and symbol of the epoch, as a technology and as a means of communication. Stages of the genesis as well as basic theoretical and methodological aspects of studying collage, analysis of how collage thinking is transformed in art during the transition from Modern to Postmodern are considered in the article. Forms of collage existence in different forms of the 20th century art are considered, as well as different aspects of the influence of collage technique on the development of painting as a kind of art. The author reveals basic principles of collage which powerfully influenced various forms of art.

Key words: collage, collage thinking, poetics, 20th century, design, Modern, Postmodern, painting.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 9–15)

Адрес для карэспандэнцыі: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru – М. Л. Цыбульскі

Калаж у жывапісе і ў выяўленчым мастацтве ў цэлым на працягу амаль усяго XX стагоддзя разглядаўся пераважна як тэхніка выканання, як пластычны прыём. Разам з тым, відавочна, што ў мінулым стагоддзі з разбурэннем цэласнай карціны свету, калажнасць паўстае ўніверсальнай катэгорыяй паэтыкі мастацтва мадэрнізму і постмадэрнізму, вызначае самыя розныя яе аспекты – сэнсавыя, кампазіцыйныя, структурныя і г. д. У розных відах мастацтва (жывапісе, літаратуры, музыцы, кінематографе) яна становіцца спосабам успрыняцця і адлюстравання сучаснага свету, стылем мыслення, прынцыпам і прыёмам адначасова, аказваецца складанай гульнёй ірацыянальнага і рацыянальнага, здольнай несці як пачуццёва-эмацыянальную, так і інтэлектуальную інфармацыю.

Калажнасць выразна і паўнаватасна адлюстроўвае дух і дынаміку XX стагоддзя. Само жыццё ў гэты перыяд усё больш нагадвае калаж, у якім злучалася, здавалася б незлучаемае. Роля і функцыі калажу аказаліся асабліва запатрабаванымі, калі традыцыйны мастацкі вобраз, як структура, як “лагічная паслядоўнасць” перастаюць быць актуальнымі, а сюжэтная аснова, у той ці іншай ступені, ужо не задавальняе мастакоў у сэнсе магчымасцяў адлюстравання свайго часу. Зручны для адлюстравання ўсяго неардынарнага і непрадказальнага, часам нават абсурднага, калаж прадставіў шырокае поле для сцвярджэння прынцыпаў нелінейнага мыслення. Звяртаючыся да яго, мастакі не проста “разбуралі” традыцыйныя сувязі паміж рэчамі, вольна аперыравалі рознымі стылямі, але пры гэтым стваралі новую рэальнасць.

На наш погляд, калажнае мысленне з’яўляецца аб’ядноўваючым звяном у паэтыцы паміж мадэрнізмам і постмадэрнізмам. Аналіз эвалюцыі праяў дадзенага мыслення ў кантэксце мадэрнісцкага і постмадэрнісцкага мастацтва дазваляе выявіць логіку развіцця сучаснага выяўленчага мастацтва і мастацкай культуры [1, с. 169].

Метад і логіка калажу ў першую чаргу скіраваны на супастаўленне, “сутыкненне” некалькіх сэнсавых і выяўленчых пластоў. Пры гэтым ён не з’яўляецца проста звычайнай іх сумай, а становіцца самастойным творам, напаўняе вобраз новымі асацыяцыямі. Усё вышэй адзначанае спрыяла папулярнасці ў XX стагоддзі розных форм і тэхнік калажу ў выяўленчым мастацтве, садзейнічала “размыванню межаў паміж відамі, жанрамі мастацтва і паміж мастацтвам і жыццём” [2].

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць калажнасць як своеасаблівы феномен

XX стагоддзя, універсальную і ключавую рысу паэтыкі мастацтва гэтага перыяду, вызначыць ролю калажу і калажнага мыслення ў мастацтве мадэрнізму і постмадэрнізму.

Ад калажу да калажнасці: гісторыя з’явы і сутнасць тэрміна. Тэрміны “калажнасць” і “калаж” у кантэксце мастацтва XX стагоддзя патрабуюць удакладнення і асэнсавання іх тэарэтычнай значнасці. Аб непазбежнай неабходнасці пашырэння межаў тэрміна “калаж”, прадываванай рэальнай мастацкай практыкай і яе тэарэтычным асэнсаваннем, неаднойчы пісалі культурологі і мастацтвазнаўцы. Тым больш, што практыка гэта даўно ўжо выйшла за межы выяўленчага мастацтва і актыўна развіваецца ў іншых відах мастацкай творчасці” [3].

Тэрмін “калажнасць” паходзіць ад слова “калаж”, які ў большасці слоўнікаў і энцыклапедый вызначаецца па-рознаму. Часцей за ўсё размова ідзе пра тэхнічны прыём у выяўленчым мастацтве, заснаваным на сумяшчэнні розных матэрыялаў, пры якім на палатно ці іншую аснову наляпляюцца (прыклеіваюцца, замацоўваюцца і інш.) розныя па колеры і фактуры матэрыялы, ці пра твор, які выкананы ў такой манеры. Аднак у некаторых выданнях апошніх гадоў усё часцей размова ідзе і пра калаж як пра пэўны прынцып арганізацыі мастацкага матэрыялу (графічных ці вербальна-тэкставых элементаў) у літаратуры, музыцы і г. д. У розных відах мастацтва трактоўка калажу ў XX стагоддзі мае свае, досыць спецыфічныя рысы. Але паколькі нас у першую чаргу хвалюе жывапіс і мастацтва выяўленчае, то менавіта ў кантэксце развіцця гэтай галіны мы будзем больш уважліва разглядаць і калажнасць. Менавіта ў выяўленчым мастацтве XX стагоддзя яна становіцца вельмі папулярным спосабам арганізацыі прасторы мастацтва, асабліва часта выкарыстоўваецца для ўзмацнення эмацыянальнай выразнасці твора.

Разважаючы пра калажнасць у мастацтве, мы будзем аналізаваць не толькі тэхніку выканання твора, а адмысловы спосаб арганізацыі матэрыялу, спосаб выказвання, які шырока ўжываўся ў XX стагоддзі як ў жывапісе, так і ў іншых відах мастацтва. Варта адзначыць, што калаж у мінулым стагоддзі не адразу стаў сэнсавым, першапачаткова ў яго былі толькі мастацкія функцыі. Але выкарыстоўваючы гэты прыём, мастакі адмаўляліся ад звыклых, стэрэатыпных значэнняў, ад лагічных сувязяў як прыкмет адыходзячага вобраза мыслення, як элементаў традыцыйнага стылю. У сваю чаргу калажнасць дапамагала будаваць вобразнасць у творы на аснове аддаленых асацыяцый.

Агульнавядома, што на працягу шэрагу эпох разнастайныя формы калажу выкарыстоўваліся ў жывапісе, графіцы, літаратуры з мэтай перадачы той ці іншай аўтарскай задумы. У літаратуры іх можна ўбачыць у найстаражытнейшых тэкстах часоў антычнасці (цэнтоні), у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве – у вырабах качавых народаў Цэнтральнай Азіі IV–VII стагоддзяў. Падобныя калажныя прыёмы, што нярэдка выкарыстоўваліся ў мастацтве, некаторыя даследчыкі называюць “протакалажом”. Увогуле, у розныя эпохі протакалаж перыядычна ўзнікае ў жывапісе, графіцы, дазваляючы ў адной выяве злучыць фантазію мастака і рэальнасць.

Але ў XX стагоддзі змяніліся функцыі калажу: ад перыферыйнага прыёму ў мадэрнізме да ўніверсальнага прынцыпу пабудовы любога мастацкага тэксту ў постмадэрнізме. Гэтану спрыяла непамернае павелічэнне ў мінулым стагоддзі аб’ёму інфармацыі, усведамленне калажнага прынцыпу пабудовы псіхікі чалавека і адчуванне таго, што ў мастацтве ўсё сказана, і сучаснаму мастаку застаецца толькі ствараць калажныя творы, навізна якіх заключаецца ў асаблівасцях кампануюкі матэрыялу.

З цягам часу ў XX стагоддзі калажнасць “пранізала” практычна ўсе віды і жанры мастацтва, яго стылістычныя кірункі, ператварылася ва “ўніверсальны прынцып арганізацыі тэкставай і, у цэлым, культурнай прасторы” [4]. У другой палове мінулага стагоддзя прынцыпы калажу сталі яшчэ больш разнастайнымі і асабліва папулярнымі таму, што адпавядалі паліфанічнасці мастацтва постмадэрнізму. Калажнасць ператвараецца з усім вядомага тэхнічнага прыёму ва ўніверсальны прынцып паэтыкі, у спосаб пабудовы любых мастацкіх твораў, знакаў, тэкстаў і да т. п. Паступова калажыраванню падвяргаюцца як элементы рэальнага, так і бессвядомага (эмоцыі, пачуцці, уражанні, сны і г. д.). Нярэдка мастак апеліруе да “патоку свядомасці”, да інстынктыўнага, арыентуецца на выпадковасць. А напрыканцы XX стагоддзя тэрмін “калаж” пачаў выкарыстоўвацца і для абазначэння прыёму стварэння цэластнай выявы з фрагментаў іншых выяў з дапамогай камп’ютарных праграм.

Калаж у перыяд мадэрнізму. Знаходзячыся пад уплывам тэорыі рэлятыўнасці, фрэйдызму і сфармуляванай амерыканскім філосафам-ідэалістам і псіхолагам У. Джэймсам тэорыі патоку свядомасці, мастацтва мадэрнізму ўспрымае калаж як прынцып найбольш адэкватнага адлюстравання новых ідэй. Першапачаткова ён выкарыстоўваўся як

усвядомлены тэхнічны прыём, як фармальны эксперымент, да якога звярталіся прадстаўнікі практычна ўсіх авангардных кірункаў (кубізм, футурызм, дадаізм, канструктыўзм, сюррэалізм). “Пачынаючы з 10-х гадоў, ніводнае з мастацтваў, – лічыць доктар філасофіі, прафесар Жан-Марк Лашо, не пазбягае спакусы калажнасці” [5].

Больш таго, у пачатку XX стагоддзя калаж дапамагаў мастакам “канструяваць” новую мадэль свету і выяўляць новае светаадчуванне, выглядаў як “сэнсаўтвараючая асаблівасць авангарднай паэтыкі жывапісу і графікі” [6].

Як вядома, мадэрнісцкае мастацтва фарміруецца ў прасторы новых магчымасцяў кіна- і фотатэхнікі, развіцця прамысловага дызайну. І таму невыпадкова напачатку мінулага стагоддзя ў кінематографе ўзнікае і распрацоўваецца блізкае да калажу паняцце “мантаж”. Прыкметна, што дадзенае паняцце, народжанае ў канструктывісцкай паэтыцы (перш за ўсё ў кіно), таксама ўсё часцей выкарыстоўваецца ў якасці ўніверсальнай катэгорыі [7]. Мантажны прынцып успрымаецца творцамі як усеагульны прынцып сэнсаўтварэння, метада арганізацыі матэрыялу, як сродак упарадкавання агульнага сэнсавага кантэксту, і спосаб арганізацыі зместу. А ў шырокім сэнсе як спецыфічны спосаб асэнсавання свету, як “маленькая драматургія” [8]. Да мантажу ў сваіх фільмах 1920-х гг. звярнуўся выдатны савецкі рэжысёр тэатра і кіно, мастак і тэарэтык мастацтва Сяргей Эйзенштэйн, які вынікі ўласных пошукаў абагульніў у артыкулах. Менавіта С. Эйзенштэйн зверне ўвагу на тое, што “мантаж” не толькі і не столькі зборка фільма з асобных фрагментаў, колькі “зборка” думак аўтара і рэжысёра, распрацоўка сцэнарыя і г. д.

Многія даследчыкі лічаць, што лёстэрмінаў “калаж” і “мантаж” у XX стагоддзі аднолькавы і розніца толькі ў тым, што першы з іх пачаў ужывацца ў адносінах да выяўленчага мастацтва, а другі – да кінематографа. На нашу думку, тэрмін “мантаж” не зусім адпавядае сутнасці тэрміна “калаж”, паколькі мантаж задае элементам пэўную паслядоўнасць, а калаж далёка не заўсёды злучае іх у паслядоўна арганізаваную цэласнасць. Акрамя таго, у калажы адсутнічаюць уласцівыя мантажу мантажныя пераходы. Тым не менш далейшае развіццё мастацтва і культуры паспрыяла таму, што паміж тэрмінамі “калаж” і “мантаж” мяжа практычна знікла і яны пачалі выкарыстоўвацца ў блізкім значэнні ў мастацтве, літаратуры, музыцы, кінематографе, тэатры і інш. З’явілася нават своеасаблівая дэфініцыя – калаж/мантаж.

Разбураючы яшчэ папулярны ў пачатку ХХ стагоддзя прынцып мімесіса калаж/мантаж сімвалізаваў адмаўленне ад традыцыйнага рэалізму, правілаў класічнага мастацтва, радыкальна змяняў мастацкую і літаратурную рэальнасць мінулага стагоддзя [9]. У гэты ж час у фатаграфіі сфарміраваўся самастойны жанр – фотакалаж (фотамантаж), асноўны асаблівасці якога прааналізаваў у сваім артыкуле заснавальнік мадэрнісцкай плыні “Dada” Р. Хаусман.

Росту папулярнасці калажу ў пачатку ХХ стагоддзя спрыяла яго імправізацыйная прырода, якая была блізкай творчасці многіх мастакоў, музыкантаў, літаратараў. У творчасці мастакоў авангарда ён з’яўляўся не толькі асноўным метадам разбурэння матэрыяльнага свету і яго прасторавых межаў, сцірання традыцыйных форм ўспрымання, але і спосабам арганізацыі новай прасторы, выражэннем хаатычнасці ўнутранага свету асобы.

Лічыцца, што Ж. Брак першы ў мінулым стагоддзі звярнуўся да калажнай тэхнікі, стварыўшы ў 1910 годзе кампазіцыю з фрагментамі газет і часопісаў, замацаванымі на палатне і пакрытымі зверху фарбай. Прыкладна ў той жа час Пікаса канструюе жывапісныя кампазіцыі як хаатычнае напластаванне ліній, плоскасцяў і аб’ёмаў, спрабуючы выклікаць у гледачоў рознага роду асацыяцыі. Прыкметна, што кубісты імкнуліся не толькі ўзмацніць выразнасць і пачуццё рэальнасці формаў, але і выкарыстаць калаж на ўзроўні сэнсаў. Нягледзячы на тое, што калажнасць у першае дзесяцігоддзе ХХ стагоддзя, яшчэ не з’яўляецца дамінантнай, у асяроддзі мастакоў лічыцца, што той “хто не наклеівае на сваю карціну газетных лістоў, матэрыі, папіросаў, хто не ўключае ў яе кавалкаў дрэва і металу, хто не ўтыкае у яе сапраўдных ножыкаў і відэльцаў – інакш, хто не дае сапраўднай фактуры, той не сучасны” [10, с. 9].

У творчасці дадаістаў, якія крытыкавалі кубістаў за празмерную эстэтызацыю тэхнікі калажу, апошні быў адлюстраваннем анархіі і хаосу, ірацыянальнасці і правакатыўнасці. Творы дадаістаў разбуралі традыцыйнае ўяўленне аб вобразнасці і часам мелі пратэсную накіраванасць. Цікава, што ў дадаісцкім этапе творчасці Макса Эрнста адбываецца пераасэнсаванне паняцця калажу, які ўспрымаецца не толькі як новая тэхніка ў выяўленчым мастацтве, але і як прынцып арганізацыі твора.

Футурысты ўключылі ў жывапісныя кампазіцыі словы, матэматычныя знакі і фрагменты сказаў для стварэння эфекту руху. У іх

творчасці калажы вылучаліся рацыянальнасцю і былі па-свойму рэалістычнымі.

Тэхніку калажу развівалі таксама рускія канструктывісты. Зразнастайнай паліграфічнай прадукцыі станковыя графічныя кампазіцыі ў дадзенай тэхніцы ў 1910-я гады ствараў Аляксандр Родчанка [11]. У рускім мастацтве першымі калажамі лічацца некаторыя творы А. Лентулова, творы мастакоў аб’яднання “Бубновы валет” (1911–1917) і інш.

Паколькі паэтыка калажу дазваляла ствараць новую рэальнасць, яго актыўна выкарыстоўвалі сюррэалісты, у іх творах мы бачым не проста фактурныя эфекты, але і наяўнасць пэўных сэнсавых кантэкстаў, якія ўзнікаюць пры скрыжаванні рэальнасцяў самага рознага парадку. Сюррэалізм больш за любы іншы кірунак у жывапісе пашырыў сферу ўжывання і магчымасці калажнай тэхнікі. У сваіх кампазіцыях мастакі актыўна выкарыстоўвалі выпадковыя эфекты, дэкалаж, сумяшчальні калаж з фратажом, уключалі прадметы, знойдзеныя на сметніках. Творцаў прыцягвала адсутнасць сувязяў паміж асобнымі элементамі кампазіцыі, што складала выдатную паралель паэтыцы сну, вольным праявам падсвядомага.

Сярод тых, хто працаваў выключна ў гэтай тэхніцы, быў нямецкі мастак Курт Швітэрс, блізкі па сваёй творчасці да дадаізму, канструктывізму, сюррэалізму і экспрэсіянізму. Ён распрацоўваў прыёмы калажу з канца 1910-х гадоў, пашыраючы сферу матэрыялаў, уводзіўшы ў свае кампазіцыі натуральныя аб’екты. У творах К. Швітэrsa рэальныя элементы выкарыстоўваюцца на адным узроўні з абстрактным жывапісам. У 1920–1940-я гады прыярытэт у калажных творах мастака аддаецца не колеру, а рытму, кампазіцыі становяцца больш геаметрызаванымі і лаканічнымі.

Папулярнасці калажу ў пачатку мінулага стагоддзя садзейнічаў і той факт, што ў гэты час змянялася эстэтыка ўспрымання твораў гледачом, які пачынаў займаць больш актыўную пазіцыю, становіўся, гэтак кажучы, саўдзельнікам творчага працэсу.

Калаж, які на пачатковых этапах сваёй мэтай ставіць правакатыўнасць і эпатаж, паступова становіцца эксперыментальнай мовай, праяўляе сябе і як гульня аўтара з матэрыялам, і як гульня аўтара з гледачом. Ужо на ранніх сваіх стадыях калажнасць выступіла як спосаб кадзіравання/дэкадзіравання інфармацыі, сэнсаў, як прастора, што правакуе дыялог.

Калажная свядомасць у мастацтве постмадэрнізму. У 1930-я гады цікавасць да калажу ў сусветным выяўленчым мастацтве на нейкі час значна знізілася. Але

калажна-мантажныя прыёмы ў гэтыя гады былі распаўсюджаны ў кінематографі і літаратуры. Падчас Другой сусветнай вайны калажнасць выразна праявілася ў палітычным фотаплакаце.

У 1950-я гады эксперыментальныя тэндэнцыі ў галіне калажу з новай сілай заявілі пра сябе ў мастацкай практыцы другога авангарда, у творчасці мастакоў поп-арту (перш за ўсё у творах Р. Раўшэнберга). Пэўныя паралелі з поп-артам, у той ці іншай ступені, былі ўласцівы і некаторым прадстаўнікам савецкага авангарда другой хвалі (А. Звераў, І. Кабакоў, А. Касалапаў, О. Рабін і інш.), калажныя кампазіцыі якіх адлюстроўваюць андэграундны дух таго часу.

Відавочнай інтэрпрэтацыяй калажнасці стала з'яўленне ў сярэдзіне ХХ стагоддзя ў музыцы алеаторыкі, якая дазваляла вольную камбінаторыку элементаў у творчасці кампазітара і выканаўцы (творы К. Штокгаўзэна, В. Вулэза, Дж. Кейджа, С. Бусоці, К. Вольфа і інш.). Ды і ў мастацтве кіно ў 1950–1960-я гады шэраг таленавітых рэжысёраў у розных краінах (А. Таркоўскі, Ж.-Л. Гадар, П. П. Пазаліні, Ф. Феліні і інш.) звяртаецца да тэорыі і практыкі мантажу новага тыпу, у яго некласічнай інтэрпрэтацыі.

Ва ўмовах авангарднага буму 1960–1970-х гадоў калажнасць у мастацтве нарастае і звернута ў першую чаргу да зместу і сэнсу вобразаў. Калажныя прынцыпы сталі асабліва папулярнымі ў мастацтве постмадэрнізму яшчэ і таму, што яны адпавядалі новай гіперрэальнасці, паліфанічнаму мазаічнаму характару свядомасці і нелінейнаму, фрагментаванаму светаўспрымання сучаснага чалавека. У творах мастакоў калейдаскоп уражанняў арганічна трансфармуецца ў калаж, у якім у залежнасці ад віду мастацтва дамінуюць тыя ці іншыя яго формы. У постмадэрнізме ён з'яўляецца галоўным сродкам фарміравання гіпертэкстуальнай прасторы. Яго аб'ектам становіцца ўжо не жывая рэальнасць, а тэкст, уся культура ў цэлым. Нямала твораў перыяду постмадэрнізму нагадваюць сабой шматслойную калажную канструкцыю з вобразаў, знакаў, семіятычных кодаў. З'яўляецца і такое паняцце як інтэртэкст, які вызначаецца як асноўны від і спосаб пабудовы мастацкага тэксту ў мастацтве постмадэрнізму. Тэкст, які будзецца з цытат і рэмінісцэнцый да іншых тэкстаў (інтэртэкст), В. Руднеў называе калажом цытат, утоеных і відавочных [12].

У апошняй трэці ХХ стагоддзя калаж, здаецца, канчаткова зацвердзіў сябе формай і сімвалам творчай свабоды, школай развіцця метафарычнага мыслення,

пошуку парадаксальных рашэнняў, нечаканых візуальных і сэнсавых асацыяцый. Ды і сама постіндустрыяльная культура выглядае як калаж. Не выпадкова ўзрастае папулярнасць калажнага мыслення, як вольнай стратэгіі адаптацыі да зменлівага свету, якая найбольш адпавядае “разарванай свядомасці” сучаснага чалавека.

Калажнае мысленне і прынып калажнасці знаходзяць сваё выражэнне практычна ва ўсіх з'явах постмадэрнісцкай культуры. У постмадэрнісцкім мастацтве яны “выпрацоўваюць метамаву візуальнага”, у сувязі з чым і значэнне знака ніколі не бывае абсалютным і заўжды залежыць ад кантэксту [13, с. 158]. Калаж нібыта ператвараецца ў своеасаблівую візуальную матрыцу, істотнай характарыстыкай якой з'яўляецца магчымасць яе вербальнага дэкадзіравання. “Прэзюмпцыя калажнасці выяўляецца практычна ва ўсіх феноменах культуры постмадэрну: калажнасць «вольнага моўнага стылю», які праграма дапускае спалучэнне вытанчанага літаратурнага і арго, стылявы эклектызм архітэктурных практык, прынып камбінаторнасці ў модзе, культывуемы спосаб сацыялізацыі і інш.” [4].

На распаўсюджанасць калажнасці ў розных відах мастацтва істотны ўплыў аказваюць інфармацыйныя тэхналогіі, дыгітальная культура, лічбавая тэхніка, тэлебачанне і відэа-арт, тэорыя хаосу і тэорыя дэканструкцыі, папулярнасць моўных гульняў, развіццё дызайну.

У прасторы постмадэрнізму візуальныя вобразы абнаўляюцца імкліва, з неверагоднай хуткасцю, а паведамленні сродкаў масавай інфармацыі ўяўляюць сумесь рознастайных, незалежных адзін ад аднаго фактаў, светаадчуванне сучаснага ўрбанізаванага чалавека становіцца ўсё больш фрагментарным. Звыклая для глядача ў другой палове ХХ стагоддзя становіцца стратэгія пошуку інфармацыі, фарміруецца “інфармацыйна-камунікацыйны зрок”. “Свядомасць не паспявае ўхапіць усё і стварае шматслойную і шматузроўневую калейдаскапічную прастору з напластаваннямі, варыяцыямі, нечаканымі зрушэннямі і спалучэннямі, падобна калажу” [1, с. 170]

У мастацтве апошняй трэці ХХ стагоддзя калажнасць праяўляецца практычна ва ўсіх вядомых формах і таму “ў сучаснай версіі постмадэрнізму калаж інтэрпрэтуецца не як спекулятыўнае злучэнне ў розных па сваім статусе і значэнню элементаў, а як знак сучаснай эпохі” [2, с. 68], “як парадыгма, як культурны феномен, як сродак арганізацыі міжкультурнага дыялогу” [14]. У 1980–90-я гады калажнасць выкарыстоўваецца ў лічбавых формах, а ў

камп'ютарнай графіцы і дызайне становіца лёсавызначальнай.

Постмадэрнісцкі калаж пераняў ад авангарднага мастацтва такія рысы, як адыход ад класічных нормаў і канонаў, адмову ад сюжэту, цікавасць да асацыятыўнага мыслення. Але ж калі прастора мадэрнісцкага калажу замкнёнае ў ім самім, то яго прастора ў постмадэрнізме рухомая і ўвесь час рэгенеруецца. “Значэнні і сэнсы ў такім творы ўвесь час вар’іруюцца, дзякуючы адкрытасці аўтарскай ідэі” [15, с. 185].

Калі мэтай мадэрнісцкага калажу было разбурэнне на асобныя фрагменты цэласнай карціны ўспрыняцця глядачом мастацкага твора, то ў постмадэрнісцкі перыяд ён быў накіраваны на збіранне фрагментаў у адзінае цэлае, на ўстанаўленне пэўных узаемадачынненняў паміж імі, на вызначэнне свабоднай прасторы сэнсаў і іх інтэрпрэтацыі.

Інтэртэкстуальнасць вызначае характар твораў постмадэрнісцкага мастацтва, дапамагае ствараць новы тып вобразнасці, складзены часам з цытат і гіперссылак. Для калажоў постмадэрністаў уласціва як правакатыўнасць, так і эмацыянальная нейтральнасць, як вострыя сутыкненні сэнсаў, так і тонкая збліжаная іх трансфармацыя. Часам шматлікія постмадэрнісцкія творы вылучаюцца свядомай арыентацыяй на іранічнае супастаўленне розных стыляў і плыняў, жанравых форм у межах аднаго твора.

Калажнасць у культуры і мастацтве паспрыяла таму, што філосафамі-постмадэрністамі ў розных значэннях пачало выкарыстоўвацца паняцце “брыкалаж”. Гэты тэрмін ужываўся ў выяўленчым мастацтве, літаратуры, музыцы і г. д. і азначаў стварэнне прадмета ці аб’екта з падручных матэрыялаў або гэты прадмет ці аб’ект. Брыкалаж дапускае любое спалучэнне фрагментаў. Калі Дэлез і Гватары называюць брыкалажом спосаб працы шызафрэнічнага вытворцы, то Лэві-Строс выкарыстоўвае брыкалаж для апісання любога спантаннага дзеяння, а Дэрыда ўвогуле пашырае тэрмін, апісваючы ім любы дыскурс. Вядомы расійскі даследчык мастацтва XX стагоддзя С. П. Батракова вызначае метады брыкалажу як “пабудову вобразнай логікі вакольнымі шляхамі, калі сэнс спасцігаецца як бы незнарком” [16, с. 158].

У постмадэрнізме калаж адлюстроўвае прынцыпова плюралістычную, разарваную, рызоматычную, хаатычную мадэль сусвету. Калажнасць дапамагае мастаку адлюстраваць уласцівыя постмадэрнізму дыскрэтнасць і эклектычнасць. У дыскрэтнасці і эклектычнасці праяўляецца карэннае адрозненне ва ўжыванні тэхнікі калажу ў мадэрнізме

і постмадэрнізме. Постмадэрнісцкі калаж адрозніваецца ад мадэрнісцкага калажу яшчэ і тым, што перастае быць толькі тэхнікай выканання, прыватным элементам паэтыкі, а становіцца нават стылем мыслення.

Заклучэнне. У XX стагоддзі калаж – сапраўдны сінонім свайго часу, паколькі з’яўляецца запатрабаваным практычна для ўсіх форм мастацтва, ператвараецца ва ўніверсальны сродак візуалізацыі ідэй. Калажнасць у паэтыцы мастацтва мінулага стагоддзя “сімвалізуе эклектычнасць мыслення і светапогляду, уласціваю сучаснай культуры” [17].

Пазначыўшы ролю калажнасці як культурна-эстэтычнага феномена, як прынцыпу сэнсаўтварэння і формы выражэння мастацкай задумы ў мастацтве XX стагоддзя, можна адзначыць, што ў гэты час калаж эвалюцыяніруе ад перыферычнага прыёму ў мадэрнізме, да ўніверсальнага прынцыпу пабудовы мастацкіх твораў у постмадэрнізме. Разам з тым ужо ў авангардзе калаж з’яўляецца не проста наватарскай тэхналогіяй, але і спосабам разбурэння звыклых норм мыслення ў мастацтве, формай выражэння суб’ектыўнага бачання мастака. Адначасова калаж у мінулым стагоддзі змяняе характар успрыняцця твора мастацтва глядачом. У постмадэрнізме калаж становіцца адлюстраваннем гібрыдна-цытатнага мыслення, універсальным прынцыпам паэтыкі, адным з асноўных сродкаў фарміравання гіпертэкстуальнай культурнай прасторы.

Асабліва папулярнасць калажу і калажнасці ў мастацтве XX стагоддзя абумоўлена калажнай свядомасцю чалавечай псіхікі, мазаічным характарам асацыятыўнага мыслення чалавека. Калі калажнасць у мадэрнізме – гэта спосаб арганізацыі ўнутранай прасторы твора, то ў постмадэрнізме калаж – яшчэ і метады арганізацыі прасторы дыялогу з глядачом. Постмадэрнісцкія калажы вылучаюцца падкрэсленай асацыятыўнасцю, шматпланавасцю вобразаў, нягледзячы на лаканізм і маніфестацыйны характар выявы, не пазбаўлены іроніі і сарказму.

ЛІТАРАТУРА

1. Ануфриева, А. В. Проявление коллажного мышления в изобразительном искусстве: от модернизма к постмодернизму / А. В. Ануфриева // Вестн. Бурят. гос. ун-та. – 2012. – Вып. 14: Философия, социология, политология, культурология. – С. 169–174.
2. Решетова, М. В. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства / М. В. Решетова // Вестн. Оренбург. гос. ун-та. – 2012. – № 9 (145). – С. 65–69.
3. Демченко, А. И. Коллаж и полистилистика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство / А. И. Демченко // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа / Рос. акад. наук, науч. совет «Ист.-теорет. проблемы искусствознания», комис. по изучению искусства авангарда

1910–1920-х годов, Гос. ин-т искусствознания; [редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 2005. – С. 3–33.

4. Можейко, М. А. Коллаж / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 368–369.

5. Лашо, Ж.-М. Коллаж/Монтаж / Ж.-М Лашо // Коллаж-2. Социально-философский и философско-антропологический альманах. – М., 1999. – С. 58–63.

6. Азизян, И. А. Коллаж в скульптурных картинах А. Архипенко / И. А. Азизян // Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа / Рос. акад. наук, науч. совет «Ист.-теорет. проблемы искусствознания», комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов, Гос. ин-т искусствознания; [редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 2005. – С. 87–16.

7. Раппапорт, А. Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа / А. Г. Раппапорт // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988. – С. 14–23.

8. Ромм, М. И. Вопросы киномонтажа: из стенограмм лекций, прочит. на режиссерском фак. с сент. по ноябрь 1955 г. / проф. М. И. Ромм; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии; Науч.-исслед. кабинет; каф. кинорежиссуры. – М., 1961. – 81 с.

9. Иванов, В. В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века / В. В. Иванов // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М., 1988. – С. 119–148.

10. Союз семи // Сборник нового искусства. – Харьков: Изд-во Всеукр. отд. искусств ком. нар. просв., 1919.

11. Лаврентьев, А. Н. От дадаистского коллажа к конструктивистской типографике / А. Н. Лаврентьев // Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа / Рос. акад. наук, науч. совет «Ист.-теорет. проблемы искусствознания», комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов, Гос. ин-т искусствознания; [редкол.: Г. Ф. Коваленко (отв. ред.) [и др.]]. – М.: Наука, 2005. – С. 256–274.

12. Руднев, В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 1997.

13. Рыков, А.В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. / А. В. Рыков. – СПб.: Алтейя, 2007. – С. 158.

14. Рыжкина, И. Б. Коллаж как средство и способ организации межкультурного диалога / И. Б. Рыжкина // Русский язык и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 1 (8). – С. 24–28.

15. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 250 с.

16. Батракова, С. П. Искусство и миф: из истории живописи XX века / С. П. Батракова. – М.: Наука, 2002. – 215 с.

17. Богомолова, М. А. Коллажное мышление в изобразительном искусстве постмодерна / М. А. Богомолова // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. – Изд-во: Волгоград. гос. соц.-пед. ун-т (Волгоград). – 2008. – № 8. – С. 149–152.

Поступил в редакцию 18.05.2018 г.

УДК 069.9(476)"1930":7.071-054.6

Участие Александери Ахола-Вало в подготовке и строительстве Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки в 1930 году в Минске

Денисов А. В.

Учреждение образования «Белорусский национальный
технический университет», Минск

В статье рассматривается участие финского художника Александери Ахола-Вало в подготовке и строительстве Первой Всебелорусской промышленной и сельскохозяйственной выставки 1930 года в Минске. Данная экспозиция была значимым событием в жизни Советской Беларуси, главной ее целью было показать экономические, научные и культурные достижения БССР за 10 лет. Во время подготовки выставки был реализован ряд оригинальных архитектурно-художественных проектов. Среди таковых был павильон МОПР – Международной организации помощи революционерам, который был построен по проекту Ахола-Вало. Помимо этого Александери Ахола-Вало оформлял интерьер павильона, желая реализовать концепцию «истории страданий человечества». Несмотря на серьезные трудности (сжатые сроки, дефицит финансовых средств, рабочей силы и стройматериалов, конфликт с руководством МОПР и коллегами по цеху), Ахола-Вало удалось успешно реализовать свой проект на практике. Вместе с тем идеологические ограничения и негативная атмосфера, сложившаяся в БССР, вынудили финского художника покинуть страну. В статье используется широкий круг архивных данных. Независимо от того, что художник называл свой павильон «музей истории страданий человечества», его официальное название на выставке было «Павильон МОПР».

Ключевые слова: Александери Ахола-Вало, БССР, Первая Всебелорусская сельскохозяйственная и промышленная выставка, 1930, Минск, архитектура, МОПР, скульптура, павильон МОПР, история человеческого страдания, живопись.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 15–20)

Адрес для корреспонденции: e-mail: dzianisau_s@tut.by – А. В. Денисов

Participation of Aleksanteri Ahola-Valo in the Design and Construction of the First All-Belarusian Agricultural and Industrial Exhibition in Minsk in 1930

Denisov A. V.

Educational Establishment "Belarusian National Technical University", Minsk

The article examines the participation of the Finnish artist Aleksanteri Ahola-Valo in the design and construction of the First All-Belarusian Industrial and Agricultural Exhibition in 1930 in Minsk. The first All-Belarusian Agricultural and Industrial Exhibition was a significant event in the life of Soviet Belarus, its main goal was to show the economic, scientific and cultural achievements of the BSSR over 10 years. During the exhibition design, a number of original architectural and artistic projects were implemented. Among those was the pavilion of the International Organization for Assistance to Revolutionaries, which was built under the Ahola-Valo design. In addition, Aleksanteri Ahola-Valo designed the interior of the pavilion, wishing to implement the concept of "the history of human suffering". Despite serious difficulties (short deadlines, shortage of financial resources, labor and construction materials, conflict with the leadership of the IDNP and colleagues in the workshop), Ahola-Valo successfully implemented the project in practice. At the same time, the ideological restrictions and the negative atmosphere that prevailed in the BSSR forced the Finnish artist to leave the country. The article uses a wide range of archival data. Despite the fact that the artist named his pavilion "Museum of the History of Human Suffering", its official name at the exhibition was "MOPR Pavilion".

Key words: Aleksanteri Ahola-Valo, BSSR, First All-Belarusian Agricultural and Industrial Exhibition, 1930, Minsk, architecture, MOPR, sculpture, pavilion of MOPR, history of human suffering, painting.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 15–20)

Первая Всебелорусская сельскохозяйственная и промышленная выставка 1930 года в Минске была значимым событием в жизни Советской Беларуси. Решение о ее проведении было принято на самом высоком уровне. Подготовку выставки осуществляли Совет Народных Комиссаров (СНК) БССР, Народный комиссариат земледелия и Высший Совет Народного Хозяйства БССР, главная задача которой состояла в демонстрации всех достижений в области народного хозяйства за 10 лет существования БССР. В документах декларировалось, что выставка должна наметить пути дальнейшего социалистического строительства, дать новый стимул к коллективному соревнованию отдельных районов Советской Беларуси. Организаторы говорили о «минимуме выставочности» и о «максимуме естественности и натуральности». На территории в 75 гектаров, которая располагалась на восточной окраине Минска рядом с парком (в районе улицы и бульвара Толбухина) было построено более 60 объектов, в том числе множество павильонов, демонстрирующих достижения различных отраслей экономики, науки, культуры и искусства.

До сегодняшнего дня феномен Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки остается практически неисследованным, отсутствуют серьезные комплексные междисциплинарные работы. Между тем выставку можно рассматривать с нескольких аспектов и сторон: политической, экономической, архитектурно-художественной [1]. Последняя сторона представляет

интерес хотя бы тем, что над художественным оформлением выставочных павильонов и пространства работали известные мастера БССР, среди которых можно назвать имена Ивана Ахремчика, Валентина Волкова, Александра Грубе, Липы Кроля, Оскара Марикса. Позднее опыт работы на выставке художники использовали при оформлении павильона БССР на знаменитой Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве в 1939 году.

Творческое наследие финского художника и просветителя Александери Ахола-Вало представляет большую ценность не только для Финляндии (где расположен его музей в городе Хяменлинне) и России (где художник провел свое детство и юность), но и для Беларуси, в которой Ахола-Вало жил около 10 лет. Его жизнь и деятельность в Беларуси можно разделить на два равных периода: витебский (1920 – первая половина 1925 года) и Минский (вторая половина 1925–1930 год). Во время минского периода Ахола-Вало достиг наибольшего признания в БССР и смог реализовать несколько масштабных проектов. Несмотря на то, что в ряде статей и исследований анализировался творческий путь Александери Ахола-Вало, его участие в организации Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки практически не было исследовано [2].

Цель статьи – показать вклад финского художника Александери Ахола-Вало в подготовку и строительство Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки, на основе архивных данных выяснить

специфические условия, в которых пришлось работать художнику во время строительства и оформления своего павильона и причины, заставившие Ахола-Вало покинуть Минск в конце лета 1930 года.

Подготовка и строительство Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки. Решение о проведении Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки было принято СНК БССР 26 ноября 1927 года [3, л. 37–38]. Тогда же было принято решение о создании Главного выставочного комитета (Главвыстком), президиум которого возглавил председатель СНК Николай Голодед, а его заместителем стал народный комиссар земледелия БССР Дмитрий Прищепов. Директором выставки был назначен представитель Белорусского сельскохозяйственного банка Антон Дубина [4, л. 1–4]. В 1928 году Главвыстком определялся с выбором территории под строительство выставки, бюджетом и проектом генерального плана. В феврале 1929 года был объявлен Всесоюзный архитектурный конкурс на ряд проектов для павильонов выставки [5]. Строительство началось осенью 1929 года и продолжалось на протяжении весны и лета 1930-го. Сроки открытия выставки несколько раз переносились, пока не была назначена окончательная дата – 10 августа 1930 года [6, л. 72]. В феврале 1930 года при Главвысткоме был образован художественный совет, который возглавил инспектор Главискусства при Народном комиссариате просвещения Язеп Дыла. В протоколах этого совета отмечается, что автором проектов большинства зданий являлся архитектор Алексей Денисов [7, л. 36].

В первоначальный план строительства несколько раз вносились изменения, менялись количество павильонов, их месторасположение, архитектурное решение, а также иногда авторы проектов. Однако когда строительство уже завершалось, ряд организаций выразили желание иметь на выставке свои отдельные павильоны. Среди них были Белгоскино, Белгосиздательство, Ленгиз СССР и Международная организация помощи революционерам (МОПР) [7, л. 61].

МОПР была создана в декабре 1922 года, а с 1924 года начало действовать белорусское бюро МОПРа. Вскоре организацией была создана сеть из тысяч ячеек по всей территории БССР. Главной сферой деятельности МОПРа была моральная и материальная поддержка политзаключенных и их семей в капиталистических странах, помощь политическим мигрантам, проведение массовых кампаний

в поддержку трудящихся за границей, агитация за освобождение из тюрем борцов против буржуазных режимов, просветительская деятельность. Для этого организовывались кампании по сбору пожертвований, продуктов питания и вещей, средств, полученных от проведения политических и культурных мероприятий, государственных займов. Особое внимание белорусские МОПРовцы уделяли ситуации в Западной Беларуси [8, с. 73].

Руководство именно этой организации предложило Александри Ахола-Вало создать проект их павильона и оформить его экспозицию. Несмотря на сжатые сроки, художник согласился выполнить работу. Ахола-Вало, как и множество творческих личностей того периода, верил, что при коммунистическом строе удастся воспитать нового человека, а многовековая отсталость, суеверия, несправедливость и страдания уйдут в прошлое. Ахола-Вало решил показать в павильоне «историю страдавшего человечества» [9, р. 2].



Ахола-Вало. Фото 1920-е

Понимая, что времени в обрез, Ахола-Вало решил построить павильон, используя модульные конструкции. В СССР в 1920-е годы в архитектуре и искусстве доминировал конструктивизм. Большинство павильонов на Всебелорусской выставке было выполнено в этом архитектурном стиле. Александри Ахола-Вало также не остался в стороне от этих тенденций. Вместе с тем он располагал небольшим бюджетом и ограниченным количеством строителей. Кроме этого, павильон МОПР изначально планировался именно как временное сооружение из недолговечных материалов.

Строительство павильона МОПРа. Авторский художественный проект Ахола-Вало. Тем не менее Ахола-Вало разработал очень интересный проект. Здание павильона получило сложную композицию. Его площадь составляла около 200 квадратных метров, в центре размещался главный экспозиционный зал, где предполагалось установить 6-метровую статую, которую в последствии сам автор назвал «Вооруженный тиран мира». Она представляла фигуру в агрессивной позе, подпирающую ногами своих жертв, сжимающую в руке пистолет. Каркас статуи был сделан из дерева и обшит рубероидом. В голове «тирана» была вмонтирована специальная аппаратура, позволяющая проецировать на стену текстовую информацию о жертвах среди вольнодумцев и революционеров в капиталистических странах. Снаружи статую можно было видеть через одну из стеклянных стен павильона. Его интерьер был оформлен художественными композициями и инсталляциями авторства Ахола-Вало, изображающими пытки и мучения на протяжении разных исторических эпох. Акцент был сделан на современном положении дел в Польше, Германии и США. Значительная часть экспозиции была посвящена деятельности МОПРа, а также истории революционного движения в России и Беларуси.

Сам Александери Ахола-Вало вспоминал, что работа проходила в тяжелых условиях постоянной нехватки строительных материалов и средств. Здесь пригодились его инженерный и организаторский таланты. В еще строящемся павильоне он оборудовал место для ночлега, душ и санузел. Когда рабочие-плотники трудились на строительных лесах, он организовал доставку еды в термосах непосредственно наверх при помощи лифта. Таким образом, его строительная группа смогла сократить обеденное время и повысить эффективность работы [9, р. 3–6]. Сам художник трудился наравне со всеми, ведь у рабочих был опыт строительства лишь несложных бревенчатых сооружений, поэтому они нуждались в постоянном руководстве и инструкциях. Первоначально, по проекту Ахола, были воздвигнуты две башни, которые, как вспоминал художник, сыграли важную роль в организации технологии дальнейшего строительства. Центральную статую стали возводить одновременно со стенами, видимо, в целях экономии времени. Сам художник вспоминал, что проводил на стройке практически все время, не видясь с женой и детьми (его дом и художественная мастерская находились на улице Мало-Татарской в Минске).

Строительство, оформление интерьеров павильонов, подбор и размещение экспонатов, составление экскурсионного маршрута продолжались до момента открытия выставки. В конце марта 1930 года коллектив художников был организован в специальную ударную бригаду, которая занималась внешним и внутренним оформлением павильонов. На заседании ударной бригады 1 июня 1930 года отмечалось: «а) што ЦК МОПР ані разу не азнаёмілася с ходам працы, дзеля чаго магчымы вялікія палітычныя памылкі б) мастак адначасова з мастацкай працай выконвае ўсю тэхнічную і адміністрацыйную працу. Брыгада лічыць становішча пагражаючым і прапануе камісіі ў складзе т.т. Шоламава, Мцэнскага, Ахрэмчыка, Дваракоўскага і аднаго прадстаўніка ад ЦК МОПРа тэрмінова абследаваць ход працы...» [10, л. 9–10].

Почему художник принял решение покинуть Беларусь? Документы комиссии выявить не удалось, вероятнее всего ее заключение было негативным. Но нам известно о конфликте Ахола-Вало с секретарем ЦК МОПРа БССР Калмыком. В архиве сохранилась докладная записка, где художник описал сложившееся положение: «...невозможно грубые отношения со стороны т. Калмыка, полное поношение которого отбирает энергию и создает совершенно невозможную атмосферу для работы, особенно творческой...». Кроме этого, художник отмечал, что секретарь Калмык приказал снять строительные леса до покраски павильона, которые затем вновь пришлось возводить уже для постройки купола. А также количество работников было сокращено до минимума, что ставило под угрозу выполнение работы в срок. Ахола-Вало просил назначить повторную комиссию [10, л. 4–5].

Когда строительство здания павильона МОПР было завершено, началась работа по оформлению интерьеров. Здесь на помощь Ахола-Вало пришли студенты и преподаватели Витебского художественного техникума. 23 июня 1930 года в газете «Звезда» появилась заметка под названием «Звярніце ўвагу!», в которой говорилось, что техникум по договоренности с Главным выставочным комитетом направил группу студентов 4-го курса (20 человек) для работы по художественному оформлению выставки [11]. Группа прибыла 17 мая и столкнулась с негативной реакцией со стороны многих художников, которые работали над павильонами со своими бригадами. Автор заметки сетовал, что даже Иван Ахремчик назвал студенческую группу «нагло навязанной сверху». Однако студенты все-таки примкнули к реализации проекта Ахола-Вало. Среди

преподавателей Витебского художественного техникума были Михаил Энде (автор картины «Пытка заключенного в польской тюрьме») и Валентин Волков (картина «Казнь Сакко и Ванцетти в США»). Всего, по воспоминаниям Ахола-Вало, над строительством и оформлением павильона трудилось около 200 человек.

Во время подготовки Первой Всебелорусской выставки к открытию в БССР начала резко меняться политическая ситуация, была широко развернута кампания по борьбе с «национал-демократизмом». Начались аресты среди представителей интеллигенции в связи с делом «Саюза вызвалення Беларусі». 18 июля 1930 года был арестован председатель художественного совета выставки Язеп Дыла.

Художник неоднократно жаловался на нехватку стройматериалов и, в частности, гвоздей, а руководство МОПРа не нашло ничего лучшего, как обвинить его в краже этих самых гвоздей. Против Ахола-Вало открыто выступил скульптор Александр Грубе, обвиняя его в ошибках при строительстве и самоуправстве. Можно предположить, что испытывал неприязнь к «белорусскому финну» из-за чувства соперничества. Разразился скандал.

Алексантери Ахола-Вало не получил причитающейся ему суммы за работу, которая, по всей вероятности, должна была быть значительной. По окончании строительства и оформления павильона, Ахола Вало спешно покинул столицу БССР и вместе с семьей переехал в Москву, где стал работать в Научно-исследовательском институте защиты материнства и детства под руководством Надежды Крупской.

10 августа 1930 года состоялось торжественное открытие Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки. Сам художник не присутствовал на открытии. Павильон МОПР, как и множество других павильонов, начал принимать посетителей. В газете «Савецкая Беларусь» за 29 августа 1930 года был помещен репортаж о павильоне и описание статуи: *«Гэта, вось, капіталіст, уладу якога падтрымліваюць папы і генералы. А ў нізе, ў яго ног, бачыце, чалавечыя чэрапы і косткі? Гэта рабочыя і сяляне замучаныя, гэта рэвалюцыянеры, загінуўшыя ў барацьбе за рабочую ўладу ад рукі ката»* [12]. Вместе с тем в этой же статье художественное оформление павильона и сами картины были названы «низкохудожественными», «не выдерживающими критики» [12]. Возможно, этот материал появился с подачи недоброжелателей творчества Ахола-Вало.

Первая Всебелорусская сельскохозяйственная и промышленная выставка начала работу 10 августа, а 1 ноября 1930 года состоялось ее торжественное закрытие. После этого большинство зданий на территории выставки было передано под нужды научно-исследовательских и образовательных учреждений. По подсчетам Главвысткама ее посетило около 350 тысяч человек как граждан БССР, так и представителей других союзных республик и иностранных государств [13]. В разработанной программе для экскурсоводов павильон МОПР рекомендовалось посещать на третий день экскурсии, на его осмотр вместе с павильоном Белмедторга отводилось около 40 минут [14, л. 268]. Помимо ознакомления с достижениями сельского хозяйства и промышленности, каждый из экскурсантов и посетителей мог наблюдать и предметы искусства, картины, арт-объекты, выполненные художниками и в том числе Алексантери Ахола-Вало.

Заключение. Таким образом, Алексантери Ахола-Вало принял активное участие в подготовке и строительстве Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки в 1930 году в Минске. Если рассматривать те условия, в которых пришлось работать художнику, то можно сказать, что ему удалось сделать невозможное. Павильон МОПР, который художник называл «павильоном истории страданий человечества», занимал видное место и выделялся на фоне остальных павильонов. В культурной и социально-политической жизни БССР того периода проект Ахола-Вало не имел аналогов. Художник выступил не только автором архитектурной концепции проекта, но также организатором и руководителем строительства. При этом Ахола-Вало столкнулся с трудными условиями: сжатые сроки, дефицит финансовых средств, рабочей силы и стройматериалов. Давление со стороны руководства самой организации МОПРа, интриги коллег по цеху, негативные отзывы в прессе – в конечном итоге вылились в конфликт художника с официальными структурами. Тем не менее этот масштабный и амбициозный архитектурный и художественный проект был реализован. Сам Алексантери Ахола-Вало в своих мемуарах и интервью считал его одним из главных своих достижений.

Утвердилась легенда, что павильон был взорван в первые дни немецкой оккупации в 1941 году. На самом деле, учитывая, что павильон МОПР, сооруженный по проекту Ахола-Вало, был создан из недолговечных материалов, поэтому, вероятно, он был разобран уже в 1930-х годах, как и большинство других временных сооружений выставки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зыбин, С. Ю. Подготовка Витебщины к Первой Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставке в Минске в 1930 г. / С. Ю. Зыбин // Пути, тенденции и направления развития социальной сферы: материалы междунар. научн.-практ. конф., Витебск, 23 мая 2008 года / под общ. ред. А. П. Орловой. – Витебск, 2008. – С. 84–86.
2. Налівайка, Л. Д. Ахола-Вало. Беларускі перыяд творчасці. Да 100-годдзя з дня нараджэння / Л. Д. Налівайка // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып. 3. – Мінск: Беларус. дзярж. ун-т культуры, 2001. – С. 68–80.
3. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). – Ф. 6. Оп. 1. Д. 1277.
4. Московское архитектурное общество по поручению Главного выставочного комитета 1-й Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки в городе Минске объявляет Всесоюзный конкурс (при свободном участии в соревновании всех желающих) на составление проекта зданий застройки участка для 1-й Всебелорусской сельскохозяйственной и промышленной выставки в г. Минске. – Минск: Тип. Профтехшколы, 1929. – 14 с.
5. НАРБ. – Ф. 7. Оп. 1. Д. 689.
6. НАРБ. – Ф. 7. Оп. 1. Д. 576.
7. НАРБ. – Ф. 50. Оп. 1. Д. 57
8. Мурашко, М. Н. МОПР БССР. История создания и первых лет деятельности (1923–1928 гг.) / М. Н. Мурашко // Изв. Гомель. гос. ун-та имени Ф. Скорины: научный и производственно-практический журнал. – 2008. – № 4. – С. 73–80.
9. Risto Suvanto. Aleksanteri Ahola-Valo ja viisas rakkaus / Risto Suvanto. – Elpo ry, 1994.
10. НАРБ. – Ф. 307. Оп. 1. Д. 195.
11. Звярніце ўвагу (да мастацкага афармлення выстаўкі) // Звязда. – 1930. – 23 чэрв. – С. 4.
12. У павільёне МОПРу // Савецкая Беларусь. – 1930. – 29 жн. – С. 4
13. Заўтра адбудзецца ўрачыстае закрыццё 1-ай ўсебеларускай прамысловай і сельскагаспадарчай выстаўкі // Звязда. – 1930. – 31 кастр. – С. 1.
14. НАРБ. – Ф. 50. Оп. 2. Д. 4.

Поступила в редакцию 26.06.2018 г.

УДК [796.3:695.133.11](091)

Плакат как инструмент графического дизайна в политической рекламе: исторический аспект

Вискварка Я. М.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Влияние политической рекламы, применяемое в качестве основных технологий манипулятивного воздействия на сознание масс при формировании имиджа разных политических субъектов, имело место еще во времена зарождения государства. Однако если следовать современным принципам понимания этого термина, то можно говорить об употреблении политической рекламы в Америке и Европе только с начала предыдущего столетия. Стремительные изменения, происходящие в современном обществе в последние десятилетия, развитие индустрии опросов общественного мнения и возрастание роли СМИ, распространение их на сферу политики – все это нуждается в переосмыслении ситуации в сферах, связанных с общественным сознанием, особенно в тех из них, где деятельность ведется в условиях конкуренции. К таким сферам относится, в частности, и политическая реклама.

Использование широкого ряда средств графического дизайна в политической рекламе, таких как композиция, цветовое решение, учет психологических механизмов зрения, памяти, внимания в процессе создания и внедрения имиджа политических деятелей значительно повышает их общественное признание и шансы на успех в целом.

Среднестатистический обыватель, вовлеченный в публичное пространство, вынужден мыслить категориями, превышающими степень его компетентности. Возникающий в его сознании когнитивный диссонанс купируется при помощи простых способов информационно-визуального воздействия: не определившийся индивид сам готов ухватиться за любую сколько-нибудь стройную информативную систему, и, чем она будет проще, тем действеннее. Здесь и возникает такой мощный визуальный инструмент графического дизайна как политический плакат. В ходе исследования выделены основные этапы возникновения и становления политического плаката. Этап возникновения – с 1870 по 1914 год – когда политический плакат, даже связанный с военными событиями, все-таки существовал в терминах коммерческой рекламы, и этап становления – с 1914 года и до настоящего времени, когда собственно и возник современный политический плакат. Рассматривается этот процесс на примерах отдельных политических кампаний в единых временных рамках некоторых стран мира. Предлагаются варианты решения проблемы исследования.

Ключевые слова: политический плакат, графический дизайн, реклама, визуальный образ, политические коммуникации.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 20–25)

Адрес для корреспонденции: e-mail: yanavyskvarka1980@ukr.net – Я. М. Вискварка

Poster as a Graphic Design Tool in Political Advertising: Historical Aspect

Viskvarka Ya. M.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The political advertising, as the main manipulative technology of influencing the mass consciousness, took place in the process of image shaping of various policy actors in the time of the state formation. While there is a modern understanding of the term, political advertising in Europe and America has only been possible since the early 20th century. The rapid changes that have taken place in modern society in recent decades, the development of the public opinion polling industry and the increasing role of the media in mainstreaming them into politics need rethinking of the situation in the areas of activity that are inextricably linked to the public conscience, in particular those where activities are carried out in a competitive environment. The latter, no doubt, also include political advertising.

The use of a wide variety of graphic design tools in political advertising such as: composition, colour resolution, taking vision psychological mechanisms into account, memory, attention in the process of shaping and implementing of the image of political actors greatly enhance their chances of success and public acceptance.

The average citizen, involved in a public space, has to think in terms of categories exceeding his or her competence. The cognitive dissonance in the mind is neutralized by means of simple ways of information and visual impact: the individual without definite opinion is ready to grasp any coherent informative system and the simpler the more efficient it is. A powerful visual design tool in the form of a political poster appears in this case. The study highlights the main stages of emergence and development of a political poster. The genesis stage includes the period from 1870 to 1914 when a political poster, even related to military events, existed in terms of commercial advertising, and the stage of formation involves the time period from 1914 to the present, when the real political poster was created. The process is considered in the case of selected political campaigns in a single time frame of some of the world's countries. Solutions to the problem of the study are offered.

Key words: political poster, graphic design, advertising, visual image, political communication.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 20–25)

Процесс формирования политического имиджа в современных коммуникативных условиях взаимодействия общества и элиты обусловлен специфической системой рекламных технологий, в которых визуальная составляющая графического дизайна находит максимальные возможности для своего проявления.

Среди исследователей сущности рекламных технологий и их применения в политической рекламе следует отметить таких авторов, как Э. Егорова-Гантман, Г. Почепцов, С. Лисовский, М. Лисовская, Г. Алмонд, Г. Ашин, В. Бебик, М. Варий, М. Головатый, А. Дейман, А. Зернецка, Л. Климанский, Р. Ривз, А. Соловьев, Д. Яковлев и др. Исследованию, прежде всего, коммуникативного дизайна и его проблемам, как самостоятельной отрасли художественного проектирования, посвящен ряд работ отечественных и зарубежных ученых, среди них: А. Кудрявцев, А. Бондарь, Е. Черневич, Ю. Лотман, К. Ньюарк, В. Тоотс, А. Капр, С. Смирнов, В. Даниленко, Е. Шпикерман, Ю. Гордон, Т. Иваненко, В. Лесняк, В. Косов, А. Макарова, А. Гладун и многие другие. Однако недостаточная изученность проблемы дизайна политической рекламы в отечественной сфере визуальных коммуникаций обусловила определение темы исследования.

Цель статьи – систематизация информации об эволюции плаката как важнейшего визуального инструмента графического дизайна в политической рекламе.

Возникновение социальных процессов воздействующих на формирование политической рекламы. Первые проявления политической рекламы возникли вместе с появлением политического устройства и существуют не одну тысячу лет. Однако настоящая революция в этой области произошла лишь в начале XX века. На рубеже XIX–XX столетий наблюдается значительное вовлечение европейского населения в различные формы публичности – от выборно-представительных форм политической власти и до мобилизационных средств ведения войны. Подобное вовлечение отвечает интенциям скорее политических элит, а не только масс населения. При этом политические элиты открывают для себя возможность применения значительно более широкого политического пространства с целью использования групп населения в качестве ресурсной базы – экономической, политической, военной.

По сути, политические выборы можно сравнивать с продажей какого-то товара. По мнению украинского исследователя Т. Иваненко, дизайн рекламы – это сочетание маркетинга и творчества. При этом главная задача заключается в привлечении внимания, цель – в убеждении купить именно это [1, с. 69]. Кандидат (или партия) предлагается избирателям, и делается все, чтобы избиратели выбрали именно этого кандидата (или партию). И здесь основным фактором формирования мнения избирателей является реклама, а именно – реклама политическая.

Немало историков сходятся в том, что зарождение политической рекламы произошло у древних греков. Демократические основы государства в то время предоставляли жителям страны возможности выбирать, а политикам – рекламировать собственное красноречие, ум, богатство и пр. [2].

Слово «реклама» по своему происхождению относится к латинскому глаголу «*reclamare*» – кричать, выкрикивать. Таким образом, в самом термине «реклама» отражено его происхождение из устного народного творчества. Первая политическая реклама происходила преимущественно в форме устных сообщений.

В период раннего средневековья в основном преобладает конфессиональная реклама, нашедшая отображение в религиозных акциях (в основном, в церковных праздниках). Постепенно реализация христианских культов приобретала все большую демонстративность. Например, для реликвий создавали роскошные обрамления, мощи располагали в ковчежцы либо реликварии. Архитектура и отделка храмов, дизайн богослужебных облачений, разнообразная церковная утварь становились все более пышными. Религиозные обряды все более рекламировали христианских святых, в особенности наиболее почитаемых из них. Все эти компоненты, которые прославляли или даже навязывали религиозные идеи на последующем этапе, в эпоху развитого средневековья – формировали русло христианской конфессиональной рекламы.

В средние века значение устной рекламы еще более возросло. В Европе – глашатаи, а на Руси – бирючи пересказывали распоряжения правителей (царей, королей, графов, баронов, князей и пр.), сопровождая свои повествования хвалебными речами в их адрес и проклятиями врагов и прочих противников. Клевету и компромат уже тогда достаточно активно использовали в политических целях [3].

Одними из первых форм политической визуальной рекламы были портрет и скульптура. Необходимо подчеркнуть, что в эпоху античности в качестве политической рекламы также использовались статуи политиков того времени (полководцев, правителей) с посвятельными и монументальными надписями. В качестве примера можно привести статуи фараонов в Египте.

Рассмотрим наиболее эффективный метод влияния политического образа на публичное пространство – метод политического плаката.

Политический плакат является рекламным произведением большого формата, его преобладающим знаковым средством является изображение (фотография кандидата,

графические изображения и символы, карикатура, рисунок). Такие плакаты содержат минимум информации вербального характера в виде призыва либо слогана.

Как отмечает в своей работе «Графический дизайн и визуальность» Т. Иваненко, «воздействие визуального на социум значительно сильнее вербального, и механизм этого воздействия намного сложнее: самоидентификация человека, социальной группы или народа осуществляется через невербальное информационное поле» [4].

Плакат, как средство политической пропаганды и рекламы, имеет древние корни в истории. Например, еще в конце 18 столетия, после смерти героя французской революции Ж.-П. Марата, были отпечатаны плакаты с его прижизненным изображением. Такие плакаты распространялись тогда по всей территории Франции (рис. 1).



Рис. 1. Неизвестный художник. «Марат. Друг народа». Гравюра (Франция, 1793)

В 1840 году появилась хромолитографическая печать, позволяющая тиражировать плакаты в цвете, причем цвет сочетался с четким текстом. Такие плакаты печатались многими тысячами экземпляров. В мировом обществе произошли значительные политические изменения, которые вынудили элиту того времени задуматься о необходимости влияния на поведение масс.

Систематизация информации об эволюции политического плаката. В истории развития политического плаката можно выделить два этапа.

I этап – возникновение – с 1870 по 1914 год, когда политический плакат, даже

связанный с военными событиями, все-таки существовал в рамках коммерческой рекламы. Примером политического плаката этапа возникновения может послужить плакат демократической партии 1864 года (рис. 2). Он информировал электорат о намерениях кандидата Джорджа Б. Макклеллана прекратить войну и вступить в переговоры с Конфедерацией. Портреты демократических кандидатов передавались с высокохудожественной точностью, украшались атрибутами государственной власти, что подчеркивало всю важность президентских выборов. Под портретами располагается виньетка с изображением оживленной гавани у берега, наполненной признаками процветания, включая заводы, локомотив и сенокосение. В целом первые политические плакаты этапа возникновения были информационно насыщены визуальной и текстовой составляющей, поскольку рассчитаны были на широкую аудиторию, в которую, по тем временам, входили и малограмотные представители общества.

Плакат республиканской кампании 1900 года может также послужить примером первого этапа возникновения политического, рекламного плаката (рис. 3). Красочный, чем-то напоминающий яркую упаковку чая тех времен. Стоит отметить довольно высокий художественный уровень и портретное сходство кандидатов. Плакат создан по принципу сбалансированного изображения – все элементы уравновешены. «Тяжелые» элементы (портреты) расположены у центра и сбалансированы более легкими элементами по краям, дальше от оптического центра. Также присутствует массивная визуальная составляющая в виде иллюстраций, доступно повествующая об изменениях уровня жизни простых граждан в конкретно выделенные временные периоды. Текстовая информация подана автором довольно таки грамотно, но, в основном, вся композиция перегружена.

С точки зрения внутренней идеологии плакатов, невзирая на их предназначение для политики, в течении значительного времени присутствовал коммерческий подтекст – апелляция в неявной форме к мотивам получения выгоды, выгодных вложений, перспективам увеличения капитализации. Дж. Барникоат, американский специалист по теории рекламы приводит показательный пример сатирического военного плаката Сеймура Шваста «Война – хороший бизнес – инвестируйте своего сына» [3].

II этап – становления – с 1914 года по настоящее время, когда появился настоящий, идеологически продуманный,

мотивирующий, побуждающий к действию общество политический плакат. Если к моменту начала Первой мировой войны на политическую рекламу выделялись сравнительно незначительные средства, то с началом войны ситуация сильно изменилась. Война требовала действенной поддержки населения. Такую поддержку можно было обеспечить как раз с помощью политической рекламы. Для ведения войны необходимо было привлекать все новые силы и новых солдат, при этом у населения было важно формировать бережное отношение к продуктам питания и топливу, а также развивать мотивацию к значительно более тяжелому и продолжительному по времени труду.

Плакаты военных периодов во всех странах в значительной степени схожи по политическому предназначению и графической структуре. Они служили для выполнения двух важных функций – информирования о победах и создания отрицательного образа врага у жителей воюющей страны, а поэтому способствовали росту патриотизма и героизма в деле уничтожения противника и помощи своему государству в тылу.

Плакат «На помощь жертвам войны» художнику заказали в течении нескольких суток после начала военных действий. В день начала сбора пожертвований его расклеили по всей Москве. Автор плаката Л. Пастернак вспоминал об этом так: «Толпы стояли перед ним, бабы плакали... Сбором занимались известные артисты театров с Собиновым во главе, продавали за большие деньги открытки, отпечатанные в десятках и сотнях тысяч экземпляров с репродуцированным моим «Раненым солдатом»... Лучший английский художественный журнал «Studio» воспроизвел «Солдата» – словом, успех превзошел все ожидания. Появились подделки под этот плакат в виде конфетных оберток, этикеток и даже товарных знаков» [5].

Л. Пастернак рисовал этот свой плакат с натуры. С этой целью к нему отрядили солдата в полной походной амуниции. Многие художники во время становления политического плаката реализовывали изображения патриотических тем, прибегая к фигурам русских полководцев и образам былинных богатырей. Для напоминания о славных страницах отечественной истории и о былых военных победах использовались моменты национального орнамента (рис. 5, 6).

В истории отечественного плаката существуют примеры подобного эффективного использования средств политической рекламы. Так, искусствовед В. К. Охочинский

вспоминает плакатную агитацию во время выборов в Учредительное собрание (1917 г.): «Наиболее основательно взялись за дело эсеры. Для создания плакатов были организованы конкурс и организовано специальное жюри. Плакаты выпускались различного содержания («общие», для деревни, рабочих районов, армии) и формата (для расклейки снаружи и внутри зданий, на столбах, дверях, витринах, а также для рассылки по почте, разбрасывания на митингах, вкладывания в упаковку товаров и пр.). Газета «Народ» иронизировала: «Больше всего плакатов расклеила партия кадетов. Плакаты на все вкусы: тут и крестьянин на полевых работах с подписью «за землю и волю» (за что эсеры обвинили кадетов в плагиате); и франты в котелках, идущие подавать бюллетени за кадетов; и солдат в окопах, орущий во весь голос, что только кадеты спасут Россию; и полная женщина, похожая на кормилицу; и русские витязи, сражающиеся с лиловыми крокодилами» [6]. Отметим, что кадетам в то время принадлежал один из самых удачных на тот момент плакатов художника А. Зеленского – изображение ноги, отбрасывающей эмблемы власти царя.

Старший научный сотрудник саратовского Государственного художественного музея Г. Беляева в соавторской статье с историком культуры В. Михайлиным заявляют: «Мы обязаны постоянно отслеживать и предугадывать поведение окружающих нас людей: это необходимое условие нашего выживания. Мы привыкли к тому, что уменьшение дистанции между нами и нашими партнерами по коммуникации (особенно если партнер один) предполагает доверительные отношения. Поэтому одно из интуитивно найденных средств воздействия политического плаката – фигура, взятая крупным планом, с ясно различимыми чертами лица, имитирующая ситуацию близкого коммуникативного контакта для каждого из видящих ее людей. Подобного рода фигуры явственно распадаются на два основных типа: «посредник» и «герой» [7].

Пример использования фигуры посредника мы можем увидеть в работе Александра Петровича Апсита «1 мая. Рабочим нечего терять, кроме своих цепей, а приобретут они целый мир!» (рис. 7), где центральной фигурой плаката выступает рабочий средних лет в красной рубахе. На плакате видно, что это не крестьянин, т. к. он без бороды, не представитель власть имущих, не иностранец (при том, что другие персонажи плаката являются собой по сути интернационал). Реальность, в которую приглашается зритель плаката, изображена в виде земного шара, где красной

штрихпунктирной линией показаны области повышенной революционной активности. Центр изображения планеты увенчан красным флагом, водруженным в землю где-то в окрестностях города Саратова. Опоясывающий планету стяг сочетается с красной пролетарской рубахой – отдельным элементом этого кумачового полотнища. Показательно, что пролетарий, который возвышается над массой, остается при этом частью этой массы. Таким образом, организуется привлекательный образ, в зону действия которого попадает и зритель композиции. Размер фигуры агитатора подобран так, что он не превышает других фигур на плакате, и втягивание зрителя осуществлено путем ритмических и цветовых «подхватов», за счет реализации воронкообразной композиции.

Иначе построен принцип действия иного типа плакатной фигуры – «героя», наделенного элементами портретного сходства с известной публичной личностью и поэтому должен быстро угадываться адресатом. Подобный принцип успешно отработан давно – еще в период поздней античности. Тогда подобные изображения наносились на монетах, которые были в ежедневном обороте и тем самым представляли одно из наиболее эффективных средств политической пропаганды. Монеты классических и архаических полисов, главным символическим предназначением которых было свидетельство корректности системы мер и ценностей, принятой в определенной местности, являлись фактически символами полисного публичного пространства, а знаки, нанесенные на них, давали возможность жителям ощущать свою сопричастность к общему символическому целому. В том, что фигура правителя сокращается до изображения его головы, нет ничего удивительного. Тому, кто держит монету, предлагались возможности близкого контакта с героем, который стянул на себя почти все публичное пространство [8].

С помощью политического плаката отлично решается проблема «расширения влияния», реализуется эффект личного общения со «своим человеком во власти» на городских улицах. Рассмотрим основные требования к политическому плакату.

Эмоциональные методы воздействия плаката значительно преобладают над методами рациональными, благодаря чему происходит быстрое и эффективное внедрение в сознание индивида информации рекламного характера, при этом рекламируемый политический персонаж легко запоминаем и узнаваем; он сильно выделяется на общем фоне других политических персонажей.

Плакаты ориентированы на разные электоральные группы, они также бывают разными по характеру передачи информации, формату, содержанию. Плакатное изображение лидера дает возможность более успешного и быстрого решения задач привлечения к себе внимания электората. Плакатные изображения, близкие к настоящим размерам лица человека, использование крупных, удобочитаемых и запоминающихся, а иногда и уникальных шрифтов, делают изобразительный агитационный материал доступным для ознакомления широких масс. Профессионально выполненный плакат запоминается надолго. Ошибкой могут быть попытки использовать пространство плаката для преимущественной подачи текстовой составляющей. В таком случае отсутствуют гарантии, что плакат будет надлежащим образом прочитан и воспринят. При этом существуют и так называемые текстовые плакаты, где композиционное и шрифтовое решение работает наравне со словом. Изобразительный ряд в плакатной политической рекламе не ограничивается только фотографическими материалами или художественными рисунками. Рекламную задачу можно решить и с помощью композиционного и цветового исполнения, качества полиграфии, шрифта.

Главные требования, предъявляемые психологами к плакатной рекламе: сбалансированность различных компонентов, пропорциональность, контрастность. Значимыми являются кегль и начертание шрифтов в заголовке и тексте плаката, их взаимное соотношение и другие факторы. Ведь от выбора шрифта зависит впечатление от рекламного плаката, по сути – первая реакция на него адресата.

Историк культуры Вадим Михайлин в статье «Политический плакат: рамки восприятия и воздействия», четко выделил некоторые базовые аспекты воздействия и восприятия изображений, имеющих конкретную политическую прагматику. Любые изображения подобного типа действенны в случае, если они:

- 1) предлагают удобную адресату проективную реальность;
- 2) облегчает вхождение адресата в такую реальность;
- 3) конструируют такую реальность в соответствии с простыми и непротиворечивыми схемами, которые дают возможность зрителю структурировать собственные предпочтения и поведение в наиболее выгодном для продвигаемой политической силы ключе [7].

«Плакат – это сгущенная, концентрированная информация, заряд, посылаемый в толпу народной массы, цель которого своим разрывом произвести в этой массе тот эффект,

на который был рассчитан завод снаряда... Плакат начинает жить особо интенсивно в острые моменты борьбы. Обострение товарного кризиса, выборная кампания в парламенты, война, революция – толкают на улицы городов пеструю, глазастую, крикливую рать плакатов» [8].

Заключение. В результате систематизации информации об эволюции политического плаката были выделены следующие этапы: *I этап – возникновение – с 1870 по 1914 год*, когда политический плакат, даже связанный с военными событиями, все-таки существовал в терминах коммерческой рекламы. *II этап – становления – с 1914 года и по нынешнее время*, когда собственно и возник политический плакат в современном его понимании, как важнейший визуальный инструмент графического дизайна, воздействующий прямо на индивида, попавшего в публичное, информационно переполненное пространство. Политическая реклама непосредственно создает психологические факторы мотивации поведения потенциального избирателя, восприятие им образов, формирование целенаправленных ассоциаций, создание хорошего настроения и, в определенной степени, потребности в рекламируемом политическом образе путем использования манипуляционных приемов и инновационных технологий.

Перспективным для дальнейших исследований в данном направлении является изучение других визуальных средств выразительности графического дизайна, которые активно используются в процессе создания политической рекламы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иваненко, Т. О. До питання візуалізації рекламної інформації / Т. О. Иваненко // Всеукраїнська науково-практична конференція «Матеріально-художня культура: проблеми теорії та практики», 13–14 травня 2010 р. – Х.: ХДАДМ. – 2010. – С. 69–70.
2. Михайлова, В. А. Теория и практика рекламы: учебник / В. А. Михайлова; под ред. В. В. Тулупова. – СПб., 2006. – 528 с.
3. Егорова-Гантман, Е. Политическая реклама / Е. Егорова-Гантман, К. Плешаков. – М.: Центр политического консультирования «Никколо М», 1999. – 240 с.
4. Иваненко, Т. А. Графический дизайн и визуальность: Міжнародна науково-методична конференція «Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція», 2–4 листопада 2011 р.: збірник матеріалів / Т. А. Иваненко. – Х.: ХДАДМ, 2011. – С. 30–31.
5. Черневич, Е. Русский графический дизайн 1880–1917 / Е. Черневич. – М.: Внешсигма, 1997. – 160 с.
6. Лисовский, С. Ф. С открытым забралом (Контактные формы политической рекламы в избирательной кампании) // Лаборатория рекламы, маркетинга и публич рилейшин / С. Ф. Лисовский. – 1999, март–апрель.
7. Михайлин, В. Политический плакат: рамки восприятия и воздействия / В. Михайлин, Г. Беяева // «Неприкосновенный запас». – 2012. – № 1(81). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2012/1/m4-pr.html>. – Дата доступа: 10.02.2018.
8. Гринберг, Т. Э. Политические технологии: PR и реклама / Т. Э. Гринберг. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 317 с.

Поступила в редакцию 16.03.2018 г.

Особенности изображения композиционных законов в портретах польских художников эпохи сецессии

Станичнов О. О.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Эстетические аспекты развития портретного жанра в эпоху модерна имели свои специфические черты и особенности развития композиции. Основные законы построения картин под влиянием эпохи сецессии изменились и нашли отражение в портретных и жанровых полотнах.

Статья посвящена анализу изменений композиционных законов в портретах польских художников, которые создавались в эпоху сецессии. Раскрывается понятие объективности и субъективности восприятия художника при создании портрета. Рассматриваются законы композиции, которые пробуждают у зрителя определенные эмоциональные состояния и влияют на его подсознание.

Рассмотрена система специальных средств и приемов композиции, что использовались художниками того времени. Проблема передачи композиционного центра с помощью контраста, асимметрии, декоративного фона позволяет увидеть развитие и изменения в портрете как жанре живописи в Польше (конец XIX – начало XX в.).

Ключевые слова: портрет, символизм, импрессионизм, орнамент, декоративно-фризовая композиция, контраст, асимметрия, образ.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 26–29)

Features of the Image of Compositional Laws in Portraits by Polish artists of the Secession Era

Stanychnov O. O.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

Aesthetic aspects of the development of the portrait genre in the epoch of Modern had their specific features and peculiarities of the development of composition. Basic laws of building pictures under the influence of the epoch of Secession transformed and found their reflection in portrait genre canvases.

The article is devoted to the analysis of the changes in compositional laws in the Polish artists' portraits that took place in the era of Secession. The article opens the concept of objectivity and subjectivity of the artist's perception when portrait is created. The laws of composition are considered so they are a cause in the viewer's emotional state and affect the viewer's subconscious.

The system of special means and techniques of composition, which were used by artists of that time, is considered. The problem of transferring the compositional center with the help of contrast, asymmetry, decorative background allows us to see the development and changes in the portrait as the genre of painting in Poland (late 19th – early 20th century).

Key words: portrait, symbolism, impressionism, ornament, decorative-frieze composition, contrast, asymmetry, image.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 26–29)

Эстетические аспекты формирования портретного жанра в эпоху модерна имели свои специфические черты и особенности развития композиции. Основные законы построения картин под влиянием эпохи сецессии изменились и нашли отражение в портретных и жанровых полотнах.

Искусство Польши развивалось в направлении нового стиля, который возник на рубеже двух веков. Волнистые линии сецессии

превалировали, задавали ритм и особую орнаментальность.

В специализированной литературе, посвященной вопросу композиции и ее анализу, рассматривается значительный по объему материал, где отдельным вопросом выступают законы композиции, имеющие обобщающий характер. Наиболее основательно изучена данная проблема в книгах Н. Н. Волкова [1], Е. В. Шорохова [2], Ф. В. Ковалева [3],

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

Р. В. Паранюшкина [4], где авторы показывают взаимодействие этих законов и как они влияют на сознание зрителя. Но обозначенная проблема недостаточно рассмотрена в контексте портретного жанра на примере творчества польских художников эпохи сецессии.

Цель статьи – проанализировать особенности отражения композиционных законов в портретах польских художников эпохи сецессии.

Развитие основных законов композиции в портрете польских художников эпохи модерна как живописном жанре. Любому портрету раскрывает перед зрителем ту эпоху, в которой он создавался. Как писал Л. С. Зингер, «Эпоха раскрывается перед нами тем шире и полнее, чем правдивее и ярче сам портрет» [5, с. 186].

Каждый портрет имеет и объективное, и субъективное начало. Как правило, художник выражает самого себя через портрет, и это субъективное можно увидеть в любом портрете любой эпохи. Эпоха накладывает отпечаток на творчество художника, создает определенную художественную интерпретацию и определенный отпечаток времени через видение автора. Швейцарский искусствовед Генрих Вельфлин писал в предисловии к своей книге «Основные понятия истории искусства»: «Мне никогда не приходило в голову сводить историю искусства в историю форм видения, но все же я думаю, что необходимо пытаться выяснить общую форму созерцания известной эпохи, потому что без такого выяснения художественное произведение никогда не может быть оценено правильно» [6, с. 34]. Модерн накладывал на создание портрета свои правила, и с их помощью портреты выполнялись с неповторимыми, конкретными чертами.

При построении портретного образа необходимо точно передать характерные черты лица и главную мысль героя. Модерн же требовал не просто отражать мнение модели, а ее страсть и чувственность. Стиль накладывал отпечаток на лица моделей. Чувство, затаенные мысли, страсти становились показателем для зрителя, которые отражались на их лицах. Модное учение Фрейда о подсознании выступало на первое место. Объективность изображения моделей выражалось через субъективное восприятие художника и раскрывало сокровенные движения души героев полотен.

Для решения этих задач портретисты подчиняли все: от лица к структуре композиции. Как писал Дидро, французский писатель, философ-просветитель: «До тех пор, пока портретисты будут передавать только сходство без композиции, я о них буду мало говорить...» [7, с. 64]. О важности композиции в

портрете было отмечено также искусствоведом Л. Зингером: «Композиция играет в творческом замысле многих портретистов... не меньшую роль, чем выражение лица» [5, с. 138].

Каноны композиции, которые были разработаны перед эпохой модерн, получили новый вектор развития под давлением стиля сецессии. Все законы композиции – закон целостности, контраста, новизны, подчинения композиции идейно-творческому замыслу художника отражаются во всех работах художников польского модерна. Но каждый закон имел свою интерпретацию. Закон целостности можно четко проследить в работах Я. Мальчевского «Автопортрет с палитрой», 1893 (ил. 13, 14), «Автопортрет с писанкой», 1909 (ил. 15), «Племянники», 1878 (ил. 16), «Портрет женщины», 1907 (ил. 17), в работах С. Выспанского «Автопортрет», 1902 (ил. 5), «Автопортрет с женой», 1904 (ил. 6), «Голова девочки», 1905 (ил. 7), «Хеленка с цветами в вазе», 1902 (ил. 11); в портретах Ю. Мехоффера «Автопортрет», 1894 (ил. 22), «Портрет жены на желтом фоне», 1907 (ил. 24), «Певица. Портрет Ванды Янаковской», 1896 (ил. 26), «Еугора jubilans», 1905 (ил. 27) в живописных полотнах В. Вейсса «Автопортрет с масками», 1900 (ил. 1), «Грусть», 1898 (ил. 3); Э. Окуня «Портрет жены с зонтиком», 1897 (ил. 28). Все подчиняется главному предмету изображения, нельзя оторвать один элемент композиции от другого. Создавая конструктивно-художественную идею, художники сначала определяли основное пятно и по отношению к нему разрабатывали детали в связи с главным силуэтом, что давало правильное зрительное восприятие действительности зрителю. Сюжетно-композиционный центр получал развитие во второстепенных образах и деталях. Это могли быть цветы, декоративный орнамент, рисунок ковра, пейзажный фон – все подчинялось конструктивно-художественной идее произведения.

Композиционный центр, как правило, был выделен ярким освещением и был построен на контрасте. Закон контраста – один из основных законов композиции. В портретном искусстве это одна из форм воздействия на сознание зрителя.

Контрасты существуют разные:

– тон (светлый и темный). Их можно проследить в работах Я. Мальчевского «Автопортрет с палитрой», 1892 (ил. 13), «Автопортрет с палитрой», 1893 (ил. 14) в творческих портретах С. Выспанского «Автопортрет», 1895 (ил. 4), «Голова девочки», 1905 (ил. 7), «Хеленка», 1900 (ил. 10); в портретах

Ю. Мехоффера «Автопортрет», 1894 (ил. 22), «Автопортрет», 1898 (ил. 23), «Eugora jubilans», 1905 (ил. 27) в творческих работах Ю. Панкевича «Автопортрет», 1912 (ил. 30), «Портрет девушки в красном платье», 1897 (ил. 31) В. Хофмана «Автопортрет», 1913 (ил. 32); Е. Окуня «Портрет жены с зонтиком», 1897 (ил. 28), «Портрет дамы Херси», 1908 (ил. 29). Композиционный центр во всех работах построен на тоновом контрасте светлый на темном или наоборот – темный на светлом, что помогает зрителю сосредоточиться на главном и донести, в первую очередь, центральную идею художественного произведения;

– цветовые контрасты (строятся на дополнительных цветах: красный–зеленый, синий–оранжевый, желтый–фиолетовый). Эти контрасты создаются на соотношении теплых и холодных цветов. Благодаря этим приемам художники заставляли звучать цвет в полную силу.

Например, С. Виспяньский в работе «Автопортрет с женой», 1904 (ил. 6) использует красный цвет, который становится контрастным для зеленого (цвет кафтана художника), а фиолетовый контрастирует с желтым оттенком, который присутствует тоже в фигуре художника. В. Вейсс в работе «Грусть», 1898 (ил. 3) обращается к контрасту красного и зеленого, благодаря этому приему художник передает сложное психологическое состояние ребенка – печаль;

– контрасты величин (большое–малое). С. Виспяньский в своей работе «Две девочки», 1894 (ил. 8) использует контраст геометрических фигур: ромбы на одежде девочки контрастируют с овалом лица. Живописная работа В. Хофмана «Мадонна», 1909 (ил. 33) построена на принципе контрастности величин – малое – фигура детеныша и большая – фигура матери. Объем фигуры Мадонны будто поглощает маленького ребенка, что дает ощущение защиты и любви матери к малышу;

– контрасты характеров (добрый–злой; веселый–грустный). Эти контрасты использовались в групповых портретах. Ярким примером контраста характеров является работа С. Виспянского «Автопортрет с женой», 1904 (ил. 6). Жена художника изображена сильная, как скала, а сам художник трогательно чувственный, мягкий и меланхоличный. Другой контраст характеров можно увидеть в работе С. Виспянского «Две девочки», 1894 (ил. 8). Веселье и грусть двух девушек передаются зрителю, печальная девочка одета в темное платье, а веселая – в разноцветную кофточку, она поддерживает свою подругу. Художник запечатлел радость и печаль,

которые всегда идут рядом по жизни. Только благодаря контрасту характеров можно было это состояние отобразить;

– контраст фактур или контраст техники написания (пастозная – лесировочная техника). Художники польской сецессии для передачи фактуры материалов обращались к различным техникам написания. Иногда использовали пастозную технику, иногда лесировочную – все зависело от того, что необходимо было передать художнику. Большим мастером по передаче фактур был Ю. Мехоффер. Созданная им картина «Eugora jubilans», 1905 (ил. 27) становится наглядным пособием для понимания передачи фактур различных материалов: стекла, металла, дерева и фарфора. Для передачи каждого материала художник использовал различные техники написания;

– контраст материалов (бархат–шелк). Это один из классических приемов трактовки контраста, но он применялся при создании портретов эпохи сецессии. Это ярко можно увидеть в работе Ю. Мехоффера «Портрет жены художника на летней даче», 1904 (ил. 25). Одежда жены имеет четыре вида тканей: шелк, кружево, бархат и мех, что позволяет создать неповторимый образ женщины того времени;

– контраст объема и плоскости. Объемно-фактурное лицо становится контрастным по восприятию к плоскому фону. Для этого многие мастера польской сецессии орнамент фона представляли плоским для лучшего отражения чувств на лице модели. «Портрет дамы Херси», 1908 (ил. 29), созданный Э. Окунем, показывает, как орнамент фона передает внутреннее модели – благородство и надменность.

В эпоху сецессии все контрасты подчиняются чувствам модели. Для художника важно определить, какой характер контраста будет использоваться при создании художественного образа, чтобы правильно отразить эмоции.

Еще один из законов композиции – это закон подчинения всех элементов картины творческому замыслу художника. Согласно этому закону художник должен учитывать соотношение объема, цвета, тона формы, ритма и пластики. Но модерн на первое место выводит ритм и пластику линий. Это можно увидеть во всех портретах С. Виспянского, выполненные пастелью, линия в них становится главным элементом при создании художественного образа.

Стилизация как главный элемент в портрете эпохи модерна. Еще одна из главных характеристик портретов эпохи сецессии – высокая степень стилизации, которая переплетается с приемами символизма и

импрессионистическим цветовым построением картин. Импрессионизм и символизм внесут коррективы в создании художественных образов, которые особенно ярко проявляются в картинах Я. Мальчевского «Христос и самаритянка», 1912 (ил. 21), «Христос в Эммаусе», 1909 (ил. 19), «Христос перед Пилатом», 1910 (ил. 20), «Автопортрет с музой, которая держит скипетр и сердце», 1904 (ил. 12). В этих работах сказалось яркое проявление импрессионизма и применялся закон подчинения всех элементов картины творческому замыслу художника.

Если рассматривать портреты с точки зрения влияния закона композиции, который называется «законом рамы», то можно сделать определенные выводы. В эпоху модерна начинают применяться горизонтально вытянутые картинные плоскости. Я. Мальчевский использует такой формат при создании своих работ: «Автопортрет с писанкой», 1909 (ил. 15), «Племянники», 1878 (ил. 16), «Портрет Каролины и Аделаиды Ланкоронских», 1905 (ил. 18); С. Выспаньский обращается к вытянутому формату, когда создает парный портрет или хочет передать сложное психологическое состояние героя: «Автопортрет с женой», 1904 (ил. 6), «Девушка с красной шляпой», 1893 (ил. 9), «Две девочки», 1894 (ил. 8); В. Вейсс обращается к этому формату в «белый период» своей творчества и создает «Автопортрет с женой в окне», 1908 (ил. 2); В. Хофман в 1913 году – «Автопортрет» (ил. 32), где художник изображен на пейзажном фоне. Все эти работы давали ощущение глубины пространства, а «рама» становилась как началом и концом изображения, а у зрителя возникает чувство, что «рама» представляет собой кулису сцены для полотна. Горизонтальный формат картины помогал художнику легко реализовывать свои творческие замыслы, которые несли в себе декоративно-фризовое

построение композиции с отсутствием визуальной симметрии.

Заключение. Итак, законы композиции изменились под мощным влиянием развития модерна как синтетического стиля Западной Европы.

Подобные воздействия объясняются тем, что подавляющее большинство художников Польши училось в Париже и находилось под влиянием символизма и импрессионизма. Вот почему портреты, созданные польскими художниками, менялись конструктивно, присутствовала асимметрия и декоративный фон. Сам же художественный образ моделей был изменен в направлении чувственной «бессознательности». Учение Фрейда проявлялось в портретах через символы или через цветовые схемы, которые позволяли отразить сокровенные движения души героя.

В это же время каноны композиции сохранялись, но симметрия отсутствовала, господствовал принцип динамического равновесия. Портрет польского модерна отходит от понятия непосредственного сходства. Только чувства, которые он вызывает, интересуют художников. Портреты становятся реальными и условными одновременно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 262 с.
2. Шорохов, Е. В. Композиция / Е. В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1986. – 207 с.
3. Ковалёв, Ф. В. Золотое сечение в живописи / Ф. В. Ковалёв. – К.: Вища шк., 1989. – 143 с.
4. Паранюшкин, Р. В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства / Р. В. Паранюшкин. – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 79 с.
5. Иванов, В. И. По Звёздам. Опыты философские, эстетические и критические / В. И. Иванов. – СПб.: Оры, 1909. – С. 440.
6. Ветрова, И. Неформальная композиция: от образа к творчеству / И. Ветрова. – М.: Ижица, 2004. – 176 с.
7. Добровольский, Т. История польской живописи / Т. Добровольский. – Вроцлав–Варшава–Краков–Гданьск: Ossolineum, 1975. – 464 с.

Поступила в редакцию 06.04.2018 г.

Культовые церемонии Чань-буддизма и Православия: общее и особенное

Пэнфэй У.

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

Чань-буддизм имеет общую с Буддизмом цель – достижение человеком, который живет на земле, нирваны – особенного состояния – покоя всего организма. Культовые церемонии любой религиозной культуры – не только показатель духовной традиции, но и свидетельство этнических особенностей той культуры, к которой принадлежат участники религиозного обряда. Чань-буддизм является формой выражения религиозных чувств части китайцев, которые проживают в Китае, США и других странах. Православие – это конфессиональный вид христианства, который является формой выражения религиозных чувств большинства белорусов, проживающих на территории современной Беларуси, Польши, Канады и других стран. Чань-буддизм и Православие имеют различное духовное наполнение, но формы и элементы культовых церемоний этих конфессий являют много общего.

Ключевые слова: Китай, Беларусь, Чань-буддизм, Православие, церемония, музыка, иконография, скульптура.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 30–34)

Cult Ceremonies of Chan Buddhism and Orthodoxy: the Common and the Special

Panfay U.

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

Chan-Buddhism has a common aim with Buddhism, which is gaining nirvana, a special state, the state of peace for the body. Religious ceremonies of any religious culture are not only an indicator of the spiritual tradition, but also a testament to the ethnic characteristics of the culture to which the participants in the religious rite belong. Chan-Buddhism is a form of expression of the religious feelings of some Chinese people who live in China, the US and other countries. Orthodoxy is a confessional kind of Christianity, which is a form of expression of religious feelings of the majority of Belarusians living in the territory of modern Belarus, Poland, Canada and other countries. Chan-Buddhism and Orthodoxy have a different spiritual content, but the forms and elements of the religious ceremonies of these denominations have much in common.

Key words: China, Belarus, Chan-Buddhism, Orthodoxy, ceremony, music, iconography, sculpture.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 30–34)

Чань-буддизм – национальный китайский вид Буддизма. Чань-буддизм имеет общую с Буддизмом цель – достижение человеком, который живет на земле, нирваны – особенного состояния – покоя всего организма (без страданий и без желаний). Чань-буддизм является одним из направлений махаянской¹ школы Буддизма [1]. Православие – христианская конфессия, к которой принадлежит большинство белорусов. Сравнение характерных особенностей культовых церемоний

¹Махаяны – это монахи, которые называют себя просветленными, и отличаются тем, что отказались уходить в нирвану с целью спасения всех живых существ. Махаяны помогают другим обрести состояние просветления.

Чань-буддизма и Православия выявляет их общие и особенные черты.

Чань-буддизм исповедует политеизм, поэтому Верховными Божествами Чань-буддизма являются Фо (佛) и Пусы (菩薩), в том числе, Милэ Пуса (弥勒菩薩 – будущий Фо). Православие – одна из конфессий христианства. Христианство – это монотеистическая религия, исповедует Бога-Троицу (Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Святой Дух в единстве трех лиц) [2].

Для сравнительного анализа чань-буддистских и православных культовых церемоний были использованы научные и научно-популярные источники, созданные

Адрес для корреспонденции: e-mail: www.357716021@qq.com – У. Пэнфэй

белорусским (Л. А. Густова-Рунцо) и китайскими (田青 – Тянь Цин, 陈兵 – Чэнь Бин, 袁静芳 – Иуань Цинфан) искусствоведами, а также российским (В. Никитин) и китайским (葛兆光 – Гэ Ю-гуан) культурологами, теологом протоиереем Серафимом Солободским; а также словарные статьи философа Л. Василенко и филолога С. Ожегова. Научную достоверность изложенных фактов обеспечивает не только обращение к работам авторитетных ученых, но и эмпирические данные, полученные автором статьи в процессе наблюдений, интервью в чань-буддистских и православных храмах и монастырях в Китае и Беларуси. Подчеркнем, что подобное исследование предпринимается впервые в науке.

Цель научной статьи – выявить структуру и художественные элементы культовых церемоний Чань-буддизма и белорусского Православия и раскрыть их общие и особенные черты.

Характеристика культовых церемоний Чань-буддизма и Православия. Культовые обряды и церемонии Чань-буддизма и Православия протекают в величественных красивых храмах (или церквях), в которых центральное место занимают образы Фо (佛) и Пусы (菩薩)² – в Чань-буддизме, и Господа Иисуса Христа – в Православии. Образы Фо и Пуса (или нескольких Пус) воплощаются в скульптуре [3]. В Православии образ Бога-Сына Господа Иисуса Христа, а также Богородицы³, ангелов, апостолов⁴ и святых изображается на иконах и фресках [2, с. 48–59].

Понятие «церемония» толковый словарь С. Ожегова трактует как установленный, торжественный обряд, порядок совершения действий [4]. «Куль» тот же словарь толкует как религиозное служение божеству и связанные с этим обряды [5]. Поэтому культовая церемония – это последовательные действия религиозного характера, которые выражают верования и мистические чувства людей. Все действия в культовых церемониях носят символический характер и представляют собой форму общения с божеством.

И в Чань-буддизме, и в Православии существует множество видов культовых церемоний, которые совершаются ежедневно монахами или священниками – утром и вечером в храме (церкви) или дома. Среди множества православных церемоний главная – Литургия,

в состав которой входит таинство Евхаристии, о чем пишет Л. А. Густова-Рунцо и показывает собственный опыт автора статьи [6]. В Чань-буддизме любая культовая церемония называется Фан-пей (梵呗) [3, с. 177].

В чань-буддистском храме ежедневно во время каждого обряда поются 12 молитв (утром в 4 часа и вечером в 18 часов). Среди них – «Ленянь Мантра» (楞严咒), «Мантра Великого Сострадания» (大悲咒), «Сутра сердца» (心经), которые являются центральным элементом канона чань-буддийских церемоний и выполняют важную дидактическую функцию, помогая людям понять чань-буддийское учение [7].

В Православии центральной культовой праздничной церемонией является Пасха; а также важнейшими церемониями являются Рождество и Крещение. На основе наблюдения проведения этих церемоний в разных храмах г. Минска мы сделали вывод, что они имеют мистический характер. В Чань-буддизме наиболее значимыми культовыми праздничными церемониями являются День Нирваны и День рождения Фо; большое значение имеют церемонии в честь рождения Фо или одного из Пус, уход от мира Фо, создание учения. День Нирваны имеет особенное значение, его семантика связана с понятием отделения души от тела и вхождение ее в другой мир, который называется «рай» или «западный рай». Семантика праздника Пасхи связана с воскресением распятого Иисуса Христа [2, с. 408–433], понятием вечной жизни души и всеобщим воскресением, а также с понятием «рай».

Культовые церемонии имеют художественный способ выражения, их наполняют разные виды искусства, которые взаимодействуют между собой и воспринимаются (исполнителями и реципиентами) комплексно.

Молитва. Основа культовой церемонии – вокализация молитв, что составляет, по словам Л. А. Густовой-Рунцо, богослужебную певческую практику. Певческая практика состоит из двух 2 элементов: мелодии и текста. Тексты песнопений представляют собой молитву и определяют мелодическое наполнение певческой практики. Молитва является основным содержанием религиозной мысли, а также семантической основой религиозного искусства, которое представлено, в частности, в культовых церемониях [8].

Музыкальное оформление культовых церемоний имеет большое значение. В чань-буддистских и православных культовых церемониях – это вокальная интерпретация вербальных канонических текстов, которые исполняют или служители культа (в Чань-буддизме – монахи, в

² Фо – китайское имя Будды, Пуса – китайское имя Бодхисаттвы, который имеет множество воплощений – Мелэ Пуса, Гуан Шийн Пуса, которые являются последователями Фо, достигшими просветления.

³ Богородица, Пресвятая Богородица, или Дева Мария – святая Мать Господа Иисуса Христа [6, с. 257–268].

⁴ Апостолы – Матфей, Марк, Лука, Иоанн.

православной традиции – священнослужители и церковнослужители, или церковный хор, или все присутствующие). Л. А. Густова-Рунцо подчеркнула, что пение канонических текстов на культовых церемониях является формой богослужения [8, с. 5], а пение создает в храме определенную атмосферу, настраивает молящихся на глубокую молитву, когда люди обращаются к Богу [8, с. 6].

Поэзия. Канонические молитвы являются формой общения с Божеством в Чань-буддизме и белорусском Православии. Тексты церковных молитв входят в состав культовых церемоний (наряду с обрядовыми действиями и сакральными таинствами). В православных церемониях молитва воспроизводит православные идеи. Сяолян пишет, что молитва – «важная часть духовной жизни верующего человека», обращение «человека к Богу, богам, святым, ангелам, духам, персонифицированным природным силам, вообще Высшему Существо или его посредникам», важнейшее проявление общественной и частной религиозной жизни в словесной либо мысленной форме, подразделяется «на словословия, прошения и благодарения» [9].

Любая культовая церемония является вокальной интерпретацией религиозной литературы, как отметил китайский религиозный ученый Тянь Цин [1, с. 34]. В таком случае язык изложения текстов – один из элементов культовых церемоний в Чань-буддизме и Православии. Язык изложения православных текстов – канонический церковно-славянский, а в Чань-буддизме – современный китайский. В некоторых современных белорусских православных храмах канонические тексты исполняются на белорусском языке.

В Чань-буддизме и Православии выразительный семантический язык церемоний имеет художественные особенности поэзии. Поэтика языка православной церемонии сформировалась в византийском обряде. В языке чань-буддийской церемонии воплощаются характерные особенности китайской поэтической культуры. Современные национальные языки в религиозных церемониях применяются для популяризации религиозных идей.

Певческая практика. Ритуальное культовое искусство имеет свою специфику, которая формирует его эстетическую систему, одним из элементов которой является вокализация канонических текстов в разных исполнительских вариантах [7, с. 71]. Например, священник вокально взаимодействует с дьяконом, с церковным хором. Они создают вокальный

ансамбль друг с другом, чтобы сформировать религиозную церемонию в соответствии с законами эстетики.

Канонические тексты культовой церемонии Фан-пей (梵呗) Чань-буддизма наполнены певческой практикой, которая тоже называется Фан-пей (梵呗) и имеет стиль китайской национальной музыки. Дефиниция «Фан-пэй» (梵呗) является общим термином чань-буддийской вокальной музыки. Понятие «Фан» (梵) обозначает состояние покоя и чистоты; понятие «Пэй» (呗) – хвалебный гимн. То есть, понятие «Фан-пэй» (梵呗) обозначает священный гимн, функции которого – построить тех, кто слушает эту песню на покаяние, помогающее очистить свои души [3, с. 216–233].

В Чань-буддизме музыкально озвученные тексты культовых церемоний делятся на два вида. Во-первых, это молитвы, вербальный текст которых изложен в канонических книгах. Такие молитвы называются «*经*» (цзин, книги), или «книжные молитвы». Молитвы «*经*» (цзин) исполняются вокально по вербальным текстам; их традиционные напевы передаются устным способом из поколения в поколение. Молитвы «*经*» (цзин) относятся к изменяемому виду песнопений⁵.

Мы заметили, что подобное исполнение канонических текстов в изменяемых песнопениях составляет основу православной певческой практики монастырского, сельско-приходского и, частично, городского приходского видов (классификация Л. А. Густовой-Рунцо [6, с. 57–58]). Монашеские и сельские хоры, а также хоры небольших городских храмов на богослужениях поют изменяемые песнопения по вербальным текстам, изложенным в богослужебных книгах, используя обиходные напевы, которые выучили по слуху от предыдущего поколения певчих.

Второй вид вокализируемых молитв, которые исполняются во время культовых церемоний в чань-буддистском храме, можно отнести к виду неизменяемых песнопений, вербальный текст которых не имеет смысла. Такие вокально исполняемые молитвы называются «*咒*» (чжо, мантра). Вербальным текстом молитв «*咒*» (чжо) являются отдельные буквы алфавита индийской письменности. Чань-буддийская мантра «*咒*» представляет собой транскрипцию определенного слога или слова санскрита (древнеиндийский

⁵ Все богослужебные песнопения классифицируются по жанрам и по видам. Существует два вида песнопений различных жанров: изменяемые, вербальный текст которых меняется ежедневно и неизменяемые, которые имеют постоянный вербальный текст в своем жанре.

буддийский язык) и обозначается китайской пиктографией (иероглифом). Вокализация этих букв не имеет семантического смысла. Назначение таких молитв – помочь человеку достичь определенного состояния (нирваны). Мантру «咒» (чжо) нельзя перевести, ее нужно только произносить, повторяя много раз в зависимости от местоположения в структуре церемонии. В культовых церемониях «咒» (чжо) имеет глубокий смысл, что отметил известный китайский религиозный ученый Нань Хуайцин, который сказал, что «咒» является самым глубоким знанием [3, с. 115–116]. Мантра «咒», которая в церемониях произносится нараспев или вокализируется, помогает верующим настроиться на мистическое восприятие семантики культовой церемонии. Подчеркнем, что мантра «咒» выполняет важную коммуникативную функцию, соединяя молящихся людей с Божеством.

В современной православной культовой практике аналогов мантре «咒» (чжо) нет. Хотя Л. А. Густова-Рунцо, ссылаясь на исследования В. В. Бычкова, пишет, что в древних христианских церемониях использовались похожие харизматические молитвы, они назывались «юбиляция» [8, с. 31].

Для культовых церемоний в православной традиции характерно исполнение богослужбных песен (или песнопений) хором без аккомпанемента, то есть а cappella. Это связано с пониманием, что культовое пение – это молитва, таинственный способ общения между человеком и Богом. Поэтому это общение (в том числе, посредством музыкальных звуков) происходит только с использованием естественного инструмента – голоса.

Л. А. Густова-Рунцо отметила, что в православных культовых церемониях при распевании канонических текстов используются разные исполнительские стили [6, с. 64–67]. Православная певческая практика культовых церемоний имеет сольную и многоголосную форму. В белорусской православной культовой практике преимущественна многоголосная форма исполнения, или, многоголосный репрезентативный (термин Л. А. Густовой-Рунцо) исполнительский стиль [6, с. 67], который соответствует торжественной культовой церемонии.

Отметим, что певческая практика чань-буддистских и православных культовых церемоний имеет этнические черты.

Мы наблюдали, что в чань-буддийских культовых церемониях большинство канонических текстов вокализируется монахами (和尚), которые поют молитвы с аккомпанементом

ритуальных ударных музыкальных инструментов – деревянного била, барабана, цина, ручного колокольчика, деревянной рыбы, лина. Об этом же пишет Цин Фон Иуань [10].

В православной традиции некоторые молитвы исполняются всеми присутствующими в храме (Символ веры, Отче наш), иногда сопровождаются звучанием музыкального инструмента – колокола.

Цин Фон Иуань, изучая древние религиозные культы, отметил, что музыкальные тексты православной Литургии и чань-буддистской Фан-пэй в древности существовали в устной традиции [10, с. 95].

В культовых церемониях центральное значение имеют канонические песнопения. Каждое культовое песнопение является вокальным средством вербальной церковной молитвы, а культовая певческая практика, в целом, не только передает церковное учение, но и формулирует внутренние чувства верующих.

Функции. Современные культовые церемонии в Чань-буддизме и Православии выполняют следующие функции: прагматическую, коммуникативную, дидактическую, эстетическую, аксиологическую и компенсаторную, которые обозначила и раскрыла Л. А. Густова-Рунцо в отношении православной певческой практики [6, с. 45]. Культовые церемонии Чань-буддизма и Православия выполняют одинаковые функции, но в разных формах.

Ведущими функциями в культовых церемониях Чань-буддизма и Православия являются прагматическая и коммуникативная, которые связаны между собой и обеспечивают а) усвоение религиозных догматов, которые выражает культовая церемония и б) соединение каждого человека или части общества с Божеством посредством реализации молитвенного контакта [6, с. 47]. Молитвенный контакт обеспечивают канонические вербальные тексты, что распеваются во время культовой церемонии. Хоровое пение имеет коммуникативную функцию, соединяя каждого, кто поет (молится) не только с Божеством, но и между собой. Так вокальный элемент культовых церемоний осуществляют межличностную связь: люди вместе поют культовые песнопения, усиливая между собой дружбу и сплочение, а также укрепляя свою веру.

Таким образом, культовые церемонии являются таинственным способом коммуникации, посредством которого люди общаются с Богом и Фо особым мистическим способом, на особом сакральном языке. В то же время коммуникативная функция соединяет и самих

участников культовой церемонии, которые получают религиозные (или вероучительные) идеи и знания.

Дидактическая функция – еще одно назначение культовой церемонии, которая является важным средством распространения религиозного знания [6, с. 47] и, по мнению махаянов, одним из средств достижения правильного (просветленного) состояния души при помощи молитвенного чтения и пения с аккомпанементом специальных сакральных музыкальных инструментов [6, с. 47].

Православные культовые церемонии основаны на догматах веры. Во время церемонии догматические и молитвенные тексты читаются нараспев или поются. Так же как и в чань-буддистских культовых церемониях пение вероучительных текстов имеет дидактическую функцию и помогает усвоить идеи канонического текста. Музыкальный элемент гимнографии способствует верующим выразить свои религиозные чувства и понять православное учение. Поэтому культовые церемонии более перевоплотили дидактическую функцию.

Культовые церемонии исполняют эстетическую функцию, способствуя формированию в своих исполнителях и реципиентах чувство прекрасного. Красота канонического обрядового языка, пение ритуальных текстов, сама форма культовых церемоний Чань-буддизма и Православия, последовательность и ритм сакральных действий и движений священнослужителей формируют особую среду священнодействия и производят глубокие впечатления.

Заключение. Различием между культовыми церемониями Чань-буддизма и Православия является глубокая духовная и вероучительная семантика. Однако структура культовых церемоний, формы их художественного выражения, а также их функции во многом совпадают, что свидетельствует о том, что люди различных национальностей и веры, проживающие в различных географических условиях, одинаково выражают свои религиозные чувства.

ЛИТЕРАТУРА

1. 田青. 禅与乐. 北京. 2012=Тиань, Цин. Чань и музыка / Цин Тиань. – Пекин: Культура и искусство, 2012. – С. 17.
2. Слободской, С. Закон Божий для семьи и школы / протоиерей Серафим Слободской. – Джорданвилль: Монастырь Святой Троицы, 1987. – (Репринтное издание). – С. 24–25.
3. 陈兵. 新编佛教词典. 北京. 1994. = Чань, Бин. Новый словарь Буддизма / Бин Чань. – Пекин, 1994. – С. 38.
4. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов; ред. Н. Ю. Шведова. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – С. 803.
5. Василенко, Л. И. Молитва // Краткий религиозно-философский словарь / Л. И. Василенко. – М.: Истина и Жизнь, 1996. – С. 286
6. Густова-Рунцо, Л. А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили) / Л. А. Густова-Рунцо; М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2018. – С. 38.
7. 葛兆光. 禅宗与中国文化. = Гэ, Ю-гуан. – С. 61.
8. Густова, Л. А. Церковное пение. Белорусская певческая культура православной традиции / Л. А. Густова. – Минск: Харвест, 2013. – С. 46.
9. Никитин, В. А. Основы православной культуры / В. А. Никитин. – М.: Дом надежды, 2009. – С. 93.
10. 袁静芳. 中国汉传佛教音乐文化. 北京. 2003. = Иуань, Цинфан. Музыкальная культура в Чань-буддизме / Цинфан Иуань. – Пекин, 2003. – С. 47.

Поступила в редакцию 23.04.2018 г.

Современный дизайн и его философия

Сергеева Н. В.

Черкасский государственный технологический университет, Черкассы

В данной статье представлен анализ общих трансформационных тенденций индустриального дизайна в условиях формирования новой постиндустриальной общественной идеологии. Это период кризиса технократизма и нарастающей актуальности гуманитарных мировоззрений, который начал развиваться со второй половины XX века и продолжается по настоящее время.

Выявлено, что новое концептуальное наполнение современной дизайнерской деятельности связано с пониманием гармонии как воссозданием согласованных взаимосвязей индивида с его природной и культурно-духовной средой. Его основной отличительной особенностью является ориентация на потребителя как на индивидуальность. На практике это выражается в отказе от крупносерийного производства готовых проектных предложений с обобщенными пользовательскими характеристиками. Появляется более внимательное отношение к эмоциональным, психологическим, эргономическим и технологическим характеристикам объектов дизайна. Существенное место в содержательном наполнении проектного процесса отводится вопросам экологии, социологии, этнической, национальной и культурной идентификации. В целом мы можем обозначить состоявшееся явление современного дизайна со своей сложившейся философией, которое заключается в производстве предметов потребления за пределами индустриального направления проектного мышления в новых условиях устремлений гармоничного общественного развития.

Ключевые слова: философия дизайна, индустриальный дизайн, постиндустриальное общество, современный дизайн.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 35–39)

Modern Design and Its Philosophy

Sergeieva N. V.

Cherkassy State Technological University, Cherkassy

The article deals with the analysis of general transformational tendencies of industrial design in the context of formation of a new postindustrial public ideology. It is the age of technocratic crisis and increasing urgency of humanitarian ideologies which originated in the second half of the XX century and continue to the present time.

It was found out that a new conceptual content of the contemporary design activity is connected with the harmony understanding as a kind of recreation of the coordinated interrelations of an individual with his natural and cultural-spiritual environment. Its main distinctive feature is the orientation to a customer as a personality. In practice it is manifested in the freedom from the mass serial production of ready-made project proposals with the generalized user characteristics. Emotional, psychological, ergonomic and technological properties of design objects attain a more scrupulous care. Ecological, sociological, ethnic, national issues as well as cultural identification play an important role in the details of the project process. In general, we can identify the phenomenon of contemporary design with its existing philosophy, which is to produce consumer goods outside the industrial direction of project thinking in new circumstances, aspirations of a harmonious social development.

Key words: philosophy of design, industrial design, postindustrial society, contemporary design.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 35–39)

Инновационность, информатизация и медиатизация, трансформационные процессы и всеобщая глобализация – уже давно стали обычными признаками современного общества, которое переросло период увлеченности тотальными индустриальными идеями и перешло в состояние постиндустриального. Смещение акцентов доминирования сферы производства товаров в сторону производства услуг и знаний придало информации как таковой особенности значения, что, безусловно, не могло не отразиться на ее репрезентации. Только за последние полтора десятилетия появились такие новые виды проектно-художественного творчества, как дизайн рекламы, дизайн виртуального пространства, веб-дизайн, медиа-дизайн, дизайн

визуальных коммуникаций и т. д. Предметное же формообразование, весь спектр которого раньше охватывало направление промышленного дизайна, также стремится к нарастающей градации как разветвлению деятельности по принципу группирования объектов проектирования: автомобильный дизайн (дизайн транспортных средств), дизайн мебели, дизайн экспозиций (дизайн выставочного оборудования) и т. д. С другой стороны, «классический» промышленный дизайн, особенно на фоне ослабления внутреннего промышленного производства, демонстрирует определенную растерянность векторов дальнейшего развития, которая, местами, граничит с полным отсутствием заинтересованности в специалистах данного направления.

Адрес для корреспонденции: e-mail: sn_design@ukr.net – Н. В. Сергеева

Анализ последних исследований и публикаций показывает, что осознание нарастающего кризиса технократизма, как доминирующего стиля мышления индустриального общества, начало происходить со второй половины XX века. Актуализация гуманитарных проблем в дизайне была связана с именами Дж. Нельсона, М. Маклюэна, А. Пулоса, О. Генисаретского, В. Сидоренко, К. Кондратьевой и многими другими. Идеи поиска нетрадиционных и жизненно важных проектных решений легли в основу движения нового антиглобалистического дизайна. Как толчок для пробуждения и развития самобытного, тесно связанного с собственными культурными корнями мировоззрения они в начале 1970-х гг., максимально ярко отобразились в книге известного теоретика и практика дизайна В. Папанека «Дизайн для реального мира». Выступая за новую философию дизайна, ее автор пытался убедить человечество в необходимости целостного восприятия проектных задач и их связей с реальной жизнью. К сожалению, больше тридцати лет подобное «бунтарское» мышление ни только не приобрело широкой поддержки, но и не было поддержано большинством коллег по цеху. Так, в предисловии к последнему переизданию книги, известный российский искусствовед В. Аронов отмечает, что, «выявляя свое недовольство современным дизайном, Папанек не вписывался ни в один из вариантов его критики – ни с позиций чистой науки (отстраненные системные исследования производства и потребления), ни с позиций коммерческих интересов, а ни со стороны стилистических предпочтений всепобеждающего постмодернизма» [1, с. 8].

Сегодняшние последствия глобализации, к которым должен адаптироваться современный человек, многочисленные экологические, экономические и социальные проблемы человечества в целом привели к формированию новой дискуссии о дизайне как одном из основных инструментов создания гармоничного предметно-духовного пространства жизнедеятельности личности. Таковыми можно считать последние исследования доктора философских наук И. С. Рыжовой «Дизайн как фактор гармонизации отношений общества и личности: методологические основы» [2], кандидата искусствоведения М. Ю. Демидова «Теоретическая модель проектирования гармоничной предметной среды средствами индустриального дизайна» [3], доктора искусствоведения В. Я. Даниленко «Дизайн Украины в мировом контексте художественно-проектной культуры XX века» [4] и др.

Изучая индустриальный дизайн как разновидность проектно-художественной деятельности в условиях развитого промышленного производства XX века (1920–1980), кандидат искусствоведения А. С. Михайлова [5], отмечает, что именно переход индустриального общества в стадию информационного способствовал изменениям приоритетов в предметном формообразовании. В результате, мы можем говорить о признанном и сформированном явлении – *производстве предметов потребления за пределами индустриального направления в новых условиях устремлений гармоничного общественного развития*. Однако проблема поиска возможностей дальнейшей реализации постиндустриального концепта гораздо сложнее, чем определение содержания понятия «гармоничного», его практического рассмотрения или разработка соответствующей методики его внедрения. На глобальном уровне она проявляется в отсутствии общего системообразующего фактора организации общественных процессов. Так, если для аграрного общества этим фактором была религия, для индустриального – наука, то данный аспект постиндустриального пути еще остается открытым. Яркой иллюстрацией подобных утверждений можно считать всеобщее признание нестабильности и динамизма как основных признаков нашего времени. Исходя из этого, остается актуальной и необходимость в дальнейших углубленных и комплексных исследованиях постиндустриальных характеристик дизайна продукции в системе реальных или желаемых ценностных ориентаций.

Цель представленной работы – анализ общих трансформационных процессов индустриального (промышленного) дизайна в контексте тенденций формирования постиндустриальной философии.

Развитие постиндустриального типа мышления. Впервые в научный обиход понятие «постиндустриальное общество» было введено американским социологом Д. Беллом в 1959 году для определения общества, в котором индустриальный сектор начинает терять свои доминирующие позиции. С конца 60-х годов прошлого века начинает развиваться теория постиндустриального общества, отличительными чертами которого становятся массовое распространение творческого, интеллектуального труда, стремительный рост объема и ценности научных знаний и информации, развитие средств коммуникации; в структуре экономики начинает превалировать сфера услуг, науки, образования и культуры. Постиндустриальное общество рассматривается как качественно новый уровень развития

не только Запада, но и всего человечества, где определяющим значением становится формирование нового социального устройства, которое опирается на телекоммуникации. Компьютер становится символом и материальным носителем технологической революции, мощным катализатором трансформации общества во второй половине двадцатого века.

Разработка саморегулирующейся системы рыночной экономики, широкий доступ к информации, определенные демократические процессы, которые начали развиваться в мировом сообществе, способствовали формированию многогранности человеческого восприятия и плюрализма эстетических взглядов. Для искусства и дизайна началась эпоха нового оппозиционного художественного движения, которое получило название «постмодерн». Не останавливаясь на детальной характеристике этого, достаточно известного явления, обратим внимание на то, что его заслугой перед предметным формообразованием является разрушение строгого оценочного распределения на «высокую» и «обыденную» культуру, «правильную» форму и «китч», «хороший» или «плохой» дизайн, что означало окончательное освобождение от исключительности постулата «форма следует за функцией». Представители постмодернизма 1970-80-х годов обращались к яркому и декоративному шику индивидуальности и образной семантики элементов, ироничности и цитирования исторических стилей. Новый взгляд на эклектику соединял в себе желание удовлетворить нарастающие тенденции «ностальгии по прошлому» с новыми проектными устремлениями и технологическими возможностями времени.

В конце 1980-х годов волна ориентированной для продажи продукции постмодерна переполнила западный рынок. Зародившись в архитектуре теоретическими предпосылками, постмодерн развился в дизайне до всеобъемлющей концепции коммерческой культуры и, в конечном счете, стал только одной из ее компонентов. Несмотря на это, предметное формообразование постмодерна как своеобразная реакция на «слабые места» выверенного классического индустриального дизайна характеризовалось еще одним положительным качеством – созданием предпосылок для осознания важности проектирования, которое ориентируется на индивидуальность потребителя. Так, «без постмодерна в конце двадцатого века не были возможными последние поиски яркого и значимого дизайна с новым содержанием и экологической моралью» [6, с. 239].

Тенденции эволюции индустриального дизайна. Российский искусствовед О. Михайлова, изучая механизмы появления «иконичных объектов в дизайне» («дизайн-икона» – материализованный результат дизайнерского творчества, который есть определенным новаторством в области художественно-пластического формообразования и стал общепризнанным шедевром с собственным влиятельным местом в истории дизайна), выявляет ряд факторов, которые определяют этот процесс: экономические и научно-технические достижения, общественно-политические и социально-культурные события, феноменальные явления в художественной культуре. Безусловно, возможна дискуссия по поводу формулировки и количества указанных факторов, но применение определенного уровня экстраполяции позволяет не только осознать место явления постмодерна в системе влияния на особенности формообразования, но и в дальнейшем исследовать взаимозависимости между теми или иными факторами и формированием содержательных соответствий этапов эволюции индустриального дизайна. Так, среди выявленных тенденций развития современного проектирования предметных форм есть:

- стремление к индивидуализации внешнего вида, отказ от массового тиража в пользу ограниченных серий; расширение модельного ряда продукции; привлечение рестайлинга и тюнинга, использование принципов мобильности и вариативности, девиза «форма следует за эмоцией потребителя»;
- миниатюризация вещей, которая проявляется в компактности, ультрамобильности, многофункциональности формы; зарождение так называемого «бестелесного дизайна», где форма объекта является все менее зависимой от его основной функции;
- развитие дизайна виртуальной среды, что привело к массовому использованию виртуального пространства, распространению кибердизайна и проектированию объектов внутри глобальной информационной сети;
- возрастание роли эргономики, инженерной и психологической составляющих в современном дизайне продукции [5].

Вместе с тем рассмотрение последних тенденций формообразования будет не полным без осмысления следующего. Со второй половины двадцатого века роль науки по отношению к практике существенно изменилась. За сравнительно короткий период времени она, избавившись собственного триумфа великих открытий, за которыми следовало их воплощение в общественном производстве,

переключилась на технологическое совершенствование практики. Понятие «научно-технологическая революция» трансформировалось в понятие «технологическая революция», которое позже переросло в словосочетание «технологическая эпоха». Обоснованное в свое время утверждение выдающегося теоретика и практика дизайна В. Ф. Сидоренко о технологии промышленного производства как основы формирования проектной деятельности – дизайн укрепляет убеждения и в качественно новой позиции технологического аспекта относительно создания дизайн-объекта новой постиндустриальной эпохи. Особенно актуальными становятся вопросы взаимного влияния процессов технологий производства и технологий проектирования. Для сегодняшней реальности это означает, что наиболее технологически могущественные страны владеют не только возможностью доминировать в области производства широкого спектра предметного окружения человека, а и определяющей способностью формировать его новые вкусы, эстетические и жизненные взгляды. Это заявление легко проиллюстрировать примерами большинства постсоветских стран, рынки которых просто переполнены созданной на основе высоких технологий различной импортной продукцией. Соответственно, собственный промышленный дизайн, лишенный такого технологического стержня, находится в состоянии застоя. Относительная же доступность овладением компьютерных технологий, напротив, не только демонстрирует устойчивое развитие сферы современного графического дизайна, но также позволяет говорить о высоком уровне его конкурентоспособности как в пределах своего государства, так и на мировом уровне.

Формирование новой философии дизайна. Можно утверждать без сомнений, что постиндустриальная эпоха – это также период столкновения человечества с многочисленными последствиями предыдущих ошибок: кризисом идеологий и ценностей, глобальными экономическими и социальными проблемами, серьезными экологическими катастрофами. Для всей большей части общества становится понятной истина, что основой для прогрессивного развития каждой страны и человеческого сообщества в целом является сам Человек, его моральность, многоплановая природосоответствующая деятельность, культура, образованность и профессиональная компетентность. Поиски стабилизирующих решений постепенно трансформируют и дизайнерское мышление. Дизайн начинает рассматриваться как мощный инструмент

реализации утерянной связи с природой, внешней и внутренней конгруэнтности человека. Именно такое новое видение адекватности человеческих потребностей легли в основу уточненного определения дизайна – *разновидности художественной деятельности, целью которой является проектирование гармоничной с природной искусственной среды.* «С учетом процессов глобализации актуализируется и проблема национальной идентичности в дизайнерской деятельности, что требует не только сравнения развития дизайна в различных странах мира, но и изобретения приемов анализа дизайн-объектов с точки зрения определения национальной составляющей» [4, с. 8]. Известный украинский искусствовед В. Я. Даниленко убежден, что современный дизайн следует рассматривать как двуединое явление, в котором тесно переплетаются глубинные этнонациональные культурные сущности с обезоруженными интернационализацией сущностями художественно-проектного создания эпохи высоких технологий западного образца. Исследованные им примеры Японии, Италии, Финляндии указывают на значительные преимущества национально ориентированного дизайна на пути гармонизации, к которому имеет шанс присоединиться и Украина.

Заключение. Таким образом, индустриальный дизайн как разновидность художественно-проектной деятельности в условиях развитого промышленного производства с развитием общества нового постиндустриального типа начал также приобретать определенные черты трансформации. Прежде всего, это изменение содержательных парадигм и ориентация на потребителя как индивидуальность. Отсюда, более заинтересованное отношение к эмоциям, которые вызывает объект дизайна, психологии, эргономики и другим ориентированным на человека дисциплинам в процессе проектирования. Постиндустриальная направленность на развитие высоких технологий и создание всеохватывающего экономического пространства, способствуя многочисленным процессам глобализации, вызвала необходимость осмысления и формирования также новой философии функционирования дизайна – художественной деятельности, которая основывается на проектом мышлении в определенной технологической области. Современное концептуальное видение его основной функции неотделимо от создания гармоничных взаимосвязей личности как с природным окружением, так и относительно традиционной (национальной, этнической) культурной среды.

Перспективы дальнейших исследований заключаются в углубленном изучении исторических этапов практики индустриального дизайна указанного периода; рассмотрении образовательного аспекта, его соответствии представленным концептуальным формулировкам и возможностям дальнейшего развития дизайна в современных условиях развития постиндустриальных обществ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Папанек, В. Дизайн для реального мира / пер. с англ.: [Текст] / В. Папанек. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004. – 416 с.: ил.
2. Рижова, І. С. Дизайн як фактор гармонізації відносин суспільства і особистості: методологічні засади: автореф. дис. ... д. філос. наук: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії. – Інститут вищої освіти АПН України: [Текст] / І. С. Рижова. – К., 2008. – 34 с.

3. Демидов, Н. Ю. Теоретическая модель проектирования гармоничной предметной среды средствами индустриального дизайна: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 – изобразительное и прикладное искусство и архитектура. – Уральская государственная архитектурно-художественная академия: [Текст] / Н. Ю. Демидов. – Екатеринбург, 2005. – 122 с.

4. Даниленко, В. Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ ст. (національний та глобалізаційний аспекти): автореф. дис. ... д. мистецтвознавства: 05.01.03 – технічна естетика. – Львівська національна академія мистецтв: [Текст] / В. Я. Даниленко. – Львів, 2006. – 36 с.

5. Михайлова, А. С. Индустриальный дизайн как вид проектно-художественной деятельности в условиях развитого промышленного производства XX века (1920–1980-е гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.06 – техническая эстетика и дизайн. – ВНИИТЭ: [Текст] / А. С. Михайлова. – М., 2009. – 26 с.

6. Sparke, P. Design in 20. Jahrhundert: [Текст] / Penny Sparke. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2001. – 272 s., ill.

Поступила в редакцию 24.04.2018 г.

УДК [7.05+7.067+7.012]:316.77

Современные тенденции формирования объектов коммуникации в общественном интерьере

Бараган И. С.

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

В статье рассматривается такой важный для формирования информационной среды показатель, как виды объектов коммуникации. Этот показатель связан как с назначением общественной среды, так и со стилем и размером общественного интерьера. Он обозначает степень функциональности общественного интерьера, его коммуникационные свойства и эффективность взаимодействия с потребителем.

Анализируются виды объектов коммуникации, их функции, роль в брендировании общественной среды, а также современные тенденции формирования объектов коммуникации. Материалы исследования могут быть использованы как в практической деятельности белорусских брендинговых компаний для проектирования объектов коммуникации в общественном интерьере и повышения узнаваемости белорусского облика информационной среды в общественных местах, так и в деятельности учреждений образования для обучения студентов специальностей «Коммуникативный дизайн и маркетинг», так как базируются на актуальных данных.

Ключевые слова: коммуникация, общественный интерьер, брендирование, навигация, паттерн.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 39–45)

Адрес для корреспонденции: e-mail: rerahuhup@gmail.com – И. С. Бараган

Contemporary Tendencies of Shaping Objects of Communication in the Public Interior

Baragan I. S.

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

An important indicator of shaping information environment, types of communication objects, is considered in the article. This indicator is connected both with the purpose of the public environment and the style and the size of the public interior. It designates the degree of the public interior functioning, its communicative features and efficiency of the interaction with the consumer.

Types of communication objects, their functions, role in branding public environment are analyzed as well as contemporary tendencies of shaping objects of communication. The research findings can be used both in the practical activity of Belarusian branding companies for designing communication objects in the public interior and the increase of the recognition of Belarusian image of information environment in public places and the performance of education establishments in training students majoring in Communicative Design and Marketing since they are based on the current data.

Key words: communication, public interior, branding, navigation, pattern.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 39–45)

Известно, что эффективность любой деятельности человека обусловлена не только количеством знаний, но и умением ими оперировать и направлять в нужное русло. Умение направлять приобретает новый смысл, особенно когда речь идет об ориентации в пространстве или о поиске информации. Выход из метро в центре города или спуск на лифте на незнакомый этаж мгновенно дезориентирует: вы осматриваете пространство, чтобы выяснить, где находитесь, и найти подсказки, которые приведут вас туда, куда необходимо. Все эти действия касаются поиска направления и пути в общественном месте. Принципы поиска чаще всего применяются к пространственной среде, но также относятся к другим ситуациям.

Средовой графический дизайн – относительно новая междисциплинарная область, которая приобрела признание и значимость в последние несколько десятилетий. По мере роста городов и увеличения мобильности, возникла потребность и необходимость в проектировании систематически запланированных, визуально унифицированных вывесок и систем навигации для общественных интерьеров.

Цель исследования – определить основные особенности формирования объектов коммуникации в общественном интерьере на современном этапе.

Роль объектов коммуникации в общественном интерьере и их влияние на брендинг общественной среды. Сегодня городское пространство вместе с комплексами общественных зданий и сооружений заполнено большим количеством информации, маркерами, символами и т. п. Все большее число профессионалов в разных сферах

понимают роль вывесок и графического дизайна среды в решении проблем навигации и коммуникации в общественных интерьерах. Становится очевидным, что хорошо продуманные объекты коммуникации и графическая организация окружающей среды не только выполняют свою коммуникационную роль, роль информирования, управления и идентификации, служат для повышения эстетических и психологических качеств окружающей среды, но также имеют уникальную силу брендинга [1].

Комплексная стратегия бренда охватывает объекты коммуникации как важные источники информации, которые позволяют создавать изображения бренда в трехмерной окружающей среде, в том числе и в общественном интерьере. Это может происходить посредством интеграции объекта в среду или его наложения.

При включении объекта в среду визуальные характеристики знаковой программы могут усиливать визуальные характеристики дизайна объекта, а также самой архитектуры среды. Такой подход используется, когда объекты коммуникации разрабатываются для пространства с высоким уровнем визуального единства, будь то существующий общественный интерьер, или только проектирующийся [2].

Используя подход наложения, объекты коммуникации могут создавать уникальную идентификацию среды, которая полностью не зависит от визуальных характеристик общественного интерьера. Это решение подходит для существующих помещений, которые имеют разрозненные визуальные элементы, такие как разные павильоны, корпоративные объекты, многоуровневые постройки.

Гармонично вписанные и ненавязчивые брендовые объекты коммуникации предоставляют необходимую информацию людям, использующим их. А так как объекты коммуникации предоставляют информацию, которую люди активно ищут, то образуется связь между информацией и брендом. Хорошо спроектированная система навигации устанавливает связь с любой аудиторией, а объекты коммуникации являются ценным компонентом всеобъемлющей стратегии бренда.

Функции объектов коммуникаций в пространственной среде. Система навигации связывает разных людей вместе, направляя их через одно и то же пространство с единой системой навигации. Каждый знак в системе, каждый отдельный голос, выполняет определенную функцию и отображает определенный тип контента, называемый сообщением, которое может включать невербальные графические символы, изображения и слова.

Функции визуальных коммуникаций и информационных систем в сложных средовых комплексах включают: функцию непосредственной ориентации в пространстве и функцию получения познавательной информации [2]. В свою очередь функция непосредственной ориентации подразделяется на:

- направляющую (формирует систему сигналов и сообщений, которые запоминаются во время движения и координируют посетителей после того, как они вошли в общественную среду);

- ориентирующую (знаки предлагают посетителям обзор их окружения в виде всеобъемлющих карт и каталогов сайтов).

Функция получения познавательной информации подразделяется на:

- идентификационную (знаки являются визуальными маркерами, которые отображают имя и функцию места или пространства);

- нормативную (описывает правила пользования общественным местом, что можно и чего нельзя делать, как и чем пользоваться в экстренных ситуациях);

- коммуникативную (выполняет связующую роль между посетителем и объектом в общественном интерьере, помогает взаимодействовать посетителям с объектами коммуникации);

- информационную (предоставляет любого рода познавательную информацию: в музеях, на выставках, конференциях и в целом везде, где присутствуют плакаты, таблички экспонатов, представляющих информацию только об объекте).

Каждая из данных функций играет свою роль в взаимосвязи пользователя и среды.

Правильное размещение и проектирование знаков коммуникации налаживают эту связь. Также стоит отметить что информационная функция присутствует во всех объектах коммуникации совместно с другими функциями, но в «чистом виде» пользователь сталкивается с ней в основном как с рекламной информацией на дисплейных носителях, либо как с дополнительной информацией, не относящейся к общественной среде.

Виды объектов коммуникаций.

Дифференцировать объекты коммуникации можно не только по их роли и функциям в общественной среде, но и по форме семантического компонента. В данном случае под семантическим компонентом подразумевается такой признак, как интенционал объекта. Данный признак является той характерной чертой, которая отличает объект коммуникации от слова из текста или символа, изображения обычного предмета [2].

Крис Калори в книге «*Signage and Wayfinding Design*» классифицирует объекты коммуникации по их функциям: объекты управления и направления (Objects of control and direction); идентификационные объекты (Identification objects); предупреждающие знаки (Warningsigns); объекты регулирования и запрета (Objectsofregulatoryandprohibitory); операционные объекты (Operational objects); объекты почета (Honorific objects); пояснительные (Interpretive objects). Также стоит учесть влияние развития технического процесса на формирование информационной среды общественных помещений. С появлением новых устройств отображения информации уже недостаточно той классификации, которая была принята в конце XX века [3]. С каждым годом совершенствование технологий безопасности влечет за собой внедрение новых информационных объектов, знаков пользования и способов отображения информации.

Опираясь на представленные выше модели, автор предлагает использовать в качестве основного классификатора семантический компонент, так как именно он является основным идентификационным элементом в современных объектах коммуникации (табл. 1).

Особенности формирования объектов коммуникации. Для определения современных тенденций объектов коммуникации в общественном интерьере были проанализированы несколько десятков примеров формирования информационной среды в общественном интерьере. Также учитывалась страна, в которой проектировались объекты коммуникации для общественной среды, чтобы выявить стиль и уровень развития графического дизайна среды.

Таблица 1 – *Классификация объектов коммуникации по характеру графически-семантического компонента*

Название вида	Характеристика
Предметно-пространственный	Задаёт композиционную направленность движения, характер осей, логику пространственных связей в интерьере
Акцентные элементы и визуальные маркеры	Световые, суперграфические, пластические акценты, элементы ориентирующей цвето- и суперграфики; элементы оборудования, объёмные инсталляции и др.
Объекты вербальной информации	Включающие названия, таблички, доски объявлений, стенды, информационные плоскости выставок и мероприятий
Элементы знаково-графической информации	Образующие пиктограммы, указатели, знаковая система на входах: информационная карта-схема, указатели по пути следования в коридорах, знаковые указатели и логотипы на лестницах и эскалаторах; система знаковой ориентации в холлах, атриумах
Объекты медиа	Элементы видео- и аудио- коммуникации; любая информация, размещённая на дисплее

Большой вклад в изучение формирования объектов коммуникации внесли США, ведь именно американские дизайнеры и архитекторы разработали систему «Wayfinding», которая включает в себя любые способы ориентирования человека в физической среде. Но чтобы разобратся в тенденциях объектов коммуникации, причин их возникновения и понять то, как это повлияло на формирование общественного интерьера, были проанализированы номинанты на D&AD Awards 2018 (Global Association for Creative Advertising & Design Awards) в номинации Wayfinding & Environmental Graphics. В работах призеров конкурсов по разработке объектов коммуникации для общественного интерьера нельзя не отметить использование тиснения и барельефа.

Ярким примером применения тиснения и барельефа в формировании объектов коммуникации является Musée d'Arts de Nantes (Музей изящных искусств в Нанте, Франция). Архитектура музея представляет собой комбинацию компонентов классицизма XVII века во Франции. Таким образом, проектирование масштабных, барельефных и тисненых указателей на стенах подчеркивает стиль сооружения, его назначение и не перегружает интерьер [4]. Тиснение на стенах придает лаконичный вид и считывается пользователем как часть интерьера, но в этом случае пропадает значимость цветового атрибута в интерьере.

Тенденция использования паттерна (повторяющегося элемента) появилась совсем недавно. Второе место на D&AD Awards 2018 в номинации Wayfinding&Environmental Graphics заняло агентство «Apple», которое разработало информационную среду для своего магазина в Австрии. При проектировании

облика магазина основным пожеланием маркетинговой компании было привлечение нового клиента. Для решения данной проблемы была изменена графическая идентификация бренда, принято решение изменить графическое наполнение информационной среды, но при этом оставить бренд узнаваемым и современным. Логотип на фасаде здания был заполнен черно-белым паттерном, а интерьер помещения отображал этот же паттерн на дисплее.

Одной из самых сложных навигационных систем проектирования является проектирование объектов коммуникации для аэропорта. Чтобы правильно организовать пространство, недостаточно просто указателей и информационных табло. С такой проблемой столкнулось японское архитектурное агентство Nikken Sekkei при проектировании объектов коммуникации для Токийского аэропорта Narita. Данное агентство решило внедрить размеченную беговую дорожку в интерьер. Они разработали систему беговых дорожек и пиктограмм для ориентирования посетителей. Пиктограммы были размещены как на стенах, так и на самой дорожке, которая была размечена цветом для более простой навигации. Также было разработано приложение для ориентирования в аэропорту.

Суперграфика в общественном интерьере используется обычно в контексте с преобладающей цветовой гаммой и служит дополнительным средством гармонизации среды. Основным принципом современной суперграфики является контрастное противопоставление композиции плоскостной и даже пространственной форме, на которой она размещается. Ярким примером применения

суперграфики в проектировании объектов коммуникации можно считать проект Studio SC, создавший образную информационную среду для Детской больницы Сиэтла. Суперграфика облегчает навигацию в обширном интерьере больницы, и в системе, которая объединяет старые и новые корпуса больницы.

Зонирование интерьера цветом не новшество в сфере графического дизайна среды, но эта тенденция в течении трех лет отстаивает свои позиции в формировании объектов коммуникации. Дело в том, что такой способ зонирования в совокупности с объектами коммуникации наилучшим образом организует информационное пространство в общественном интерьере и подчеркивает функциональные и эмоциональные преимущества среды [5].

Примеров использования цвета как объекта коммуникации в интерьере достаточно много. Для школы по изучению языков и пространства для совместной работы в Киеве, студия Emil Dervish Architect разработала объекты коммуникации и навигационную систему. За основу интерьера был взят стиль лондонской подземки, где царит дух строгости и энергичности. Каждая из комнат соотнесена с той или иной с конкретной станцией и декорирована в ее стиле и цвете. Решение информационного пространства достаточно минималистично, что упрощает его восприятие. Главным объектом коммуникации является зонирование цветом, второстепенные объекты коммуникации представлены в виде объектов вербальной информации, таких как плакаты, план помещения, знаки предосторожности [6].

Концепция экологического проектирования в интерьере определяется как: создание и управление здоровой окружающей средой, основанной на эффективном использовании ресурсов и на экологических принципах [7]. Эко-дизайн в архитектуре занимается улучшением настоящего и будущего качества жизни. Для разработки эко-объектов коммуникации применяются такие материалы, как дерево, стекло, камень. В основном такого рода информационная среда используется в общественных объектах экологического назначения [8]. Основная цель разработки таких объектов коммуникации – подчеркнуть назначение общественного помещения. Примерами использования экологически чистых материалов в информационной среде являются TNT greenoffice, разработанная агентством Dumbbar, где дизайнеры использовали дерево как основной материал для размещения информации, и IT-компания Naver, объекты коммуникации которой размещены на бетоне и камне.

Мультимедийные технологии «захватывают» мир. Но мультимедиа – это не просто развлечение, это также удобство, функциональность, эффективность и современность [9]. Мультимедиа называют любую систему, которая влияет на несколько каналов восприятия: видео, аудио, текст и часто предоставляет возможность интерактивного взаимодействия. Более продвинутым уровнем мультимедиа считаются интеллектуальные системы, которые не только передают информацию, но также могут дистанционно управляться [10].

Наглядным примером использования мультимедийных устройств как объектов коммуникации является музей инноваций Samsung в Южной Корее [9]. Интерьер музея комбинирует в себе современные технологии и экологически чистые материалы. Все объекты коммуникации – мультимедийные, но они встроены в интерьер таким образом, что пространство и объекты смотрятся как одно целое.

Сегодня все чаще разработка объектов коммуникации в общественном интерьере направлена на унификацию интерьера и информационной среды, увеличение выразительности и функциональности проектируемых объектов коммуникации и, как следствие, на увеличение их полезности в брендировании общественного интерьера. За счет современных технологий объекты коммуникации обрели новые функции, а их стилистическое решение – вышло на новый уровень.

Анализ особенностей формирования объектов коммуникации в общественном интерьере Беларуси в начале XXI века. К сожалению, графический дизайн среды в Беларуси не развит, разработкой объектов коммуникации в интерьере в основном занимаются рекламные агентства, либо сами дизайнеры интерьера. Проблема заключается в том, что знаки коммуникации внедряются в общественный интерьер путем наложения. Проведя анализ среди услуг, предлагаемых рекламными агентствами, были выявлены следующие: выставочный дизайн, разработка навигации в общественном интерьере, разработка пиктограмм, разработка объемных букв, выставочных стендов, промостоек и павильонов. Все эти услуги предлагаются как отдельные формы оформления информации в общественном интерьере. В то время, как во всем мире информационное наполнение интерьера необходимо для создания дизайна информации, в нашей стране, это необходимо просто для наличия информации. Рассмотрим особенности формирования информационной среды в общественном интерьере в Беларуси (табл. 2).

Таблица 2 – Особенности формирования объектов коммуникации в Беларуси

Название	Особенности
Использование пиктограмм	Основной тип пиктограмм используемый в Беларуси – это стандартные пиктограммы, размещенные на зеленом фоне. Такие пиктограммы, которые указывают направление входа и выхода, направление лестниц, а также расположение устройств пожаротушения. В основном данные пиктограммы печатаются на пластике или представлены в виде самоклеящихся материалов, размещенных на стенах
Растяжки и вывески	Использование растяжек и вывесок в интерьере встречается в основном на выставках или торговых центрах, как способ зонирования интерьера. Данные объекты коммуникации печатаются на баннерном полотне
Лайтбоксы и объёмные буквы	В Беларуси использование объёмных букв в интерьере сопровождается их подсвечиванием. Объёмные буквы и лайтбоксы размещаются в торговых центрах (размещение брендов) либо в зданиях повседневного пользования (кафе, бары, центры обслуживания мобильной связи и т. д.), основной функцией которых является рекламная
Объекты мультимедиа	Использование современных технологий как источника информации – не новшество в нашей стране. В основном объекты мультимедиа служат для быстрой оплаты и расположены в административных помещениях, а также в местах общественного питания

Если определять общественный интерьер с наиболее грамотно сформированной информационной средой в Беларуси, то такими будут административные здания, которые при проектировании интерьера привлекали зарубежных дизайнеров. Существует несколько примеров хорошего дизайна информационной среды – это вокзал станции Минск-Пассажирский и Минск-Арена. Анализ собранных примеров объектов коммуникации в общественном интерьере в Беларуси показал, что примерно в 90% случаев информационная среда интегрируется посредством наложения и не совпадает стилистически с интерьером.

Отсутствие единого стиля в интерьере и информационной среде негативно сказывается на общем впечатлении от общественного пространства. Также стоит отметить, что в малых общественных интерьерах административного назначения отсутствует эргономика пользования информационной средой. Как правило, в таких интерьерах мультимедийные объекты коммуникации расположены в зоне ожидания, либо просто в свободных местах.

Решением данной проблемы может быть продуманное проектирование информационной среды не путем ее наложения, а путем гармоничного интегрирования объектов коммуникации в общественную среду. Информационные зоны для общественного интерьера необходимо разработать на этапе проектирования, привлекая к этой работе

как дизайнеров интерьера, так и графических дизайнеров. Это позволит повысить эстетические и психологические качества общественного интерьера в целом, а также эргономические качества общественной среды.

Заключение. С развитием современных технологий, культурной сферы общества и возрастанием популярности туризма в Беларуси, возрастает потребность в формировании информационной среды. В таких условиях ценность объектов коммуникации в общественном интерьере возрастает. Но из-за отсутствия систематизированных данных по этому вопросу, подготовки специалистов, способных осуществлять подобный процесс, формирование объектов коммуникации остается спонтанным процессом с непредсказуемым результатом.

Графический дизайн среды – это деятельность по образованию и улучшению информационной составляющей среды. Важной чертой формирования объектов коммуникации является их информационная и ориентирующая функции. Это связано с целями графического дизайна среды, которые можно определить только после проведения мониторинга поведения посетителей в том или ином общественном интерьере.

Современным объектам коммуникации свойственно упрощение форм и использование экологически чистых материалов. Также стоит отметить нестандартные подходы в

формировании объектов коммуникации – применение барельефа и тиснения, внедрения других объектов, которые не являются объектами коммуникации, но в интерьере обретают функцию ориентирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Calori, C. Signage and Wayfinding Design / C. Calori, D. Vanden-Eynden. – New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2015. – P. 2–5, 12–16, 91–105.
2. Best Wayfinding Design (Vol .1 Office/Culture) // [Electronic resource]. – Mode of access: https://issuu.com/hidesignpublish/docs/best_wayfinding_design_vol.1. – Date of access: 12.05.2018.
3. Berger, C. Wayfinding: Designing and Implementing Graphic Navigational Systems / C. Berger. – Beverly, Mass.: Rockport Publishers, 2009. – P. 34–37.
4. Ching, Francis D. K. Architectural Graphics / Francis D. K. Ching. – 5th edition / Hoboken, N.J.: John Wiley and Sons, 2009. – 58 p.
5. Craig, J. Designing with Type: The Essential Guide to Typography / J. Craig, I. K. Scala, W. Bevington. – 5th edition. – New York: Watson-Guptill Publications, 2006. – 112 p.
6. Gibson, D. The Wayfinding Handbook: Information Design for Public Places / D. Gibson. – New York: Princeton Architectural Press, 2009. – 146 p.
7. D&AD Awards 2018 Winners / [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.dandad.org/en/d-ad-awards-pencil-winners>. – Date of access: 15.05.2018.
8. Carter, Rob, Ben Day, and Philip Meggs. Typographic Design: Form and Communication / R. Carter, B. Day, P. Meggs. – 5th edition. – Hoboken, N.J.: John Wiley and Sons, 2011. – P. 18–20.
9. Tijus, C. The design, understanding and usage of pictograms / C. Tijus, J. Barcenilla. – New York: Barcenilla and Tijus, 2002. – 145 c.
10. Emmison, M. Researching the Visual: Introducing Qualitative Methods / M. Emmison & P. Smith. – London: SAGE Publications, Inc., 2000. – 67 p.

Поступила в редакцию 26.06.2018 г.

УДК 792.5:78.071(476)"19.../...20"

Развитие звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси

Костюкевич Н. А.

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

Звукорежиссура концертно-зрелищных программ в Беларуси на протяжении второй половины XX – XXI века прошла два этапа развития: 1960–1991 гг., 1991–2018 гг. Первый этап был связан с закладыванием основ звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в условиях развития музыкального искусства эстрады в русле накопленного опыта в области звукорежиссуры радио, кино, телевидения, театра. Второй этап характеризуется легитимацией личностного творчества звукорежиссера, становлением профессионального образования в исследуемой области. Динамика развития звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси указанного периода определяется изменением политических, экономических, социокультурных условий жизни белорусского общества. Совершенствование технического оборудования и технологий, которые используются в условиях живых выступлений исполнителей и коллективов; постановка и расширение художественных задач по обеспечению звукового сопровождения концертных программ – все это стало двигателями коренных изменений в понимании звукорежиссуры концертно-зрелищных программ как самостоятельной области художественного творчества.

Ключевые слова: звуковое оборудование, звукорежиссура, звукоусиление, концерт, концертно-зрелищная программа, музыкальное искусство, эстрадное искусство.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 45–50)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Nikita.kastsiukevich@gmail.com – Н. А. Костюкевич

Development of Sound Engineering of Concert and Entertainment Programs in Belarus

Kastsiukevich M. A.

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

Sound engineering of concert and entertainment programs in Belarus during the second half of the 20th - early 21st century was marked by two stages of development: 1960–1991, 1991–2018. The first stage was connected with laying the foundations of the sound engineering of concert and entertainment programs in the conditions of the development of stage musical art in the context of the accumulated experience in the sound engineering of radio, cinema, television and theater. The second stage is characterized by the legitimization of the personal creativity of the sound engineer, the formation of professional education in the studied area. The dynamics of sound engineering of concert and entertainment programs in Belarus in the second half of the 20th - early 21st century is determined by the changing political, economic, social and cultural conditions of life of the Belarusian society. Improvement of technical equipment and technologies, which are used in the conditions of live performances of performers and collectives; the setting and expansion of artistic tasks to ensure the sound accompaniment of concert programs – all this has become the motor of fundamental changes in the understanding of the sound engineering of concert and entertainment programs as an independent field of artistic creativity.

Key words: *sound equipment, sound engineering, sound reinforcement, concert, concert and entertainment program, musical art, variety art.*

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 45–50)

Развитие звукорежиссуры концертно-зрелищных программ – малоизученная проблема в белорусском искусствоведении. Отсутствие специальных исследований по заданной проблематике обусловлено «молодостью» рассматриваемого явления, а также возросшей ролью режиссера в драматургическом решении концертно-зрелищной программы. Последняя создается через выстраивание и проигрывание сюжетно- и художественно-образного решения программы, в котором звуку отводится далеко не последнее место. Звукорежиссер отвечает за музыкальное оформление концертно-зрелищной программы, в которую может быть включена музыка различных стилей, жанров и направлений в живом исполнении или в виде студийной фонограммы.

В связи с отсутствием научных прецедентов в отношении рассмотрения исторического аспекта звукорежиссуры концертно-зрелищных программ методологическую базу исследования составили наработки в области изучения развития музыкального искусства эстрады (И. А. Смирновой [1], Е. В. Шедовой [2]), звуковой драматургии в белорусской экранной культуре (М. Е. Володина [3], А. А. Карпиловой [4], И. А. Смирновой [1]).

Целью статьи является выявление и характеристика этапов развития звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси.

Предпосылки становления звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси. Звукорежиссура концертно-зрелищных программ в Беларуси XX века неразрывно связана с развитием аналогичного явления в СССР. Ее истоки восходят к практике радио по передаче и трансляции музыкальных

радиопрограмм. Как отмечает французский исследователь А. Моль: «С появлением радио и особенно грамзаписи, в цепь включается, и порой весьма решительно, еще один элемент: звукооператор, тайный сверхдирижер, который по своей прихоти обращается с эстетическим сообщением, приспособлявая его к чувственному восприятию» [5].

Первые в истории СССР демонстрационные радиоконцерты состоялись 27 и 29 мая 1922 г. в Нижегородской радиолaborатории. Выступление вокалистов, скрипачей и пианистов можно было услышать по радиоприемнику на расстоянии до 3000 км. Уже 17 сентября 1922 г. через Центральную радиотелефонную станцию в Москве была осуществлена прямая трансляция музыки русских композиторов П. И. Чайковского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова в исполнении солистов оперы Н. А. Обуховой, Б. М. Евлахова, Р. Н. Венгерова в сопровождении оркестра Большого театра [6].

Специальный радиоконцерт с участием артистов московских театров транслировался на улицах Москвы 7 ноября 1922 г. Он был приурочен к празднованию годовщины Великого Октября и стал первой радиотрансляцией в рамках массовых мероприятий и гуляний.

12 декабря 1924 г. была произведена трансляция концерта симфонической музыки из «Колонного зала Дома союзов». Во время проведения этого мероприятия инженером А. Л. Минцемом использовано новое техническое решение для наиболее объемной передачи звука в прямом эфире из концертного зала. Оно заключалось в использовании схемы установки нескольких микрофонов в зале с возможностью регулировки уровней сигналов

каждого из них. Подобный опыт ознаменовал первые попытки осуществления микширования (монтажа) микрофонных сигналов, широко применяемого сейчас в звукорежиссуре.

Вплоть до 1960-х годов звукорежиссура концертно-зрелищных программ сводилась к работе звукотехника, который обеспечивал подключение аппаратуры, звукоусиление голоса, речи и солирующих инструментов с помощью микрофона, а также простейших акустических систем (колонка+усилитель). Здесь заметим, что звукоусиление стало активно применяться для обеспечения шумового оформления спектаклей с 1950-х гг. и предполагало введение шумовых эффектов, записанных на магнитную пленку [7]. (Ранее такие шумы создавались прямо за сценой специально обученными людьми с помощью различных механических приспособлений.)

Первый этап (1960–1991 гг.) развития звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси. Зарождение звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси обусловлено рядом факторов. Так, изменение политического климата в стране вследствие «хрущевской оттепели» изменило советскую эстраду, сделав ее более актуальной. Интерес к джазу в 1960-е гг. привел к большей либерализации советских музыкантов, их большему раскрепощению. На эстраде стало допустимым использование звукового оборудования и электронных инструментов. Это отразилось на качестве организации концертов и осуществлении звукозаписи выступлений советских вокально-инструментальных ансамблей (ВИА).

Звукорежиссура концертно-зрелищных программ 1960–1991 гг. имела прикладной характер. Звукорежиссер, а по сути в те годы звукоинженер, отвечал за техническое сопровождение концертов и зрелищ, руководствуясь интуицией в работе со звуком. Неудивительно, что первыми звукорежиссерами были люди с техническим образованием. Они обеспечивали согласование звуковой аппаратуры и ее работоспособность, но при этом не принимали участия в драматургическом решении концертно-зрелищных программ.

Во время выступлений таких белорусских ВИА, как «Песняры», «Верасы», «Сябры» высококвалифицированные инженеры выполняли функции звукотехника. Они подключали звуковое оборудование и, в случае поломки, оперативно его чинили. В конце 1960-х гг. – начале 1970-х гг. звукоинженер «Белгосфилармонии» Ф. Лунгин озвучивал эстрадные концерты, в которых принимали участие такие артисты, как Виктор Вуячич,

Нелли Богуславская и др. В то время звукоусиление эстрадных представлений обеспечивалось с помощью болгарской аппаратуры завода «Электроакустика», позже венгерской – «Beag» и немецкой – «Regent».

В 1968 г. в условиях гастролей по БССР и за рубежом коллективов Белгосфилармонии (Н. Богуславской, В. Вуячича, ВИА «Лявоны», переименованного с 1968 г. в ВИА «Песняры») начал свою деятельность звукорежиссер Н. Д. Пучинский (рис. 1). Чтобы применить дополнительные микрофоны на сцене (пели до 3-х человек в один микрофон), ему приходилось импровизировать в инженерных решениях. Для этого он устанавливал самодельные устройства (сумматоры), которые объединяли несколько микрофонов в один звуковой сигнал, поступающий уже на комбоусилитель аппаратуры «Beag» или «Regent».



Рис. 1. Звукорежиссер Н. Д. Пучинский за микшерным пультом во время концерта ВИА «Песняры» в 1971 г., Дворец спорта, г. Минск.

Фотография из личного архива Н. Д. Пучинского

Поиск новых художественных образов звучания во время концертов, подтолкнул зарубежных звукорежиссеров в 1960-х гг. к началу использования ревербераторов, позволявших за счет задержки звукового сигнала добиваться эффекта «эха». Изобретение ревербератора (1951 г.) принадлежит американскому звукоинженеру Биллу Путнему, который в условиях студийной звукозаписи с помощью наложения задержки звука при помощи магнитной ленты добился создания дополнительного пространственного эффекта в виде повторяющегося звукового сигнала, идущего от микрофона. Использование

подобного рода обработки звукового сигнала в практике озвучивания концертно-зрелищных программ определил предпосылки к выведению звукорежиссера в самостоятельную область творческой деятельности. Применение ревербератора в звукозаписи и концертной практике дало возможность звукорежиссеру осуществлять синтез новых звуковых пространств. Как отмечает исследователь С. А. Васенина: «Наличие пространства в формируемом общем звучании произведения характеризует творческое воплощение звукорежиссуры» [8].

В условиях концертно-зрелищных программ Беларуси эффект реверберации впервые был использован в профессиональной деятельности звукорежиссером Н. Д. Пучинским. В 1970-х гг. он сделал собственный вариант ленточного ревербератора на основе советского магнитофона «Нота» и активно применял его на выступлениях ВИА «Песняры». Таким образом, на концертах ансамбля голоса артистов стали звучать объемнее за счет эффекта «эха». Дополнительное искусственное пространство в процессе микширования помогло звукорежиссеру достичь особой выразительности звучания.

Определенный этап в становлении звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси был связан с деятельностью коллектива ВИА «Песняры», который в 1973 г. получил в свое распоряжение три 6-канальных усилителя модели «Gigant II – Dynacord Pinternagel». Этот прибор позволял осуществлять поканальную настройку тембра (высоких, средних и низких частот), выстраивать громкость канала, а также получать реверберацию на выходном канале. По своей сути он уже являлся микшерным пультом с активным усилением. Для расширения возможностей озвучки большого количества инструментов звукорежиссер Н. Д. Пучинский объединял все три усилителя последовательным подключением. Во время гастролей в США в 1977 г. для работы коллектива был приобретен полноценный микшерный пульт фирмы «Peavey» с 12-ю входными каналами.

В 1976 г. в ВИА «Песняры» пришел не менее талантливый звукорежиссер А. Ф. Щелоков (рис. 2), который позже был по совместительству еще и концертным директором коллектива. Кроме технического образования (Казанский авиационный институт) он закончил музыкальное училище и обладал абсолютным слухом, что было огромным плюсом в его работе как звукорежиссера.

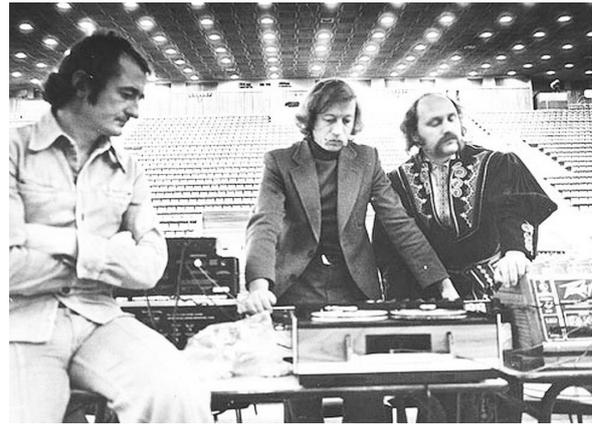


Рис. 2. Звукорежиссер А. Ф. Щелоков за аппаратурой до концерта ВИА «Песняры» в 1981 г., Дворец спорта, г. Минск. Фотография из личного архива А. Ф. Щелокова



Рис. 3. Звукорежиссер М. С. Вилюга (крайний слева) за микшерным пультом на концерте ВИА «Верасы» в г. Жодино. Фотография. 1987

На всех концертных площадках, даже при наличии более качественного оборудования, «Песняры» работали только на своей аппаратуре. Это объяснялось тем, что оборудование было знакомо и привычно как звукорежиссеру, так и музыкантам, в техническом плане, и с точки зрения звукоизвлечения.

Вплоть до 1990-х гг. во всем СССР было проблематично приобрести какое-либо зарубежное оборудование. Опытный инженер и звукорежиссер ВИА «Верасы» М. С. Вилюга (рис. 3) создавал по аналогии с зарубежными образцами приборы динамической, частотной и звуковысотной обработки. Например, для ограничения пиков во время звучания инструментов М. С. Вилюга применял компрессоры, которые не позволяли громким звукам превышать границу установленного на приборе порога громкости. Это позволяло добиться более плотного общего звучания.



Рис. 4. Концерт ВИА «Верасы» в г. Евпатория. Во время выступления использовалась звукоусилительная аппаратура фирмы «Peavey» – лучшая на тот момент в Беларуси. Фотография. 1984

Стоит отметить, что применение компрессоров в практике концертной звукорежиссуры в Беларуси в 1980-е гг. было новинкой.

В 1982 г. художественный руководитель ВИА «Верасы» В. П. Раинчик при поддержке Правительства БССР получил возможность приобрести комплект звукоусилительной аппаратуры фирмы «Peavey» (пр-во США) мощностью 2,5 кВт (рис. 4). Звуковая аппаратура этого класса позволяла обеспечить качественное озвучивание даже большого стадиона.

В конце 1980-х гг. увеличению количества концертно-зрелищных мероприятий способствовало созданное в 1988 г. «Экспериментальное творческое объединение» (ЭТО), переименованное в 1989 г. в КГО «Минскконцерт» [9]. Это объединение занималось организацией и проведением коммерческой театрально-концертной и цирковой деятельности, театрализованных праздников, фестивалей и конкурсов, которые также требовали звукоусиления и работы звукорежиссера. Для его деятельности производилась закупка импортной звуковой и световой аппаратуры. Так, в 1988 г. для проведения Всесоюзного фестиваля польской песни в Витебске (другое название – «Фестиваль польской песни в Витебске») была приобретена звукоусилительная аппаратура фирмы «Dynacord». Для наладки и обучения работе с этим оборудованием по приглашению М. Я. Финберга приезжали специалисты из польской компании «Fotis Sound» (г. Познань).

Впоследствии звукоусилительная аппаратура фирмы «Dynacord» стала частью технического оснащения главной концертной площадки международного фестиваля искусств

в Витебске «Славянский базар в Витебске», главным звукорежиссером которого стал О. В. Афанасьев [10]. Так, Летний амфитеатр стал соответствовать всем мировым стандартам качества звука, что позволило выступать на этой сцене звездам любой величины.

Благодаря онтогенезу культуры в стране, совершенствованию технических средств звукоусиления и обработки звука – характер деятельности звукорежиссера трансформировался в самостоятельный, что привело к завершению первого обозначенного этапа, и переходу к следующему.

Второй этап (1991–2018 гг.) развития звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в Беларуси. Новый этап в развитии звукорежиссуры концертно-зрелищных программ в стране совпал с изменением политического климата и обретением государственности.

С целью развития культуры в стране в 1990-е гг. растет количество ежегодно проводимых концертных программ, театральных, танцевальных, музыкальных фестивалей и конкурсов. Ввиду большого количества мероприятий, развития гастрольной деятельности зарубежных артистов в нашей стране начали образовываться частные фирмы, которые стали оказывать услуги по аренде звукового, светового и сценического оборудования. Среди наиболее известных фирм в Беларуси по прокату сценического оборудования сегодня можно назвать такие, как «MLK-Sound», «Хороший звук», «Soundcafe», «Urisound», «Арт Рамос Студио», «МузТоргСервис» и «БелИнтерМузыка». Эти компании обеспечивают техническое оснащение государственных и частных мероприятий различного уровня. С ростом количества применяемой звуковой аппаратуры на сценических площадках возникла необходимость в услугах системного инженера по звуку, который до начала репетиции перед мероприятием обеспечивает настройку и калибровку акустических систем для наилучшего качества ее звучания. Такое разделение обязанностей позволяет звукорежиссеру сосредоточиться на творческих аспектах взаимодействия с артистами, оставляя технические задачи звукотехникам и системному инженеру по звуку, как это принято в зарубежной практике работы со звуком.

Начиная с 1990-х гг., в практике проведения концертно-зрелищных программ в Беларуси активно используются фонограммы «плюс» (инструментальное сопровождение с записанной основной партией) и «минус» (только инструментальное сопровождение). Это делается для упрощения звукового технического оснащения, экономии бюджета мероприятий. Применение фонограммы необходимо в условиях записи

музыкально-зрелищных программ телевидением. С одной стороны, работа с фонограммой упрощает задачи звукорежиссера, которому не нужно микшировать большое количество звуковых сигналов. С другой – использование фонограммы «плюс» в концертных условиях упрощает набор творческих задач, ставящихся перед звукорежиссером.

Первое десятилетие XXI в. в развитии звукорежиссуры концертно-зрелищных программ стало началом времени повсеместного применения цифрового оборудования, которое существенно изменило подход в работе со звуком. Цифровые микшерные пульта вместе с другими техническими инновациями дали звукорежиссеру возможность управления средствами художественной выразительности, используя беспроводную технологию соединения устройств в сети (Wi-Fi).

Техническое совершенствование звукоусилительной техники ведет к постоянному переоборудованию ведущих концертных площадок республики. Так, в 2000-е гг. для проведения фестиваля «Славянский базар в Витебске» был закуплен линейный массив «L-Acoustic» для обеспечения равномерного звукового давления в любой точке зрительного зала и цифровой микшерный пульт D5 Live британской фирмы «DiGiCo».

В 2001 г. был сдан в эксплуатацию Дворец Республики – главная концертная площадка в Республике Беларусь. Это сооружение является комплексом, который включает в себя два основных зала: большой зал (2700 зрительских мест), малый зал (470 зрительских мест). В большом зале проводятся самые масштабные мероприятия: правительственные собрания, концерты отечественных и зарубежных звезд. В 2002 г. при Дворце Республики был создан новый профессиональный музыкальный коллектив – Президентский оркестр Республики Беларусь (главный дирижер Виктор Бабарикин), который с большим успехом вносит свой творческий вклад в развитие эстрадно-симфонического жанра в нашей стране и за рубежом. Звукорежиссером этого коллектива стал И. Н. Шлопак. Большое количество ежегодных концертов мировых звезд в сопровождении Президентского оркестра создает творческое взаимодействие звукорежиссеров выступающих звезд и звукорежиссера оркестра. Благодаря этому тандему происходит обмен опытом между специалистами.

С течением времени творческая интуиция первых звукорежиссеров способствовала появлению образовательного фундамента, который позволил обучать искусству звукорежиссуры будущих специалистов. Направление специальности «Звукорежиссура» (заочная форма

обучения) было создано в 1993 году на кафедре режиссуры театра известным звукорежиссером белорусского телевидения Надеждой Иосифовной Гапачкой. Дневная форма обучения открылась на кафедре кинотелеискусства в 2004 году. С 2011 г. кафедра звукорежиссуры относится к факультету экранных искусств и ведет подготовку специалистов в сферах концертной, театральной звукорежиссуры, а также звукорежиссуры медиаиндустрии.

Заключение. Таким образом, развитие звукорежиссуры концертно-зрелищных мероприятий в Беларуси определено двумя этапами: первый этап (1960–1991 гг.) – зарождение звукорежиссуры концертно-зрелищных программ; второй этап (1991–2018 гг.) – становление звукорежиссуры концертно-зрелищных программ. На втором этапе своего развития звукорежиссура концертно-зрелищных программ становится фундаментальной основой музыкально-звуковой составляющей любого мероприятия, приобретающая самостоятельность. Эта основа включает в себя теоретические знания и их практическое назначение. Все этапы напрямую связаны с развитием музыкального искусства, эволюцией звуковой аппаратуры и наличием профессионального, высшего образования по звукорежиссуре, что обуславливает высокую значимость рассматриваемой профессии в настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнова, И. А. «Музыкальное искусство эстрады»: обоснование понятия / И. А. Смирнова // Культура: открытый формат – 2014 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2014. – С. 230–233. – (Искусство: мэйнстрим и артаус). – Библиогр.: С. 234.
2. Шедова, Е. В. Эстрадный музыкальный театр Беларуси: становление и этапы развития / Е. В. Шедова // Вес. ин-та соврем. знаний. – 2013. – № 4. – С. 64–69.
3. Володин, М. Е. Формирование звуковой драматургии в белорусском игровом кино / М. Е. Володин // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2014. – [Вып. 8]. – С. 76–80.
4. Карпилова, А. А. Фоносфера в современном киноискусстве Беларуси / А. А. Карпилова // Вес. Беларус. дзярж. акадэміі музыкі : навук.-тэарэт. часопіс. – 2009. – № 14. – С. 47–51.
5. Моль, А. Социодинамика культуры [пер. с фр.] / А. Моль; предисл. Б. В. Бирюкова. – Изд. 3-е. – М.: ЛКИ, 2008. – С. 271.
6. Гуревич, П. С. Советское радиовещание / П. С. Гуревич, В. Н. Ружников. – М.: Искусство, 1976. – 382 с.
7. Зубрильчева, В. В. Звуковое оформление в театральном искусстве: история и современность / В. В. Зубрильчева // Вестн. МГУКИ. – 2015. – № 2 (64). – С. 250.
8. Васенина, С. А. Феномен музыкального пространства в концертной практике и звукозаписи: дис. ... канд. искусствосведения: 17.00.02 / С. А. Васенина; Нижегородская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. – Нижн. Новг., 2012. – С. 3.
9. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва (БДАМЛІМ). – Ф. 456. Воп. 3. Спр. 549. Арк. 2.
10. Касцюкевіч, М. А. Асаблівасці гукарэжысуры канцэртна-відэаінтэрв'ю праграм на прыкладзе «Славянскага базару ў Віцебску» / М. А. Касцюкевіч // Роднае слова. – 2017. – № 6. – С. 92–95.

Поступила в редакцию 31.01.2018 г.

Принципы и приемы формирования винтажного интерьера средствами мебельного дизайна

Сталинская Г. Д.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Работа посвящена выявлению принципов и приемов формирования винтажного интерьера за счет использования средств дизайна мебели. В статье указано, что за последние годы стилистическое направление «винтаж» приобрело мировую популярность и вариативность внедрения в дизайне интерьера. Выявлены основные принципы использования мебели: применение аутентичных мебельных объектов; реновация исторической мебели; имитация объектов под оригинальные предметы мебели и создание копий аутентичных образцов; авторское цитирование винтажных моделей.

При использовании аутентичных мебельных объектов дизайнеры стремятся оживить старый артефакт, поместить его в новую среду, придавая ему новое звучание. При применении принципа имитации объектов под оригинальные образцы мебели авторы создают образ винтажного интерьера. Мастера мебельного искусства стараются придать современному объекту вид старинной мебели. А при организации пространства на основе авторского цитирования винтажных моделей дизайнеры вступают в «игру с винтажем», пытаются создать определенный образ, формируют некую театральную гротескную мизансцену.

Установлено, что при создании винтажного интерьера знаковая узнаваемость мебели и четкая визуальная принадлежность ее к определенной эпохе и стране должны быть обязательным условием. Именно мебель несет основную смысловую нагрузку в интерьере в стилистическом направлении «винтаж» и дает отправную точку для ассоциативного восприятия пространства.

Ключевые слова: винтаж, дизайн интерьера, стилизация, реставрация, реновация, цитирование.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 51–60)

Principles and Techniques for Shaping Vintage Interior by Means of Furniture Design

Stalinskaya G. D.

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The objectives of this study are to determine the principles and methods of the vintage interior formation by using the furniture design tools. The article indicates that in recent years the stylistic direction of vintage has gained worldwide popularity and variation in the introduction in interior design. The results of the research support the idea that the basic principles of the creation of vintage interior by means of furniture design are: the use of authentic furniture objects; the renovation of historical furniture; the imitation of objects to look like original pieces of furniture and making copies of authentic samples; the author's presentation of vintage models.

We conclude that the use of authentic furniture objects designers try to modernize the old artifact, place it in a new environment. The application of the principle of imitation of objects to look like original samples of furniture, the authors create an image of a vintage interior. Furniture artists try to give the modern object the look of antique furniture. In the space organization based on the author's idea of vintage models, designers play a "game with vintage", trying to create a certain image, form a kind of theatrical grotesque mise-en-scene.

It is established that when creating a vintage interior, the sign recognition of furniture and a clear visual identity of it to a certain epoch and country should be an indispensable condition. It is furniture that carries the main semantic load in the interior in the stylistic direction of vintage and gives a starting point for associative perception of space.

Key words: vintage, interior design, stylization, restoration, renovation, citation.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 51–60)

В условиях современных тенденций развития дизайна интерьера все чаще встречается понятие «винтаж». За последние годы данное стилистическое направление приобрело мировую популярность и вариативность внедрения в дизайне интерьера. В аспекте организации винтажной предметно-пространственной среды ключевую роль играет мебель. Большое

количество реализованных проектных предложений и отсутствие теоретического осмысления формирования интерьера в стилистическом направлении «винтаж» обуславливают актуальность работы.

История изучения винтажной культуры насчитывает всего несколько десятилетий. Еще меньше внимания уделялось в научной

литературе дизайну интерьеров, выполненных в данном стилистическом направлении, который начал развиваться лишь с начала XXI столетия. Как и любая другая тема, находящаяся в развитии и достаточно молодая для осмысления, проблематика создания винтажной предметно-пространственной среды пока находится на стадии формирования.

Обозначенная цель работы обуславливает необходимость изучения разноплановой литературы, связанной с фундаментальными вопросами архитектуры, дизайна и художественного восприятия в целом, которая является базовой для первичного научного анализа и осмысления проблематики темы. В качестве общетеоретической научной литературы, которая легла в основу исследования формирования интерьера в стилистическом направлении «винтаж», были изучены труды таких авторов, как Р. Арнхейм, С. Хан-Магомедов, О. Генисаретский, В. Беньямин, Т. Быстрова, Н. Барсукова, работы харьковских историков и теоретиков дизайна В. Даниленко и А. Бойчука. В их работах присутствует фундаментальный анализ истории и теории дизайна, рассмотрение визуальной культуры и исследование художественного восприятия в контексте эпохи постмодернизма в целом, и средового дизайна в частности. Однако в теоретических трудах известных иностранных и отечественных ученых отсутствуют изучение проблематики организации предметно-пространственной среды в стилистическом направлении «винтаж», которое является многогранным явлением дизайна и детерминировано целым рядом социокультурных факторов. Образовавшийся вакуум в дизайнерском дискурсе обусловил обращение к иным научным дисциплинам: искусствоведению, культурологии, философии, социологии, экономике, психологии. Это позволило понять в широком междисциплинарном контексте социокультурную проблематику винтажа и уже позднее спроецировать это понимание на область интерьерного дизайна. Среди авторов, которые рассматривали общественные процессы современности, разные проявления глобализации, наиболее важными для данного исследования являются работы Р. Абдеева, А. Байчорова, Ж. Бодрийяра, Н. Грегсона, Г. Симмела, А. Уткина, Л. Фонтейна, Т. Щепанской и др. В исследовании Ж. Бодрийяра рассмотрена возможность совмещения оригинальных и стилизованных элементов, использование аутентичных объектов и симулякров при формировании единого пространства [1]. Данная тенденция отражает в целом

постмодернистскую реальность современности и согласовывается с языком стилистического направления «винтаж». Изучение большого количества реализованных объектов дало возможность утверждать, что именно такой подход является одним из основополагающих в процессе формирования винтажной предметно-пространственной среды.

В общем виде тематика винтажного интерьера рассматривается в книгах публицистического характера и статьях в электронной сети Интернет. Однако в данных ресурсах отсутствует анализ дизайна интерьера, не выявлены принципы и приемы его организации. Научными исследованиями проблематики винтажа, как одной из современных тенденций в области культуры, стали заниматься зарубежные и отечественные искусствоведы и историки моды. Ю. Курамшина [2] определила его предметный и типологический репертуар, его временную периодизацию. В работах В. Дюпре, Е. Козловой, А. Линча, М. Томпсона, а также Е. Мейсона [3] рассмотрено значение винтажа для сферы моды – именно здесь данное стилистическое направление нашло свое наиболее глубокое использование и научное осмысление.

Важным аспектом комплексного изучения проблематики создания винтажной предметно-пространственной среды стало рассмотрение исследований социологов и историков о блошиных рынках как предметной базы винтажной культуры. В статье О. Бредниковой и З. Кутафьевой [4] изложен материал о происхождении вещей, бытовании их на вторичном рынке и возврат в сферу современного человеческого использования. Исследователь Л. Шпаковская изучала ценности антикварных вещей и старых предметов в общественном сознании и путей их регенерации в современной культуре [5; 6].

В связи с тем, что целью исследования является выявление принципов и приемов работы с мебельными объектами, одной из важнейших групп теоретических трудов стала литература об истории дизайна мебели и исследования в области художественной обработки поверхностей мебели. К таким источникам относятся книги Д. Кеса [7], Дж. Миллер [8], Г. Гацуря [9], А. Грашина [10], Ф. Бейкера [11] и др.

Цель статьи – выявление принципов и приемов работы с мебельными объектами для создания винтажного интерьера.

Организация предметно-пространственной среды в стилистическом направлении «винтаж». Задача создания либо воссоздания образов прошлого, к чему так часто

обращаются современные дизайнеры интерьеров, в последние десятилетия преимущественно связана с темой винтажной культуры. Важную роль при этом играет наполнение интерьера текстилем, освещением, бытовыми предметами и декоративными элементами, которые создают соответствующее настроение времени и формируют коннотации с определенной эпохой, историческим периодом или страной. Однако наиважнейшую роль в этом процессе занимает мебель. Она является основным средством формирования предметно-пространственной среды, поскольку играет функциональную, эргономическую, эстетическую и культурологическую роль.

Стилистическое направление «винтаж», которое пришло в практику дизайна из других областей жизнедеятельности человека, таких как мода, ювелирное искусство и т. д., по своей сути предполагает использование аутентичных вещей в новом контексте. Но современная жизнь, спрос и ожидания потребителей, а также дизайнерская практика, видоизменили сам подход к данному стилистическому направлению, который из сферы взаимодействия с оригиналами стал превращаться в разнообразную «игру с винтажем». Работа в данном стилистическом направлении происходит в виде разнообразных трансформаций, стилизаций и интерпретаций, которые вписываются в контекст и инструментарий постмодернизма.

Исследование примеров формирования предметно-пространственной среды в стилистическом направлении «винтаж» позволило выявить *основные принципы использования мебели*:

- применение аутентичных мебельных объектов;
- реновация исторической мебели;
- имитация объектов под оригинальные предметы мебели и создание копий аутентичных образцов;
- авторское цитирование винтажных моделей.

Каждый из выявленных принципов реализуется через собственные приемы (таблица).

Принцип применения аутентичных мебельных объектов является основополагающим в процессе формирования предметно-пространственной среды в стилистическом направлении «винтаж». Он обусловлен степенью ее ценности и/или уровнем сохранения аутентичной мебели (артефакта). Приемы воплощения данного принципа обусловлены задачами дизайнера. Их можно выстроить в одну линию по степени деформации оригинала, а именно:

- использование предмета мебели в первоначальном виде, без каких-либо заметных технико-технологических и творческих искажений;

- реставрация аутентичного мебельного объекта, легкое тонирование и изменение цветового оттенка с сохранением его первоначальной текстуры и возможной имитацией искусственного старения. Использование морилки, патины и др.

Примерами воплощения данного принципа применения являются интерьеры, выполненные в направлении этнокультурного винтажа, где организация пространства имеет свои особенности и опирается на местные традиции.

Создание этнокультурного винтажного интерьера базируется на устойчивых ассоциациях, отсылающих к истории, традициям, культуре и даже природно-географическому контексту той или иной страны. Так, для Украины, а также соседних постсоветских стран, объединенных общей историей, определяющим образом недавнего прошлого стал т. н. «сталинский ампир». В последние годы этот образ наиболее успешно используются дизайнерами и декораторами для создания как частных, так и общественных интерьеров. Формирование предметно-пространственной среды в направлении этнокультурных традиций воплощается благодаря доступности и хорошей сохранности большого количества аутентичных старинных предметов мебели, быта и декора. Интересными примерами воплощения этнокультурного винтажа на территории Украины являются проекты архитектора Дениса Беленко. В интерьерах разработанных им ресторанов «Компот» и «Дача» в г. Одессе, воссоздана эпоха цветущего южного города середины XX века с ярким и самобытным колоритом. Предметно-пространственная среда этих ресторанов отличается сочетанием реалистичности и игрового начала, погружая посетителей в атмосферу последней трети прошлого века. Отличительной чертой этих проектов является использование архитектурных пространств в их первоначальном виде и функциональной принадлежности: ресторан «Дача» расположен в старинном особняке, который в конце XIX века был дачей предпринимателя Н. С. Переца. Спустя сто лет гостеприимный дух этого места возродили известный ресторатор Савелий Либкин с помощью «Бюро Беленко».

Культурным и историческим достоянием Украины, как и некоторых других соседних постсоветских стран, является архитектурное наследие предшествующих эпох.

В связи с этим значительный вклад в образ современных городов внесла советская стилистика, наиболее ярким воплощением которой стал т. н. «сталинский ампир» или сталианс. Этот стиль был создан для возвеличивания державы, которая видела себя новой, социалистической империей. Классические архитектурные каноны и античные ордеры в соединении с огромными масштабами должны были создать эстетический пафос нового пролетарского мира с дворцами труда, культуры и быта, соседствовавшими на фоне урбанистического бума с массовым феноменом коммуналок. Сталинский ампир изначально присущ квартирам в домах, построенных в 30–50-х годах прошлого века. Такому типу жилья свойственны определенная планировка: 4–5 отдельных комнат, маленькая кухня, высокие потолки (3–4 метра), окна на одну или две стороны, холл и большая гостиная. Художественно-образная система сталинского ампира создается на основе сочетания архитектурных форм (высокие потолки с криволинейными падами, широкие окна, эркеры и массивные лестницы), декоративных акцентов (лепнина, широкие потолочные карнизы и розетки под люстры) и функциональных элементов (мебель и искусственное освещение). В обозначенной комбинации мебель играет одну из важнейших ролей в процессе формирования общей образности интерьера. Единство пространства создается благодаря общему цветовому строю ограждающих поверхностей, как правило, основанному на светлых тонах, и контрастирующей с ними темной, отдельно стоящей мебели под темный орех или дуб. К основным мебельным объектам данного направления в дизайне интерьера относятся: горки, серванты, книжные шкафы и буфеты с резными «коронами» и стеклянными дверцами, высокие напольные часы, большой круглый обеденный стол, кресла, оббитые кожей диваны и стулья, туалетные и журнальные столики на резных «лапах».

Основой образа этнокультурного винтажного интерьера в направлении сталинского ампира является воссоздание величественной эпохи. Именно поэтому тут наиболее уместно использование аутентичных мебельных объектов. Некоторые из них применяются в первоначальном виде, другие подвергаются реставрационным работам. Однако именно оригинальные образцы мебели периода сталинского ампира формируют винтажный интерьер, присущий исключительно восточноевропейским странам постсоветского пространства.

Совершенно иное звучание этнокультурный винтаж имеет в странах Западной Европы, где национальная история и традиции наложили свой отпечаток на решение предметно-пространственной среды. Так, наибольшее распространение и широкую известность получили английский викторианский стиль, французский «прованс» и тосканский стиль, воплощающий образ одноименного региона Италии.

Каждое из вышеперечисленных направлений этнокультурного винтажа направлено на создание определенной художественно-образной системы.

Образ английской респектабельности и стабильности воплощается в викторианском стиле. Расцвет экономики и развитие промышленности в Англии во второй половине XIX века дал толчок к стремительному обогащению британской буржуазии. Изысканный викторианский стиль в интерьере, сформировавшийся в эти годы, стал подчеркивать эстетический вкус владельцев, стабильность и респектабельность во всех сферах жизни. Много путешествуя, англичане в поездках соприкасались с различными экзотическими культурами Востока, приобретали этнические предметы искусства и обихода, которыми по возвращении украшали свои дома. В результате сложилась общая характеристика викторианского стиля как стиля эклектичного, построенного на сочетании элементов восточной экзотики (индийский и китайский стили), готики и рококо. Так, общепринятым стало использовать готический стиль в оформлении библиотеки, а стиль рококо – в отделке будуара (дамской комнаты). Декорирование, меблировка и отделка комнат ценными породами дерева и дорогим текстилем подчеркнуто демонстрируют статус и социальный уровень владельца знатного дома. Весь интерьер строится на изысканном сочетании безупречного качества со старинными традициями [12].

Предназначенный изначально для больших пространств и пропорций, викторианский стиль обладает некоторыми архитектурными особенностями, такими как вертикальные вытянутые формы элементов дома, которые нашли свое продолжение в интерьере (массивные прямоугольные двери, членение деревянных настенных панелей), применении в интерьере прямых и дугообразных линий (готические и арочные окна). Интерьер, выполненный в викторианском стиле, формирует ощущение стабильности, уюта и комфорта. Одним из знаковых мебельных объектов данного направления являются «кресла с ушами». Данное кресло характеризуется высокой

спинкой и наличием двух боковин, которые имеют изогнутую форму и крепятся с двух сторон к спинке кресла.

Особенности климатических условий Англии сформировали потребность не только в мебели, способствующей дополнительному комфорту, но и обязательному наличию такого элемента как камин. Поэтому при формировании винтажного интерьера именно камину, как символу викторианской эпохи, отводится роль композиционного центра, организующего всю предметно-пространственную среду.

Цветовая палитра в решении винтажных интерьеров в викторианском стиле базируется на основе комбинации мягких пастельных тонов, бежевого, золотистого, коричневого, зеленого, бордо, сиреневого, розового цветов. Важнейшее условие создания винтажного интерьера в викторианском стиле – подбор мебельных объектов, цвет которых является опорной точкой для создания всей интерьерной палитры помещения. Как правило, тяжеловесная мебель из ценных пород дерева подбирается либо светло-коричневого цвета, либо темных красно-коричневых оттенков. И, соответственно, остальные элементы декора будут бледно-розовых, лавандовых, нежных миндальных тонов в случае светлой мебели и красно-коричневых цветов для мебели из красного дерева или дуба. Дизайнерские приемы нюансного сочетания тональной и цветовой гамм направлены на создание целостности этнокультурной винтажной предметно-пространственной среды.

Создание винтажного интерьера на основе нюансов цвето-тональных отношений согласуется не только с особенностями викторианского стиля, но и французского прованса, который стал отражением образа жизни и философии обитателей юга Франции. Одной из основных характерных черт этого стиля является натуральность, что воплощается в использовании природных материалов для отделки и декорирования жилья: дерево, камень, металл, натуральные ткани – основные составляющие образа французского дома. Главная особенность данного направления этнокультурного винтажа – наличие в интерьере старинной мебели, как воплощение многолетних традиций обитателей дома. Старинные или искусственно состаренные, инкрустированные флористическими узорами буфеты, серванты, книжные шкафы и низкие комоды создают неповторимую атмосферу с богатой историей. В то же время обилие деталей создает особую атмосферу уюта в интерьерах, выполненных в стиле прованс.

Основной идеей философии данного направления является сочетание в себе нескольких взаимосвязанных компонентов: уюта, природности и историчности. В применении к винтажному интерьеру они создают впечатление очаровательной простоты, утонченного сочетания романтики с изысканностью и витающего духа старины, тонко передают атмосферу уютного и опрятного дома, где во главу угла всегда ставятся традиции и семейные ценности.

Главная роль в установлении связи этнокультурного винтажного интерьера с определенным историческим периодом отводится аутентичной мебели, использование которой формирует ценность и значимость предметно-пространственной среды. Наглядно это видно на примере тосканского стиля, который берет свое начало в этрусской цивилизации, затем впитывает в себя черты эпохи Ренессанс. Дальнейшее развитие стиля происходило под влиянием сельской местности как собственно самой Тосканы, так и архитектурных традиций Франции и Испании, граничащих с Тосканой по морю. Узнаваемость и неповторимость этому стилю придают сочетание природы и старинных архитектурных традиций. Основными элементами формирования тосканского интерьера являются потертая штукатурка, гипсовая лепнина, темные деревянные балки, контрастно сочетающиеся с белым потолком, терракотовая плитка на полу в сочетании с натуральным камнем (травертин, мрамор, гранит, известняк), мозаика и, конечно же, большие открытые пространства. Здесь всегда есть несколько старых, почти рассохшихся, потертых от времени предметов мебели. Мебель простая, без декоративных украшений и вычурности, изготовлена из местных пород деревьев – каштана, белой акации, клена и кипариса. Тосканская мебель широко известна простой формой и пасторальными мотивами в декорировании поверхностей объектов. Обязательные элементы в интерьере – это бронзовые скобы, гвозди, деревянные клинышки в мебели.

Все вышесказанное дает основание утверждать, что этнокультурный винтаж оперирует характерными деталями, которые наполняя пространство, формируют средовой образ определенной эпохи той или иной страны. Именно *принцип использования аутентичных элементов* является наиболее очевидным решением при создании винтажного интерьера. Вместе с тем этот принцип несколько ограничивает дизайнера в выборе художественных приемов и средств, которые

должны быть созвучны той или иной исторической эпохе и региону.

Принцип реновации исторической аутентичной мебели. Обозначенный принцип является более творческим при создании винтажного интерьера и воплощается за счет применения следующих приемов:

- кардинальное изменение первоначального цвета, тона мебели и/или текстуры поверхности;

- частичная или полная трансформация формы мебели за счет деконструкции оригинальной формы: редуцирование или перекомпоновка существующих объемов или добавление форм и деталей декора из других объектов мебели или других материалов. В данном случае создается новый объект, в котором неизменно присутствует та или иная часть аутентичного винтажного предмета.

Прием кардинального изменения первоначального цвета и тона аутентичных мебельных объектов воплотился в таком направлении винтажа, как шебби-шик. Данное винтажное направление в дизайне среды сформировалось в США, основой для которого стал мультикультурализм государства.

Термин «shabby chic», не имеющий дословного перевода с английского, можно трактовать как «потертая элегантность». Его ввел в обиход журнал «Мир интерьеров» («The World of Interiors») в 1980-х годах, а автором термина и основоположницей самого стиля считается английский дизайнер Рэйчел Эшвел [13]. Мастерство реставрации и ценность эстетики предметов старины стали основой формирования нового направления в дизайне интерьера. Рейчел Эшвел, переехав из Англии в США, ходила по блошиным рынкам, покупала красивую старую мебель в различных стилях: неоклассика, барокко, рококо и даже кантри. Затем она слегка реставрировала ее, счищала старую краску, приводила в порядок и красила в белый цвет деревянные элементы мебели, а на мягкую мебель шила белые съемные чехлы. Единый цвет поверхностей мебели, изготовленной в разные временные периоды и в разных стилях, стал объединяющим звеном в процессе формирования целостной предметно-пространственной среды. Основой дизайна интерьера является сочетание светлого пространства (основной – теплый белый цвет), вычурной изящной мебели и множества старинных декоративных элементов. Цветовая гамма, основанная на сочетании пастельных оттенков, позволяет придать помещению с небольшой площадью ощущение простора, а также не дает большому количеству мелких деталей сделать пространство тяжеловесным

и загроможденным. В качестве цветовых компаньонов используются: кремовый, молочный, сливочный, бледно-розовый, бледные сиреневый, лиловый, фиолетовый, бледно-голубой, светло-салатный, цвет слоновой кости, лавандовый цвета.

Мебель является основой и главным элементом интерьера, выполненного в стиле шебби-шик. Именно при реставрации мебельных объектов были разработаны принципы, положившие начало всему направлению. Лишь потом сложившаяся концепция дала начало созданию целых интерьеров. Но именно мебель в стиле шебби-шик до сих пор представляет собой наибольший интерес для дизайнеров, характерными чертами которой являются:

- цвет. Мебель почти всегда белого цвета. Иногда допускаются светлые пастельные оттенки, но это скорее исключение из правил;

- наличие царапин и потертостей. Мебель всегда грубо окрашена краской, причем в несколько слоев, после чего ее аккуратно состаривают. При этом важно, чтобы она имела опрятный вид;

- отсутствие прямых линий и строгих форм. Для интерьеров в стиле шебби-шик выбирают мебель, как можно более походящую на игрушечную. Это заключается в ее уменьшенных размерах (кроме кровати, которая всегда огромная и высокая), декоративности, кривизне линий;

- использование кракелюрных лаков, придающих вид состаренной потрескавшейся поверхности, а также техники декупаж;

- мягкая мебель всегда облачается в чехлы. Старые, чуть вылинявшие обивки в мелкий цветочек или однотонной светлой расцветки обязательно выполнены из натуральных и качественных тканей (выбеленный лен, ситец, хлопок).

По замыслу Рейчел Эшвер, главная идея интерьера состоит в том, чтобы соединить в себе романтическую старину с прагматичной экономностью, вдохнуть вторую жизнь в старые вещи, заставить их выглядеть более интересно, чем они выглядели прежде.

Таким образом, можно сделать вывод, что шебби-шик является не только одним из направлений «винтажа», но и представляет собой один из возможных способов реализации концепции апсайклинга (вторичное использование отслуживших свое вещей в совершенно новом качестве) в дизайне интерьера и мебели. Именно реновация аутентичных оригинальных мебельных объектов создает необходимое настроение и неповторимый колорит мультикультурного винтажного пространства.

При применении второго приема реновации исторической аутентичной мебели и разнообразных декоративных элементов (частичная или полная трансформация формы объекта за счет деконструкции оригинала) реализуется в концепции ресайклинга. В контексте современного дизайна предметно-пространственной среды явление ресайклинга как процесс переработки и трансформации объектов материального мира, реализуется путем соединения частей разных винтажных предметов в один новый объект [14]. Востребованность и популярность винтажного ресайклинга состоит в экологичности, экономичности, эмоциональной привязанности и уникальности старинных предметов, подвергшихся переработке. Экологичность заключается в том, что старье/старинные вещи не выбрасываются, а приобретают новую жизнь, т. е. нет необходимости в производстве новых товаров и продуцировании ненужных отходов в виде предметов домашнего обихода и мебели. Экономичность винтажных предметов проявляется в том, что дешевле обновить вещь, или создать ее из нескольких других, чем покупать новую. Эмоциональная привязанность формируется за счет того, что старинные предметы несут определенную память и вызывают ассоциации с историческим периодом или регионом. А уникальность винтажных объектов выявляется в переработке старых объектов всегда индивидуально.

Однако анализ современной дизайн-практики свидетельствует о том, что при формировании предметно-пространственной среды в стилистическом направлении «винтаж» все чаще применяются копии аутентичных образцов мебели. При имитации объектов под оригинальные образцы мебели сам «предмет с историей» отсутствует, и работа дизайнера представляет чистую «игру с винтажем», целью которой является создание образа винтажной предметно-пространственной среды.

Исследование существующих дизайнерских предложений дал возможность выявить, что современная техника изготовления дорогой мебели из массива дерева «под старину» с использованием ручной резьбы или лазерной резки и гравировки не ассоциируется с винтажем и не несет культурологической ценности. Однако если искусственно состарить мебель, то предмет получает винтажное звучание и вызывает ассоциации с определенным историческим периодом и/или страной происхождения. Исследование мировых проектных предложений по работе с деревянной мебелью позволило установить *приемы*

имитации объектов под оригинальные образцы мебели:

- применение техники рустикаль;
- использование морилок различных оттенков;
- нанесение краски, эмали, позолоты. Создание эффекта патины;
- создание кракелюр на поверхности мебельного объекта;
- браширование деревянной поверхности с целью выявления фактуры древесины;
- обработка поверхностей предмета химическими средствами.

Обозначенные приемы направлены на формирование образа аутентичного винтажного мебельного объекта. Их вариативность и возможность комбинации позволяют дизайнерам максимально реализовать свои концепции в сфере создания предметно-пространственной среды в стилистическом направлении «винтаж».

Принцип имитации объектов под оригинальные предметы мебели. Данный принцип чаще всего прослеживается в решении интерьеров жилого назначения. Создание атмосферы уюта и комфорта достигается за счет формирования определенной среды, организованной таким средством, как аутентичная мебель или копия оригинальных объектов.

Применение техник искусственного состаривания мебели является распространенной практикой среди мастеров мебельного искусства. Еще во второй половине XIX века для удовлетворения спроса на мебель XVII–XVIII веков известные мастерские Парижа, Венеции и Петербурга начали масштабное производство фальшивок, наводнивших впоследствии многие аристократические дома [8]. Обычно образцом для создания имитации служит антиквариат, представленный в салонах, а также экспонаты в художественных музеях (на живописных полотнах многие художники достаточно реалистично изображали предметы обстановки). Голландская фабрика «Theodore Alexander» тиражирует предметы антикварной мебели после приобретения соответствующего разрешения у их владельца. Ее коллекция «Replica» представляет копии наиболее известных и дорогих изделий, когда-либо продававшихся на аукционах. Когда основа готова, мастер обрабатывает поверхность объекта, создавая видимость старины. Для этого применяются ошкуривание поверхности (техника рустикаль), нанесение краски (она должна быть выцветшей, чтобы просвечивалась текстура дерева), эмали или позолоты и тщательное покрытие поверхности трещинками (техника кракле). Для нанесения

лоска используются только матовые лаки и натуральный воск. В качестве декора – резные деревянные или латунные накладки. Тщательно имитируются всевозможные отметины времени – червоточины, следы от горячих чашек, а также царапины и сколы.

Имитация и модернизация исторических образцов эпохи Просвещения является основной деятельностью фабрики «Moissonnier». Применяемая при изготовлении техника до сих пор остается секретом для прочих мебельщиков. Изменение аутентичных объектов проявляется в использовании новых декоративных элементов и необычных цветовых сочетаниях. Свободная работа с цветовой гаммой прослеживается в продукции компании «Labagere», девиз которой «От отца к сыну – с 1870 года», опирается на достижения прошлого, используя при проектировании мебели эскизы и чертежи старых мастеров. Фирма специализируется на стилизации различных исторических эпох. Фасады многих предметов выполнены в технике интарсии (наборные рисунки из разных цветов дерева), а также украшены росписью – пасторальными сюжетами или портретами.

Среди британских компаний стоит отметить фабрику «Bevan Funnell», которая занималась исключительно реставрацией винтажной мебели. Однако позже занялась производством собственной продукции. Накопленный опыт позволяет создавать точные копии традиционной мебели викторианской эпохи. Вдохновение английскими мотивами прослеживается в объектах компании «Old Charm», которая выпускает изысканные прототипы мебели, присущей времени правления династии Тюдоров. Данный исторический период характеризуется тем, что мебель из предмета обихода превратилась в произведение искусства.

На родине винтажа, в США, одной из наиболее признанных в области репродукции старинных вещей считается компания «Ej. Victor». Своими лучшими образцами она обязана дизайнеру Кэрол Болтон, которая активно пропагандирует винтаж и создает уникальные образцы классической роскоши в современном звучании. В ее коллекцию «Couture 25» входят 25 предметов, которые изготовлены из экзотических пород древесины, ценных металлов, камня, стекла и оббиты роскошными тканями.

Однако создание копий аутентичных мебельных объектов может осуществляться через использование дорогостоящих и редких материалов, а также частей исторических объектов. Так компания «Restoration Hardware» выпустила коллекцию уникальной винтажной мебели «Richard's Trunks», которая

изготовлена с использованием старой древесины корабля, некогда принадлежавшего британскому путешественнику Тому Ричардсу. Сундуки, столы, книжные стеллажи, кабинеты, кровати и диваны, сделанные при помощи фрагментов этого раритетного объекта, производят неожиданный по своему воздействию эффект, донося до пользователя энергетику и историю своей прошлой жизни. Кроме эстетической ценности, все предметы коллекции отличаются продуманной эргономичностью и функциональностью.

Обозначенные приемы призваны создать образ предмета «с историей», формируя тем самым предметно-пространственную среду в стилистическом направлении «винтаж».

Исследование мировой дизайнерской практики позволяет утверждать, что если к процессу работы над мебельным объектом подойти радикально, то искусственно симитированный «винтажный» предмет уже становится декорацией. Он превращается в некий сценический объект, задает театрализованную предметно-пространственную среду. В данном случае появляются пародийные, иронические, гротескные и другие формы, близкие к сценографии. При этом уже не важно, остается предмет функциональным или несет чисто декоративную нагрузку. Он уже сам задает «градус» этой игры в «винтаж», которая может превращаться в фарс или инсценировку. В таком случае речь идет о принципе авторского цитирования винтажных мебельных объектов.

Принцип авторского цитирования винтажных мебельных объектов. Данный принцип реализуется через приемы:

- создание сколов на поверхности мебельного объекта либо деформация предмета;
- принципиальная покраска открытыми, далекими от природной колористики пород дерева, цветами;
- нанесение дополнительных декоративных фактур;
- компиляция разнородных элементов в единую структуру.

Принцип авторского цитирования винтажных мебельных объектов активно применяется дизайнерами при трансформации первоначального вида винтажного объекта либо при работе в направлении «индустриальный винтаж», когда речь идет об игре с формой, материалами и композицией и их сочетании.

Сам термин «индустриальный стиль» (от англ. *industrial* – промышленный) зародился в конце XX века в США из сочетания минимализма и конструктивизма с элементами гранжа. Чаще всего в этом стиле оформляют

лофты, так как он подразумевает свободные открытые пространства фабричного типа [15]. Главная концепция стиля – показать все, что скрыто: проводка, трубы, арматура и балки; стены без отделки – в первозданном виде; ржавчина не перекрашивается, а намеренно подчеркивается; старые вещи не выбрасывают – из них создают произведения искусства. Данное направление в дизайне интерьера характеризуется необработанными поверхностями и материалами, состаренной промышленной мебелью и декором. Именно эти элементы являются наиболее распространенными средствами при формировании индустриального направления в винтажном интерьере. Концептуально индустриальный винтаж базируется на сюжетах футуристической литературы конца XIX – начала XX века, что сформировало определенную образно-художественную структуру интерьера. Он строится на сочетании объектов промышленного происхождения и разнообразных авторских интерпретаций винтажных мебельных объектов.

Анализ дизайнерской практики позволил выявить два подхода при выборе и создании мебели в направлении индустриального винтажа: псевдовикторианский и футуристический. При первом подходе мебель подбирается массивная, максимально имитирующая мебель викторианской эпохи. Для мягкой мебели в качестве обивки используется натуральная кожа или тяжелые ткани. Тяжелая деревянная мебель содержит много металлических элементов, чаще всего медных или латунных, покрытых патиной. Также может использоваться собственно металлическая мебель: книжные шкафы, стеллажи и обитые металлом ящики.

Применение футуристического подхода в дизайне мебели предполагает использование металлических труб, вентилях, шестеренок, которые формируют индустриально-фантастический образ предметно-пространственной среды. Металлические, оформленные трубами и различными деталями шкафы, становятся похожи на сложные машины непонятного назначения. Рядом с привычными предметами обстановки обязательно находятся непонятные агрегаты или винты, шестеренки, элементы, напоминающие части паровых котлов, подводных лодок, воздушных шаров или дирижаблей. Зачастую в комнатах нет полок, вместо них также используются трубы как для хранения книг (полки), так и для хранения кухонной утвари.

Особый интерес представляют собой предметы мебели, изготавливаемые некоторыми дизайнерами специально для подобных

интерьеров. Так, например, дизайнер и скульптор из Эстонии Мати Кармин создает предметы мебели из старых морских мин времен Первой и Второй мировых войн [16]. Скульптор находит мины на берегу острова Найссаар, бывшего военного объекта, расположенного в Финском заливе, недалеко от Таллинна. Фантазия художника преобразовала милитаристский металл в необычные функциональные мебельные объекты в стиле индустриального винтажа. Это мебель для сиденья (стулья, кресла), мебель-поставки (обеденные и письменные столы), мебель для хранения (шкафы и комоды) и мебель для отдыха (кровати). Скульптор добавил к вновь созданным объектам детали, такие как кожаная обивка и стеклянные поверхности. Его предметы мебели в то же время являются предметами искусства – это скульптуры, которые можно легко представить в интерьере, они вполне пригодны для ежедневного использования.

Таким образом, в основе дизайна данного стилистического направления лежит совмещение винтажности и футуристичности. Предметы выглядят по-старому, но при этом они словно оснащены множеством разнообразных механизмов. Как будто их изготовили на производстве из альтернативного будущего.

Заключение. Исследование мировой дизайнерской практики и анализ теоретических трудов позволили выявить принципы и приемы работы с мебелью, как с основным средством для создания интерьера в стилистическом направлении «винтаж». Изучение реализованных концептуальных решений дает возможность установить, что при применении аутентичных мебельных объектов и реновации исторической мебели дизайнеры стремятся осовременить старый артефакт, поместить его в новую среду, тем самым придавая ему новое звучание. При имитации объектов под оригинальные образцы мебели авторы создают образ винтажного интерьера, стараются придать современному объекту вид старинной мебели. При организации пространства на основе авторского цитирования винтажных моделей дизайнеры вступают в «игру с винтажем», пытаются создать определенный образ, формируют некую театральную гротескную мизансцену.

Анализ проектной практики позволяет утверждать, что какой бы принцип создания винтажной предметно-пространственной среды не использовал дизайнер, знаковая узнаваемость мебели и четкая визуальная принадлежность ее к определенной эпохе и стране должны быть обязательным условием.

Таблица – Принципы и приемы формирования винтажного интерьера средствами мебельного дизайна

ПРИМЕНЕНИЕ АУТЕНТИЧНЫХ МЕБЕЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ					
использование предмета мебели в первоначальном виде, без каких-либо заметных технико-технологических и творческих искажений			реставрация аутентичного мебельного объекта, тонирование и изменение цветового оттенка с сохранением его первоначальной текстуры		
РЕНОВАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ АУТЕНТИЧНОЙ МЕБЕЛИ					
кардинальное изменение первоначального цвета, тона мебели и/или текстуры поверхности			частичная или полная трансформация формы мебели за счет деконструкции оригинала: перекомпоновка объемов, добавление форм и деталей декора		
ИМИТАЦИЯ ОБЪЕКТОВ ПОД ОРИГИНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЦЫ МЕБЕЛИ					
применение техники рустикаль	создание эффекта патины	применение морилок различных оттенков	создание кракелюр	браширование деревянной поверхности	обработка поверхностей химическими средствами
АВТОРСКОЕ ЦИТИРОВАНИЕ ВИНТАЖНЫХ МЕБЕЛЬНЫХ ОБЪЕКТОВ					
создание сколов на поверхности объекта либо деформация предмета		покраска открытыми, далёкими от природной колористики пород дерева, цветами	нанесение дополнительных декоративных фактур		компиляция разнородных элементов в единую структуру

Именно мебель несет основную смысловую нагрузку в интерьере в стилистическом направлении «винтаж» и дает отправную точку для ассоциативного восприятия пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр; пер. с фр., послесл. и прим. Е. А. Самарской. – М.: Республика; Культурная Революция, 2006. – 296 с.
2. Курамшина, Ю. В. «Вперед, в прошлое!»: Мода на винтаж в современной культуре / Ю. В. Курамшина // Ученые записки Таврич. нац. ун-т имени В. И. Вернадского. Сер. Философия. Культурология. Политология. Социология». – Т. 27(66), 2014. – № 1. – С. 119–124.
3. Mason, E. Valuable Vintage: The Insider's Guide to Identifying and Collecting Important Vintage Fashions / E. Mason. – NY: Three rivers press, 2002. – 368 p.
4. Бредникова, О. Старая вещь как персонаж блошиного рынка / О. Бредникова, З. Кутафьева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bloxa.ru/encyclopedia/science/text1/>. – Дата доступа: 15.01.2018.
5. Шаповская, Л. Л. Общественная ценность антиквариата / Л. Л. Шаповская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nir.ru/sj/sj1-2-00shpak.html>. – Дата доступа 10.02.2018.
6. Шаповская, Л. Л. Социальные основы формирования ценности антикварных вещей (На примере антикварного рынка Санкт-Петербурга): автореф. дис. ... канд. социологических наук: специальность – 22.00.04 – социальная структура, социальные институты и процессы / Л. Л. Шаповская. – Государственный ун-т – Высшая школа экономики. – М., 2001. – 20 с. [Электрон-

ный ресурс]. – Режим доступа: <http://bloxa.ru/encyclopedia/science/text3>. – Дата доступа: 08.03.2018.

7. Кес, Д. Стили мебели / Д. Кес; пер. с венгер. М. Алекса, Г. Каргинов, Т. Кириллова, С. Лукавченко, Л. Шадрина. – Будапешт: Изд-во Академии наук, 1981. – 298 с.
8. Миллер, Дж. Мебель. Все стили от древности до современности / Дж. Миллер. – М.: АСТ.: Астрель, 2006. – 560 с.
9. Гацура, Г. Мебельные стили / Г. Гацура. – М.: Московский музей мебели, 2005. – 174 с.
10. Грашин, А. А. Краткий курс стилиевой эволюции мебели: учеб. пособие / А. А. Грашин. – М.: «Архитектура-С», 2007. – 416 с.: ил.
11. Baker, F. Modern Furniture Classics: From 1900 to Now / F. Baker, K. Baker. – Carlton Books, 2011. – 272 p.
12. Пайл, Дж. Дизайн интерьеров: 6000 лет истории / Дж. Пайл. – М.: АСТ Астрель, 2006.
13. Шэбби-шик в интерьере. Самый романтичный стиль [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rmnt.ru/story/interior/611481.htm?gclid=CKbeVJnv48ICFU6WtAodG3QA8w>. – Дата доступа: 10.02.2018.
14. Винтажный ресайклинг. Уникальное явление в мире дизайна [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://vintageblog.wordpress.com/2016/03/22/винтажный-ресайклинг-уникальное-явл>. – Дата доступа: 10.02.2018.
15. Стимпанк для эпатажа: концепция стиля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.remontbp.com/stimpank-dlya-epatazha-kontseptsiya-stilya>. – Дата доступа: 12.01.2018.
16. Интерьер в стиле стимпанк от Mati Karmin [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kayrosblog.ru/post155384884>. – Дата доступа: 13.01.2018.

Поступила в редакцию: 07.05.2018 г.

Ритуал погребения членов императорского двора Китая: историко-художественный аспект исследования

Чжу Гэлимэн

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

Статья аспирантки Белорусского государственного университета культуры и искусств освещает традиции погребения членов императорского двора Китая. Рассматривается ритуал погребения, который принадлежит к одному из самых консервативных элементов культуры, являясь выражением мировоззрения китайской нации. Автор обращает внимание на то, что в разнообразии древних церемониальных традиций китайского императорского двора особое место отводится погребальному ритуалу. Китайские похоронные ритуалы и традиции уходят корнями глубоко в историю народа, тесно связаны с религией и верованиями. Их регламент и распорядок разрабатывались и складывались на протяжении столетий, начиная с эпохи правления первой императорской династии Цинь (221–206 гг. до н. э.), и на протяжении столетий неуклонно соблюдались, вплоть до падения последней династии Цин (1644–1911 гг.). В статье освещаются мировоззренческие основы погребальной обрядности китайцев, традиции государственного церемониала погребения элиты общества, оформление мемориальных архитектурных комплексов (мавзолеев, гробниц-усыпальниц), увековечение памяти и процедура несения траура. Многообразие и историческая ценность ритуала погребения членов императорского двора дают основания рассматривать его как важнейшее явление национальной культуры Китая. Компаративный подход к данной проблеме существенно расширяет границы исследования этого художественного феномена.

Ключевые слова: ритуал, официальный похоронный ритуал, траурные и похоронные обряды, традиции китайского народа, китайский император, погребальный комплекс, мавзолей, гробница.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 61–66)

The Burial Ritual of Members of the Imperial Court of China: the Historical and Artistic Aspect of the Study

Zhu Gelimeng

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

The Belarusian State University of Culture and Arts postgraduate's article highlights the traditions of burial of members of the imperial court of China. We consider the burial ritual, which belongs to one of the most conservative elements of culture, being an expression of the worldview of the Chinese nation. The author draws attention to the fact that in the variety of ceremonial traditions of the Chinese imperial court there is a funeral rite. Chinese funeral rituals and traditions are deeply rooted in history and closely related to religion and beliefs. Their rules and regulations were developed over centuries, beginning with the era of the reign of the first imperial Qin Dynasty (221–206 BC), and for centuries were strictly observed, until the fall of the last Qing dynasty (1644–1911). The article highlights the worldview principles of the funeral rites of the Chinese people, the traditions of the state ceremony of the burial of the elite of the society, the design of memorial architectural complexes (mausoleums, tombs, memorials) and the procedure for observing mourning. The diversity and historical value of the burial ritual of members of the imperial court give grounds to consider it as the most important artistic phenomenon of China's national culture. The comparative approach to this problem significantly expands the boundaries of the study of this artistic phenomenon.

Key words: ritual, official funeral ritual, mourning and funeral rites, traditions of Chinese people, Chinese emperor, funeral complex, mausoleum, tomb.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 61–66)

Проблема осмысления темы жизни и смерти занимает важное место в культурах Востока и Запада. Еще с древних времен человечество волновали вопросы, связанные с существованием мира «земного» и «небесного». Постепенно в культуре каждого

народа сформировались свои собственные обряды и ритуалы долголетия для установления отношений между этими двумя мирами. Приверженность традиции, преемственность между их поколениями является показателем стабильного развития цивилизованного

общества. Погребальный ритуал – один из наиболее информативных источников при воссоздании этнической истории, социальной структуры общества, его культурных традиций, идеологических и религиозных представлений, моральных норм. Погребальный ритуал относится к числу самых консервативных традиций любого народа. Научное исследование концепта «ритуал» началось в середине XIX в. и продолжается до сих пор. Данной проблематике посвящены труды российских и китайских ученых, в числе которых М. Ермакова, И. Кейдун, Чжу Нинхун, Чэ Тунбо, Цзоу Хун и др. Вопросами изучения ритуала как символа, средства коммуникации, его роли в жизни общества занимаются В. Тернер, Дун Моли, М. Логунова, М. Музыченко, Ю. Триль; анализом основных свойств ритуала – А. Байбурин, А. ван Геннеп, В. Крюков, В. Тернер. При всей ценности научных изысканий данных авторов нельзя не отметить, что и сегодня остаются лакуны для историко-художественного исследования проблематики погребения членов китайского императорского двора.

Цель статьи заключается в характеристике сущностных особенностей ритуала погребения членов китайского императорского двора, а также выявлении его места и значения в духовной и художественной жизни китайской нации.

Мировоззренческие основы погребальной обрядности китайского народа. С древних времен Китай почитается как страна, которая строго соблюдает, охраняет и чтит ритуалы, церемонии и обряды. Ритуальные правила обрамляют жизнь и культуру китайского народа, а также приносят священный оттенок в повседневные поступки человека. Ритуал как одна из форм символического действия выражает связь субъекта с системой социальных отношений и ценностей. Под ритуалом понимается совокупность и установленный порядок обрядовых действий для совершения какого-либо акта. Структуру ритуала составляет строго регламентируемая последовательность действий, связанных со специальными атрибутами, изображениями, текстами с привлечением должных настроений и чувств действующих субъектов и групп.

Как пишет М. Логунова, знание методов организации и проведения государственных мероприятий в целом и официального похоронного ритуала, в частности, имеет огромное значение в общеполитическом и прагматическом смысле. Подбор участников, использование символики, построение шествия, включение звукового сопровождения, сочетание светского и духовного начал, проработанность

мельчайших деталей, прозрачность материальных затрат и освещение торжества в средствах массовой информации – ни один из этих аспектов не является второстепенным и требует профессиональных знаний и навыков [1].

Символическое значение ритуала, его обособленность от повседневной-практической жизни подчеркивается особой атмосферой. Похороны для китайского народа являются не только комплексом сакральных действий, специфической системой взглядов, в которой конфуцианские положения играют значимую роль. Смерть в конфуцианстве считается общественным событием. В соответствии с социальным положением умершего организовывается целый ряд погребальных и траурных действий (государственные или частные), которые соотносятся с системой китайского уклада жизни, социальными ценностями, мировоззрением. Древний мыслитель и философ Конфуций (551/552–479 гг. до н. э.) в своих беседах и проповедях уделял должное внимание правильному пониманию ритуала. Наиболее ранние сведения, подробно описывающие церемониалы, зафиксированы в надписях на бронзе, каноне «Шуцзин» (诗经), книге перемен «Ицзин» (易经), книге песен «Шицзин» (书经). В конфуцианском каноне «Ли цзи» (礼记, IV–I вв. до н. э.) изложены правила и нормы, предписывавшие поведение человека во всех жизненных ситуациях, включая похоронные обряды и церемонии. Вместе с тем в этом каноне сведения о государственном погребальном ритуале представлены эпизодически.

Система ритуалов императорского Китая включала в себя семейные ритуалы (цзя ли 家礼), ритуалы служилого сословия (ши ли 士礼) и церемонии императорского двора (чао и 朝仪). Интересные сведения о системе ритуалов и церемоний, которые практиковались при императорском дворе и в официальном государственном культе, можно почерпнуть из древних текстов, в том числе, из канона «Чжоули» (周礼), составленного в соответствии с космогоническими представлениями, согласно которым предписывалось упорядочивать жизнь общества. Однако в них ритуалы и церемонии отражены эпизодически.

Специальные тексты обобщающего характера, посвященные государственным ритуалам стали создаваться в период эпохи Восточная Хань (25–220 гг.). Среди ранних письменных источников, имеющихся в распоряжении современных исследователей, следует назвать энциклопедию ритуалов танского императорского двора периода Кай-юань

(713–741 гг.) «Да Тан Кай-юань ли» (大唐开元礼). Ее автором является Сяо Сундэн, конфуцианский ученый первой половины VIII в., чиновник императорского двора и блистательный знаток ритуалов. Текст был официально утвержден личным указом императора Сюаньцзуна в эпоху Тянь-бао (742 г.) в качестве нормативного документа сакральных обрядов. Как отмечает исследователь А. С. Рысаков, книга «Да Тан Кай-юань ли» посвящена «благим» ритуалам (цзи), ритуалам гостеприимства (бинь), церемониям, связанным с ведением военных действий (цзюнь), обрядам, отображающим радостные события (цзя) и «зловещий» ритуал (сюн). В заключительном разделе сборника «Да Тан Кай-юань ли» содержатся детальное описание траурных и похоронных обрядов, сведения о траурной одежде, установлении и снятии траура, церемонии подношения даров умершему, различия в похоронном церемониале, которые обусловлены прижизненным статусом умершего, а также изложены тонкости этикета соблюдения траура [2].

Ритуал, согласно представлению Конфуция, связывает мир живых и мир предков, мир духов и великих мудрецов. Тот, кто сумел до конца воплотить ритуал, мог из «маленького человека» (сяожэнь 小人) перейти в «благородные мужи» (цзюньцзы 君子). Конфуцианская теория гласит о необходимости соблюдения того, что в современной науке именуется переходом в «иное состояние», «другой мир». Ритуал устанавливает связь между миром ныне живущих и ушедших поколений. Нарушить его означало прервать связь, сообщение между мирами, и тем самым нарушить баланс во всем мире [3].

Как отмечает Че Тунбо, сложная структура похорон является ярким проявлением всей церемониальной системы конфуцианства, реализацией принципа сыновней почтительности и рафинированной формы культа предков. Конфуцианские похоронные, траурные ритуалы и обряды выступали как эффективный способ родовой консолидации [4]. Культ предков, по сути, стал главной составной частью китайских религиозных верований и обрядов. Так, синолог В. Сидихменов считает, что «культ предков – это вера в “самостоятельное существование” души покойного» [5]. Древние китайцы думали, что после смерти их предки обращались в божество, и имели возможность оказывать значительное влияние на судьбы потомков в этом мире. Поэтому по праздникам и дням смерти предков люди проводили определенные обряды в честь умерших, благодарили за их

милость, что являлось выражением сыновней почтительности.

Следует дифференцировать похоронный ритуал простых людей, каким человек окружает проводы близких ему людей, и более высокое понятие государственного церемониала погребения представителей элиты общества, особенно правящих лиц государства. Неоспоримым является тот факт, что смерть рядового человека и его похороны значительно отличались от смерти и похорон верхушки общества – вождя, лидера, главы или члена правящей семьи. Наряду с государственными праздниками подобного рода события становились такими же значимыми, как и все деяния и победы, сделанные человеком при жизни.

Погребальные архитектурные комплексы Древнего Китая. Хотя напоминание о смерти при жизни считалось неэтичным, беспокойство о погребальном ритуале начиналась задолго до смерти человека, причем китайцы не считали такие мысли неблагоприятными. В Китае существовала практика для членов императорского двора заранее воздвигать пышные надгробные дворцы и мавзолеи: великие правители Древнего Китая, которые при жизни славились могуществом и богатством, мечтали быть правителями и в ином мире, куда после смерти устремлялась их душа.

Традиционно китайская усыпальница-гробница состояла из склепа, скрытого в могильном холме, который обсаживался деревьями и окружался оградой. Недалеко от курганов царских гробниц воздвигали храмы, к которым вели аллеи со статуями, а при входе в них можно наблюдать триумфальные ворота. Отличительной чертой погребальных комплексов традиционного Китая считалась «аллея духов», которая располагалась в надземной части могильного ансамбля в виде центрального прохода к усыпальнице, оформленного различными конструкциями, а также каменными скульптурами людей и животных, установленными попарно по обеим сторонам [6]. Согласно древним представлениям, это была дорога, по которой идут души умерших, а люди и звери, чьи изображения образуют аллею, призваны их оберегать и защищать.

Знатные богатые китайские семьи обустроили себе большие подземные усыпальницы и целые семейные склепы. Семьи со средним достатком также считали своей обязанностью позаботиться о достойном погребении родственников, глав семьи и рода. За могилами тщательно ухаживали, могильные территории были распланированы, обсажены деревьями

и кустарниками, возле каждого захоронения устанавливались каменные обелиски с надписями. Богатые гробницы иногда выглядели как большие холмы, внутри которых находились подземные дворцы-склепы.

В качестве убедительных примеров можно назвать поражающий великолепием *мавзолеей Цинь Шихуанди* (рис. 1), первого императора династии Цинь (258–209 гг. до н. э.), который объединил Китай. Гробница (усыпальница, мавзолей) императора находится в городе Сиань, считается самой большой и богатой по убранству среди всех. Строительство гробницы продолжалось с 261 по 209 г. до н. э., в результате чего она представляла собой роскошный подземный дворец, заполненный уникальными изделиями и драгоценностями. В ней были найдены золотой трон императора, бронзовые колесницы, выполненные почти в натуральную величину, запряженные четверками лошадей, упряжь которых содержала золотые и серебряные элементы. Свод усыпальницы представлял собой мерцающее звездное небо, украшенное золотом и драгоценными камнями, на стенах были изображены чарующие птицы, плавающие в искусственных прудах из золота и серебра. Этому погребальному комплексу присуща идея могущественности государства и неограниченной власти императора. Это была самая величественная и богатая по убранству гробница, на обеспечение которой ушла треть государственной казны. Известно, что на одном из этапов строительства число рабочих достигало 700 тысяч человек. Вместе с императором в мавзолее погребли многих мастеров, которые работали над сооружением. В ходе археологических раскопок учеными было установлено, что комплекс гробницы в плане представлял собой квадрат со стороной 7,5 км общей площадью 56,25 кв. км [7]. Высота пирамиды на данный момент составляет 50 м. По материалам раскопок первоначальное сооружение было в два раза выше (в источниках приводятся разные данные высоты от 83 м до 120 м, длина стороны основания пирамиды 350 м). Пирамида была сделана из прочного материала, используемого при строительстве Великой Стены и общественных зданий Китая – спрессованной земли. Первый император не был похоронен в своей пирамиде, его гробница находится где-то неподалеку.

В 1974 г. в подземных залах и ямах гробницы найдено 8000 глиняных фигур воинов, предназначавшихся для охраны загробной жизни Цинь Шихуанди, получивших

название «терракотовая армия» (рис. 2–3). Глиняные воины имеют рост 180–190 см, вес одного солдата составляет 136 кг. Каждый воин отличается своими одеждой, доспехами, имеет свои индивидуальные черты. Терракотовая армия была снабжена боевым оружием – мечами, пиками, арбалетами, стрелами и др. видами вооружения. В гробнице также были обнаружены фигуры музыкантов, чиновников, акробатов, что свидетельствует об обеспечении себя в загробной жизни не только воинами-защитниками, но и советниками, артистами, призванными обеспечивать гражданскую жизнь. Многие скульптуры со временем подверглись разрушениям и сохранились фрагментарно, часть представлена в идеальном состоянии. Как можно видеть на фотографии, фигуры были ярко раскрашены, но краски поблекли и исчезли из-за контакта с кислородом. Самой высокой статуей является фигура генерала, рост которой около 2 м. На территории комплекса находится множество захоронений, большинство из которых не были идентифицированы. Комплекс гробницы императора Цинь Шихуанди стал первым объектом в КНР, внесенным в 1987 г. в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

В настоящее время китайскими учеными раскопано несколько крупных могильников додинастического периода (первой династией считается Ся, период ее правления – 2205–1557 гг. до н. э.), общим количеством более 900 погребений. Могильники принадлежат правителям-гунам, а также циньским правителям городов Юнчэн и Чжиян. Их датирование охватывает период со времени Чуньцю до династии Цинь включительно (722–206 гг. до н. э.). Большой частью они сосредоточены на территории современных провинций Шэньси и восточной части Ганьсу; также отдельные могилы найдены на территории провинций Шаньси и Хэнань, что связывается с продвижением циньской армии на восток [8].

Небывалый по охвату пространства можно выделить *погребальный комплекс Минских императоров* (XV–XVII вв.), расположенный недалеко от Пекина. Это величественный мавзолейный комплекс, на территории которого находятся могилы 13 китайских императоров династии Мин. По-китайски это место называется Шисаньлин (十三陵), что означает «13 гробниц» («лин» 陵 – гробница) (рис. 4). До наших дней полностью сохранился подземный комплекс, построенный минским императором Ваньли (1563–1620 гг.), состоящий из трех просторных залов и двух

боковых комнат. Гроб императора окружали многочисленные фарфоровые предметы, слитки золота и серебра, золотые доспехи и меч, инкрустированный драгоценными камнями, а также предметы, которые требовались в загробной жизни – кубок для воды, золотое блюдо, чаша из белой яшмы и др. При раскопке гробницы императора было обнаружено много великолепных ювелирных изделий, предметов одежды и быта из яшмы, фарфора, шелка и драгоценных камней – золотой шлем императора, украшенные драгоценными камнями головные уборы императриц, нефритовый пояс, подвески и чётки, золотые и серебряные слитки, золотые монеты, что говорит о высочайшем уровне художников и ювелиров того периода (рис. 4а).

В отличие от Минских гробниц, характеризующихся величественной архитектурой, усыпальницы маньчжурских императоров Цин (1644–1911 гг.) отличаются пышностью, обилием и сложностью декора. Некрополь представителей последней правящей династии оказался разделенным на две части: Восточное императорское кладбище Дунлин и Западное императорское кладбище Силин, в котором покоятся 78 членов императорского двора – четыре императора, их жены, наложницы, принцы, принцессы, слуги. Согласно установленным правилам, если кто-либо из заслуженных чиновников, близкий императору или находившийся с ним в родстве, при жизни просил похоронить его при императорской усыпальнице, это разрешалось.

Основными усыпальницами кладбища, выполненными в основном из мрамора, являются Тайлин (могила императора Юнчжэна), воздвигать которую начали в 1730 г., Чанлин (могила императора Цзяцина), Мулин (могила императора Даогуана), Чунлин (могила императора Гуансюя – самый последний императорский погребальный комплекс). По масштабу строительства и функциональному назначению главное место среди всех остальных могил комплекса Силин занимает Тайлин. К ней ведут огромные, помпезно оформленные арки и ворота, резные мостики, колонны, статуи мифологических и реальных зверей. Сооружение гробницы Чунлин, где покоится император Гуансюй (1871–1908), началось в 1909 г. Строительство еще не было завершено, когда в стране началась Синьхайская революция, и в 1912 г. император Пу И отрекся от престола. Тем не менее, согласно принятому республиканским правительством уставу, оговаривалась сохранность императорских гробниц и достройка

последней гробницы императора. Гробница Пу И представляет собой подземный дворец с камерами, в основании которого лежит подушка из глины, песка, извести и крупной каменной крошки. Из плотно подогнанных плит возведен склеп, вокруг него поднимается круговая кирпичная стена, внутри которой насыпан курган из глины и песка. На каменных воротах склепа вырезаны барельефы. Мавзолейный комплекс императоров династии Мин является одним из основных компонентов памятника «Гробницы императоров династии Мин и Цин» Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Еще одним интересным примером служит ритуальное захоронение одной из прославленных истории Китая *императрицы династии Цин Цыси* (1835–1908) (рис. 5). Период правления Цыси, длившийся около 50 лет, стал временем изоляции страны. Воспитанная в патриархальном духе, императрица всячески противилась государственным переменам, поскольку видела в них угрозу своей безопасности, сохраняла древние традиции феодального Китая и выдворяла иностранцев из страны прочь. Принадлежавшая к величественному царскому роду, Цыси прошла путь от наложницы самого низкого класса при дворе императора Сяньфэн до великой правительницы – деспотичной, властной и жестокой, прозванной по «кровавым деяниям» «Драконом». Перенесшая инсульт, Цыси назначила наследником малолетнего императора Пу И и вскоре скончалась от болезни дизентерии в 1908 г. На ее погребение пожертвовали большое количество ценных предметов из нефрита, жемчуга и золота, украшений из драгоценных камней, которые захоронили вместе с ней. Как описывается в книге «Последний император Китая Пу И», «дорога, по которой двигалась похоронная процессия, была посыпана желтым песком на всем ее протяжении, а по ее обочинам стояли солдаты и полицейские. Гроб несли 84 человека – предельное количество носильщиков, которые смогли пронести эту громоздкую ношу через городские ворота. Но как только похоронная процессия оказалась за пределами городской стены, количество носильщиков было увеличено до 120. Кorteж сопровождали три украшенные колесницы, запряженные лошадьми с нарядными попонами. Колесницы были покрыты балдахинами из желтого шелка, разрисованными драконами и фениксами. По прибытии на место гроб правительницы поставили на богато украшенное драгоценностями ложе с выгравированными фигурками девушек и

евнухов, готовых вечно прислуживать своей повелительнице. Рядом стояли жертвенные сосуды из бронзы и фарфора, покрытые вышитыми свитками. У ее гроба разместили большое количество бумажных жертвоприношений: лодочку, «жертвенные деньги», фигурки чиновников, фрейлин, стражи, служанок, евнухов, трон, дворцовую обстановку и т. п.» [9]. Гробница Цыси была возведена в Восточных горах, расположенных в 70 км от Пекина (рис. 6). В 1897 г., когда гробница была почти готова, ее переделывали, так как, по мнению императрицы, столбы из тикового дерева оказались недостаточно надежными и внушительными для погребального сооружения.

Интересной предстает церемония несения траура. Так, траур по императору должны были соблюдать все, независимо от их социального положения. Как пишет Л. Васильев, чем выше было положение человека, тем с большим тщанием и ревностью он был обязан соблюдать траур, демонстрируя свое высокое воспитание, нравственные качества, принадлежность к среде «благородных» (цзюнь-цзы). Все чиновники на время траура должны были выходить в отставку, при этом они не теряли ни права на должность, ни влияния в обществе. В случае смерти императора, «отца Отечества», в стране объявлялся всеобщий траур. Он длился сравнительно недолго для подданных, лишь родственники покойного были обязаны соблюдать его целиком (до 3-х лет) [10]. Императору, вдовствующей императрице, наследнику престола, как и всем прочим смертным, предписывалось изъяслять скорбь по умершим родственникам, по которым им предстояло носить траур.

Китайцы верили в то, что душа умершего продолжает жить и после смерти, поэтому его обеспечивали всем необходимым для загробной жизни: в захоронения клали оружие, одежду, вещи, посуду, продукты питания и т. п. Поражает содержимое богатых усыпальниц иньских правителей эпохи Шан-Инь (XVI–XI вв. до н. э.): оружие, боевые колесницы с лошадьми, утварь, драгоценности. Жены, наложницы, слуги, люди из близкого окружения усопшего правителя были погребены вместе с ним: правитель нуждался в их услугах и в загробном мире.

Смерть представителя любой культуры запускает механизм сложных коллективных действий, что обуславливает интерес к проблеме смерти человека, ее осмыслению, пониманию различий и изучению традиций оформления в разных культурах. Уважение к

умершим предкам позволяет свидетельствовать об уважении к живым людям.

Заключение. Ритуал погребения членов императорского двора имеет следующие особенности: забота о погребальном ритуале задолго до смерти, что выражалось в строительстве роскошных мавзолеев, семейных склепов, гробниц; соблюдение траурных традиций, причем при высоком положении человек с особой старательностью их придерживался, демонстрируя свое благородное воспитание, нравственную позицию, принадлежность к среде высокородных людей; захоронение большого количества ценных вещей и предметов вместе с умершим. Необходимо отметить, что эти позиции можно наблюдать и при ритуале погребения обычных людей, однако ритуал погребения членов императорской семьи проводился с необыкновенной помпезностью, размахом и служил представительским целям – безграничное желание презентовать миру и собственным подданным достижения правителя и всей страны.

Ритуал погребения членов императорского двора был значимым явлением в жизни китайского народа. Являясь консервативным, наименее подверженным различным нововведениям, он в то же время отражал культурные, религиозные, политические, эстетические и этические нормы, принятые обществом в определенную историческую эпоху. В наши дни этот ритуал находит отражение в театрализованных формах массовых представлений, исторических реконструкциях, туристических и образовательных программах (рис. 7).

ЛИТЕРАТУРА

1. Логунова, М. Печальные ритуалы императорской России / М. Логунова. – М.: Центрполиграф, 2011. – С. 5.
2. Рысаков, А. С. Ритуалы танского императорского двора согласно тексту «Да Тан Кай-юань ли» / А. С. Рысаков // Пятое восточное чтение памяти О. О. Розенберга: тр. учас. науч. конф. – СПб., 2012. – С. 132–133.
3. Маслов, А. А. Китай: колокольца в пыли. Странствия мага и интеллектуала / А. А. Маслов. – М.: Алетей, 2003. – С. 64.
4. Чэ, Тунбо. Социоантропные константы в религиозной культуре Китая: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.14 / Чэ Тунбо; Чит. гос. ун-т. – Чита, 2011. – С. 6.
5. Сидихменов, В. Я. Китай: страницы прошлого / В. Я. Сидихменов. – М.: Наука, 1978. – С. 68.
6. Кравцова, М. Е. Хо Цюй-бин му / М. Е. Кравцова // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. – М.: Вост. лит., 2010. – Т. 6 (доп.): Искусство. – С. 495–496.
7. Ощепков, Е. А. Архитектура Китая. Очерки / Е. А. Ощепков. – М.: Строиздат, 1959. – С. 211.
8. Комиссаров, С. А. Циньские погребальные памятники додинастического периода / С. А. Комиссаров, О. А. Хачатурян // Вестн. НГУ. – 2007. – Т. 7. – Вып. 4. – С. 7–11.
9. Усов, В. Н. Последний император Китая Пу И / В. Н. Усов. – М.: Олма-пресс, 2003. – С. 44.
10. Васильев, Л. Культы, религии, традиции в Китае / Л. Васильев. – М.: Ломоносов, 2015. – С. 79.

Поступила в редакцию 08.06.2018 г.

Семиотическая модель графического пользовательского интерфейса

Цыбульский В. М.

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

Статья посвящена графическим пользовательским интерфейсам как самому распространенному способу управления электронно-вычислительными устройствами. Предпринята попытка формализации языка интерфейса, которая направлена на разработку более эффективных инструментов для проектирования сложных, нагруженных смыслом, коммуникационных систем.

Представлена семиотическая модель графического пользовательского интерфейса, описана его структура, выделены базовые составляющие объекта коммуникации на основе треугольника Г. Фреге. В рамках системы рассмотрены базовые графические элементы, ментальные модели пользователя и запрограммированные функции. Используя человеко-центрический подход в исследовании интерфейсов систематизированы практические знания, сформулирована четкая и понятная модель интерфейса как знаковой системы, подготовлена теоретически-обоснованная база для дальнейшей разработки и изучения данного вопроса.

Ключевые слова: графический пользовательский интерфейс (GUI), человеко-компьютерное взаимодействие (HCI), семиотическая модель, человеко-центрированный дизайн (HCD), графический язык, структура интерфейса, знаковые системы.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 67–76)

Semiotic Model of the Graphical User Interface

Tsybulski V. M.

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

The article is devoted to the graphical user interface as a most common way of human-computer interaction. Attempt is made to formalize the interface language aimed to develop more effective tools in designing communicative systems with a high semantic load.

The article presents a semiotic model of the graphical user interface; its structure is described; basic components of the object of communication on the basis of G. Frege meaning triangle basic elements are distinguished. Within the system basic graphical elements, user's mental models and programmed functions are considered. With the help of the human-centered design in the interface study, practical groundwork was brought into system, an understandable sign system model of the interface was defined and a theoretically rationale base for further study and research was developed.

Key words: graphical user interface (GUI), human-computer interaction (HCI), semiotic model, human-centered design (HCD), graphical language, interface structure, sign systems.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 67–76)

Ранние подходы к проектированию интерфейсных языков были предприняты еще в 1990-х годах профессором кафедры информатики Папского Католического университета Рио Де Жанейро К. С. Де Суза [1]. Тогда же были разработаны базовые концепции применения семиотики в HCI, получившие название «Семиотическое проектирование» (Semiotic Engineering). Идея исследований заключалась в использовании метаязыка как средства проектирования интерфейса дизайнером и основного языка интерфейса, взаимодействующего с конечным пользователем. Теория охватывала культурологические и социологические аспекты применения семиотики к проектированию. На практике языковой подход к проектированию интерфейса описывает Илья

Бирман в курсе лекций Студии А. Горбунова [2], а также в книге «Пользовательский интерфейс» [3]. Тем не менее попыток классификации элементов и выделения четкой структуры интерфейса в рамках семиотической системы до сегодняшнего дня не предпринималось.

Цель статьи – выделить и проанализировать семиотические аспекты в графических пользовательских интерфейсах, а также применить семиотическую модель к структуре построения интерфейса, рассмотреть его базовые элементы.

Известный семиотик и культуролог XX века Ю. М. Лотман под семиотикой понимал науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения [4]. На этом основании можно сделать заключение,



Рис. 1. Дуальность коммуникационной системы интерфейса

что интерфейс, даже в самом широком его понимании (в том числе API и аппаратный интерфейс), также представляет собой коммуникационную систему – язык, транслятор, передающий информацию от одного объекта к другому.

Как в любом языке, в интерфейсах существуют свои правила и закономерности, при нарушении которых передача информации либо затрудняется, либо становится вовсе невозможной. Сообщения должны, с одной стороны, быть максимально емкими (краткими), увеличивая таким образом скорость восприятия и реагирования на информацию, с другой – максимально точно описывать предмет, исключая ошибки интерпретации сообщения. Первое, как правило, «размывает» и делает сообщение неоднозначным, второе увеличивает размер сообщения. Соблюдение баланса между данными категориями является основополагающей задачей как в семиотике, так и в проектировании взаимодействия.

Как известно, интерфейс состоит из двух частей (рис. 1) [5]. Одна часть передает и принимает сигналы от человека, используя графический язык коммуникации, вторая – обеспечивает обмен данными между интерфейсом и компьютером, используя машинные коды. Сам же интерфейс выполняет роль интерпретатора, транслятора с одного языка в другой. В данном исследовании будет использован человеко-центрированный подход к структуре интерфейса условия и требования к которому

описаны международным стандартом ISO 9241-210 [6]. Таким образом, принимая человека за основополагающее звено в процессе коммуникации, мы будем рассматривать только первую часть интерфейса, которая является объектом интереса дизайнеров и проектировщиков. В свою очередь, вторая часть – поле деятельности разработчиков программного обеспечения. Тем не менее некоторые аспекты разработки ПО, что обуславливают неоднозначность интерпретации интерфейсом сигналов в обе стороны, также будут рассмотрены в данном исследовании.

В процессе взаимодействия с интерфейсом можно выделить два потока: прием и передача информации. На практике в графических пользовательских интерфейсах для реализации передачи информации интерфейсу (управления им) применяются контролы, а для приема – индикаторы и медийные средства представления контента – своего рода ответ машины на запросы пользователя, обеспечивая, таким образом, интерактивность всей системы.

Воспринимая интерфейс как коммуникационную систему, можно выделить базовую составляющую интерфейса, которая в контексте семиотики представлена знаком. Для определения базовых характеристик элемента (знака) в интерфейсе была выбрана трехчастная модель немецкого логика, математика и философа, представителя школы аналитической философии Готлоба Фреге [7]. В соответствии

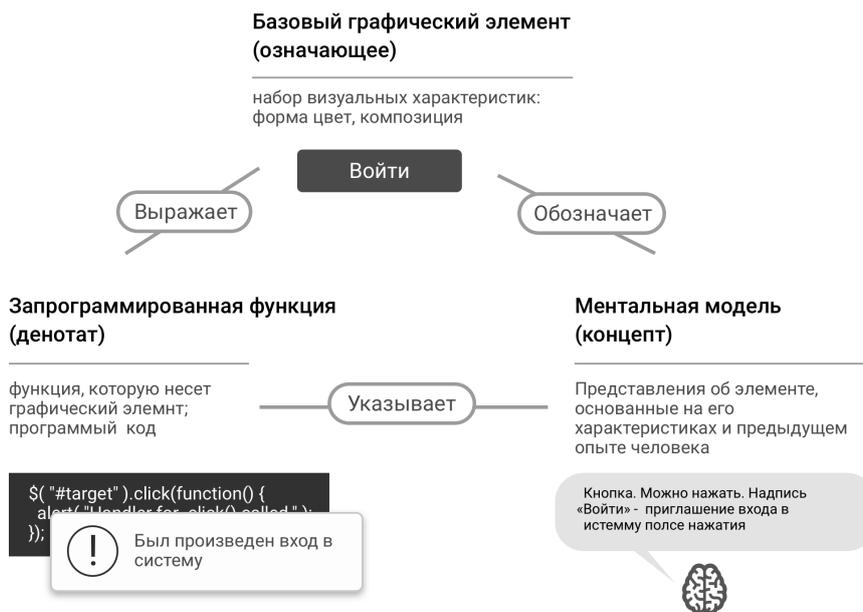


Рис. 2. Структура знака в интерфейсе по модели Г. Фреге

с ней структуру элементов интерфейса можно представить тремя категориями:

- базовый графический элемент (означающее, символ);
- ментальная модель (смысл, концепт);
- запрограммированная функция (значение, денотат) (рис. 2).

Базовый графический элемент интерфейса. Контроль (Control) представляет собой примитив графического интерфейса пользователя, имеющий стандартный внешний вид и выполняющий стандартные действия [8]. По семантическим характеристикам базовые элементы можно подразделить на иконические, индексы и символы. Внешние признаки графического элемента определяют «считываемость» знака пользователем. Их важными характеристиками являются цвет, форма и контекст – расположение объекта относительно других знаковых форм. Ошибки распознавания графических элементов или их системы вносят неоднозначность в понимание функции объекта, что приводит к неверно выстроенным ментальным моделям в процессе взаимодействия пользователя с интерфейсом. В процессе развития интерфейса пользователи привыкали к определенным внешним характеристикам элементов со сходной семантикой на разных платформах, по которым сегодня можно выделить вполне определенные группы базовых графических элементов в GUI.

Первой и самой распространенной группой базовых графических элементов в знаковой

системе являются триггеры. Типичный представитель триггера в физическом мире – курок (прообраз современной кнопки). Триггер способен воспроизводить однозначное действие «запуск». Триггеры представлены: кнопками (Button), иконками (Icon Button), гипертекстовыми ссылками (Hyperlink) (рис. 3). Разнообразие функций триггера расширяется за счет использования различных кнопок мыши: одиночных, двойных и тройных щелчков; на устройствах с сенсорными экранами тапом (Tap) или сильным нажатием (3D Touch) и пр.



Рис. 3. Типовые варианты триггера: кнопка, ссылка, кнопки с иконкой

Во вторую группу включены селекторы и меню. Селектор и меню являются метафорой переключателя в физическом мире. Элементы данной группы предоставляют пользователю выбор из двух или большего количества категорий в разных конфигурациях и могут быть репрезентированы большим многообразием компонентов (рис. 4): Toggle Switch (используется как переключатель двух состояний), Radio Button (выбор только одного варианта

из набора), Checkbox (выбор/активация нескольких вариантов из набора категорий), Tabbs (выбор вкладки, переключение контекстов), Dropdown Lists (выбор только одного варианта из набора).



Рис. 4. **Варианты селекторов: Toggle Switch, Radio Buttons, Dropdown List, Tabbs, Checkbox**

Дискретный селектор – это своеобразная метафора регулятора в физическом мире, которая предоставляет пользователю выбор дискретного многообразия вариантов из множества. Представители дискретных селекторов следующие: Slider (линейное представление), Scrollbar (линейное представление), Rotary slider (концентрическое представление), Image Carousel (линейное представление изображений) (рис. 5).



Рис. 5. **Варианты дискретных селекторов: Slider, Rotary Slider, Scroll Bar**

Поля ввода формируют третью группу. Они предназначены для получения информации от человека машиной, используя естественный, математический или символьный язык. Поля ввода – графический Text Field элемент, который в зависимости от контекста и программных ограничений может принимать любой из вышеперечисленных языков. Таким образом, поле может служить для поиска, ввода паролей, цифровых или текстовых данных (рис. 6).



Рис. 6. **Варианты полей ввода: поле ввода пароля, поле ввода числового значения, поле поиска**

Индикаторы составляют четвертую группу и являются для человека средством обратной

связи. Они позволяют получать информацию о статусе происходящего процесса или состояния объекта. Среди многообразия индикаторов выделим следующие: Notifications (уведомления), Progress bars (индикаторы состояния), Progress spinners (круговые индикаторы загрузки), Tool Tips (всплывающие подсказки), Counters (счетчики) и др. (рис. 7).



Рис. 7. **Варианты индикаторов: индикатор состояния GSM сети, индикатор заряда батареи, числовой индикатор, индикатор сообщений, языка и уровня громкости**

Стоит однако оговорить, что конечного набора элементов не существует, могут появляться новые. Тем не менее каждый элемент попадает под одну из категорий и выполняет одну из четырех групп функций. Существуют комбинированные знаковые формы, которые в данной работе мы будем рассматривать как виджеты. Яркими представителями таких систем являются поля ввода с проверкой содержания (Validation) и кнопкой подтверждения, а также редактируемые выпадающие меню, совмещающие в себе поле ввода и селектор (рис. 8).



Рис. 8. **Комбинированные знаковые формы: поле ввода с кнопкой подтверждения и проверкой содержания, редактируемый Dropdown List**

Термин «виджет» (Widget) был введен в американский язык в 1920 году как понятие, описывающее любое полезное электронное устройство. В компьютерную среду он попал благодаря проекту интерфейса MIT и IBM «Project Athena» в 1988 как сокращение от «window gadget». В данной модели виджеты представляют собой знаковую систему из набора базовых элементов. Будучи знаками (со своим собственным концептом и денотатом), они не выражают сумму семантических смыслов своих элементов. Возможно провести параллель с естественным языком человека, где предложение не является совокупностью смыслов составляющих его слов. Виджеты – синтаксические конструкции,

которыми занимается соответствующий раздел семиотики – синтактика. Так как синтаксис интерфейса является отдельной обширной темой для изучения, поэтому в качестве примера виджета мы возьмем только форму регистрации (рис. 9) [12].

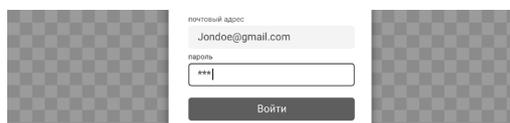


Рис. 9. Форма логина. Запрос на введение почтового адреса, пароля и кнопка подтверждения (триггер)

Для построения грамматически правильного языка дизайнеры опираются не только на законы формальной композиции, но и на особенности восприятия человеком визуальной структуры любой графической системы. Такие принципы были достаточно подробно сформулированы и описаны в гештальтпсихологии еще в 1912 году К. Коффкой, М. Вертгеймером и В. Кёлером [10]. К основным принципам расположения элементов в виджетах, используемым в проектировании интерфейсов, следует отнести: близость, сходство, общую зону, непрерывность, а также закон фигуры и фона.

Принцип близости описывает особенность человека воспринимать близко расположенные элементы, как элементы объединенные одним контекстом. В интерфейсах данный принцип используется в комбинированных графических элементах для разбиения формы на категории, а также для общей организации структуры элементов в интерфейсе (рис. 10). Для применения этого принципа выбирают последовательности, которые определены конкретным общепринятым синтаксисом или контекстом.



Рис. 10. Схема принципа близости и пример двух полей, объединенных этим принципом

При помощи принципа сходства в интерфейсах реализуются группы меню, закладки, списки (рис. 11). В процессе взаимодействия с интерфейсом данный принцип реализуется в элементах выполняющих одну и ту же функцию в разных частях интерфейса. Например,

кнопка «заккрыть» во всех окнах находится всегда в верхнем правом/левом углу, а полоса прокрутки контента располагается справа или внизу и всегда прокручивает текущую страницу.



Рис. 11. Схема принципа сходства. Пример расположения кнопки «заккрыть», имеющей стандартный вид и расположенной всегда в одном и том же месте окна

Общая зона объединяет элементы интерфейса, заключая их в замкнутой области. Ярким примером использования данного принципа являются всплывающие окна (Popup), которые представляют пользователю отдельные окна с содержащимися в них базовыми элементами, объединенными одним контекстом (рис. 12). На персональных компьютерах любая прикладная программа демонстрирует этот принцип, так как ее содержание заключено в рамку «окна».



Рис. 12. Схема принципа общей зоны и всплывающего окна, построенного на этом принципе

Принцип непрерывности, в большей степени, касается контента подаваемого в динамике. Прокручивание страниц в интерфейсе позволяет пользователю воспринимать содержимое не как набор не связанных между собой картинок, а как объединенную контекстом общую систему (рис. 13). Данный принцип также выражается в разного рода жестах (gestures) на мобильных устройствах: листании, смахивании (Swipe), увеличении содержания (Pitch to zoom)



Рис. 13. Схема принципа непрерывности и пример применения его при прокручивании контента

Закон фигуры и фона является фундаментальным правилом разделения элементов на важные и не важные в данный момент. Для реализации принципа применяются методы изменения формы, цвета и контраста элемента или набора элементов, размывания или затемнения содержания позади виджета (рис. 14).



Рис. 14. Схема закона фигуры и фона и пример

Таким образом, символ знака выполняет идентификационную роль и может быть выражен большим многообразием управляющих элементов, которые представляют собой алфавит интерфейса. Способность использовать этот алфавит для коммуникации зависит от правильного распознавания пользователем базовых графических элементов системы и их синтаксических структур. Для этих целей проектировщик обязан использовать четкие критерии выбора внешних характеристик элементов и принципы человеческого восприятия.

Ментальная модель пользователя. В проектировании взаимодействия она является одной из определяющих категорий элемента (знака). На базе ментальной модели выстраивается вся коммуникация пользователя с системой: логика дальнейших действий, предсказуемость системы и общее понимание концептуальной модели программы. По словам американского ученого в области когнитивистики, дизайна и пользовательской инженерии Дональда Нормана: «Ментальные модели – это то, что сидит у людей в головах, тот процесс, который направляет их при использовании объектов...» [11].

Ментальная модель – это интуитивное понимание принципов работы объекта или системы, основанное на прошлом опыте человека, имеющейся информации и здравом смысле. Ментальные модели – знания и представления о реальности в виде систем взаимосвязанных фактов и причинно-следственных связей. В психологии этому компоненту аналитической деятельности соответствуют ментальные репрезентации, понимаемые как актуальный умственный образ того или иного конкретного события или объекта.

В 80-х годах прошлого столетия принципы ментальных моделей и когнитивной

семантики получили свое развитие в книге Филипа Джонсон-Лэрда «Ментальные модели» [12]. Книга содержит анализ вопросов, связанных со значением языковых выражений и пониманием языка. По его словам, изучение мышления не может быть ограничено рамками какой бы то ни было одной дисциплины – требуются объединенные усилия экспериментальной психологии, лингвистики и теории искусственного интеллекта, синтез их идей и методов. Понимание, как считает Джонсон-Лэрд, «определяется знанием и уверенностью: человек понимает (до некоторой степени) то или иное явление тогда, когда он имеет представление о его причинах и следствиях, внутренней структуре и связях с другими явлениями, о способах его предсказания и предотвращения, о путях его инициации, управления им и контроля за ним» [13]. Таким образом, психологическое ядро понимания составляет наличие у человека некой «рабочей модели» соответствующей сущности или явления.

Ментальные модели непостоянны. Наблюдая за объектом в течение определенного периода времени, мы можем заметить его изменения. И каждый раз, когда человек пытается сделать вывод относительно меняющегося объекта, различные результаты наблюдения могут разрушать существующую ментальную модель и создавать новую. Как отмечает английский философ и психолог Кеннет Крейк, ментальные модели по своей природе являются неполными и постоянно развивающимися.

Таким образом, достаточно сложно определить точную ментальную модель пользователя в процессе взаимодействия с интерфейсом. Если понимание человеком поведения элементов в системе соответствует тому, какие функции эти элементы выполняют, можно утверждать, что интерфейс является интуитивно понятным. Что касается взаимодействия с программным обеспечением, пользователи ожидают увидеть определенную последовательность действий в соответствии с их прошлым опытом и ожиданиями. В качестве примера такой последовательности можно вернуться к форме регистрации рассмотренной выше (рис. 9). Пользователь вводит необходимые данные, нажимает кнопку подтверждения, получает ссылку для активации на почту, затем переходит по ней, чтобы активировать свой аккаунт. Большинство пользователей ожидают увидеть в процессе регистрации именно такие шаги и держат в голове ментальную модель того, какой должна быть процедура регистрации.

Формирование ментальной модели в интерфейсах происходит по следующим принципам:

- наблюдение;
- погружение;
- обучение.

В процессе *наблюдения* сознанием выделяются характеристики окружающих объектов, строится семантика объекта. Таким образом, каждый человек создает свои собственные неповторимые и уникальные ментальные модели.

Погружение – это такой тип пользовательского опыта, при котором пользователь полностью поглощен взаимодействием с системой. Погружение стимулирует его чувства. Так же процесс погружения сравнивают с состоянием «потока» [14]. Человек настолько глубоко концентрируется на задаче, что перестает замечать все вокруг, теряясь во времени. Опыт погружения сам по себе не формирует у человека ментальную модель, он скорее способствует выходу ощущений пользователя на другой уровень. Тем не менее, когда люди сравнивают и противопоставляют новый опыт старому, они начинают представлять себе, каким же опыт должен быть. Это представление и создает ментальную модель. После того, как пользователи сформировали ментальную модель, они будут отвергать опыт, который ей не соответствует.

Процесс приспособления ментальной модели пользователя к концептуальной модели продукта происходит по принципу *обучения*. Следует особо отметить разницу между ментальными и концептуальными моделями. Концептуальная модель – это действующая модель, которую человек получает, знакомясь с дизайном и интерфейсом конкретного продукта. Ментальные же модели люди используют для прогнозирования поведения системы, предмета или интерфейса, и для того, чтобы понять, какие операции с их помощью можно производить.

Культура играет важную роль в формировании человеческого восприятия. Пользователи из другой страны часто сталкиваются с определенными трудностями при взаимодействии с интерфейсами: языковой барьер, социальные нормы, раскладка клавиатуры, проблемы с распознаванием символов и знаков, формат валюты и дат, единицы измерения и даже юридические требования.

Кросс-культурное проектирование призвано обеспечить простоту использования и приятный опыт взаимодействия с продуктом пользователю несмотря на межкультурные барьеры. При проектировании пользовательского

взаимодействия в кросс-культурной среде очень важно уделять особое внимание таким ключевым аспектам, как организация контента, навигационная структура, цветовая гамма, типографика, а также и элементам дизайна, как изображения, логотипы, фотографии и анимация.

В процессе проектирования дизайнер учитывает логически продуманную концептуальную модель, чтобы сделать интерфейс понятным потребителю. В действительности, интерфейс никогда не может соответствовать ментальной модели каждого пользователя. Число возможных моделей может достигать многих тысяч. Тем не менее дизайнеры используют обобщенные ментальные модели большинства пользователей, изучая их потребности, склонности, желания и прошлый опыт.

Сегодня существует ряд популярных человеко-центрированных (Human centered design, HCD) подходов к проектированию пользовательского взаимодействия. Они предлагают методы проектирования взаимодействия через ментальные модели пользователей. Алан Купер, известный исследователь проектирования взаимодействия, в конце 90-х годов предложил концепцию «персон» [15]. На основе интервьюирования группы людей он создавал «персону» – собирательный образ этой аудитории. Такой подход помог ему объединить людей с разным менталитетом и воспринимать их как потенциальных потребителей проектируемого продукта. Таким образом, «персонажи» помогают понять контекст, поведение, отношения, потребности, проблемы, тревоги, сомнения, цели и мотивацию пользователей.

Другим подходом в проектировании взаимодействия является активное использование эмпатии. Известный специалист в области юзабилити Уитни Кьюсенбери определяет эмпатию как способность понимать и чувствовать контекст, эмоции, цели и мотивацию другого человека [16]. Длительное погружение в роль целевого пользователя дает возможность оценить контекстные сигналы из окружающей среды, которые позволяют понять связь между вещами для потребителя. Так же дизайнерами используется контекстный подход. Когда нужно изучить пользователей в их естественной среде, контекстные исследования являются эффективным методом для получения необходимой информации. Это метод наблюдения за людьми в конкретной ситуации, который помогает понять и проанализировать принципы принятия решения пользователями.

Следует отметить, что существующие различия в ментальных моделях человека могут привести к более низкой производительности коммуникационной системы, а также последующему разочарованию пользователя процессом взаимодействия с приложением. Чтобы избежать этих негативных последствий, проектировщики интерфейсов должны принимать во внимание ментальные модели потребителей, для которых создается программный продукт.

Запрограммированная функция. Она представляет собой денотат знака, его значение. Ее характеристики определяются исходным кодом программы, и ее реализацией занимаются специалисты по разработке программного обеспечения. В идеальных условиях запрограммированная функция элемента должна максимально соответствовать ментальной модели, сохраняя константность «поведения» в рамках всей семиотической системы.

Структура пользовательского интерфейса со стороны машины представляет собой многоуровневую систему переходных процессов. Можно определить несколько стадий преобразования, которые проходит сигнал коммуникации, прежде чем он преобразуется в понятные вычислительной машине бинарные коды.

Первый, самый высокоуровневый этап преобразования представлен фреймворками (framework) и высокоуровневыми языками программирования (которые впоследствии интерпретируются в более низкоуровневые промежуточные языки и далее компилируются в бинарные коды). В случае с веб-приложениями это могут быть популярные в современном «сайтостроении» высокоуровневые интерпретируемые языки: JavaScript (фреймворки Angular.js, React.js, Backbone.js, Vue.js, Embre.js, Meteor.js), Python (фреймворки Django, Pyramid, TurboGears, Flask, Bottle, Tornado), Rubi (фреймворки Rubi on Rails, Sinatra, Padrino, Hanami, NYNY, Scorched, Cuba) и т. д. Языки для разработки десктоп- и мобильных приложений представлены: Swift, ObjectiveC, C++, C#, Java.

Второй этап преобразования происходит на уровне компилируемых языков. Как правило, сегодня таким языком программирования является Си. На третьем этапе коммуникационный сигнал проходит уровень операционной системы устройства (ОС рассматривается как набор стандартизированных библиотек и драйверов призванных регулировать процесс работы прикладного ПО и перенаправлять их сигналы к физическим устройствам, используя

различные API). Последним этапом в процессе преобразований является исполнение бинарных машинных кодов компьютером на аппаратном уровне [17].

Сегодня способ выстраивания архитектуры приложения и написание ее исходного кода в большей степени определены стандартными библиотеками, которые предоставляет операционная система для разработчика прикладного ПО. Таким образом, стандарт определенной системой налагает некоторые ограничения в проектировании логики и интерфейса приложения.

Важно отметить, что в среде разработки ПО наблюдается тенденция движения к унификации средств разработки под разные операционные системы. Примером могут служить кроссплатформенные фреймворки, которые представляют из себя дополнительный уровень абстракции над целевыми платформами. Такой подход обладает рядом очень важных преимуществ для разработчиков и проектировщиков взаимодействия. Увеличение скорости разработки и тестирования продукта или сервиса на разных платформах способствует более быстрому выходу программного продукта на рынок и получению обратной связи от пользователя. Применение единых графических элементов на разных платформах обеспечивает константность восприятия пользователем интерфейса (особенно при разработке серии приложений для разных устройств воспроизводящих одни и те же функции). Не менее важен тот факт, что разработчики используют одинаковый инструментарий в процессе написания кода, что гарантирует в какой-то степени стабильность работы программы и соответствие запрограммированных функций ожидаемым результатам на разных платформах.

Однако, учитывая, что все кроссплатформенные решения – это дополнительный уровень абстракции, введение новых возможностей или технологий разработчиком платформы требует адаптации кроссплатформенного фреймворка к новым технологиям. В современных условиях данный процесс происходит очень медленно. Поэтому кроссплатформенное ПО находится всегда «на шаг позади» от программ, разработанных специально для операционной системы ее «родными» средствами.

На данный момент существует большой выбор фреймворков общего назначения для проектирования графических пользовательских интерфейсов. Большинство из них способны работать на популярных десктоп- и мобильных платформах: MacOS, Linux,

Windows, iOS, Android. Например, Qt является основой интерфейса популярной рабочей среды KDE, входящей в состав многих дистрибутивов Linux. Так же с использованием Qt созданы интерфейс бортового компьютера Tesla Model S, Skype, Telegram и другие. Данный фреймворк обладает всеми основными классами, которые могут потребоваться при разработке интерфейсов: готовыми виджетами, модулями работы с графикой и анимацией, непосредственным доступом к OpenGL/DirectX, интегрированным движком интернет-браузера Chromium, доступом к мультимедиа устройствам и многим другим. Основным же средством проектирования интерфейсов в Qt считается их собственный язык разметки QML, активно развивающийся в последнее время [18].

Другим популярным фреймворком является wxWidgets. В отличие от Qt он позволяет разрабатывать приложения, которые адаптируют внешний вид под стилистику операционной системы (native look), то есть фреймворк использует стандартное API операционной системы для построения графического пользовательского интерфейса. Что, с одной стороны, позволяет создавать приложения с привычным пользователям платформ внешнего вида и особенностями взаимодействия, а с другой – приводит к дополнительным трудностям, в случае необходимости реализации одинакового поведения и внешнего вида интерфейса.

Сегодня пользовательские данные хранятся в облаке, синхронизация настроек приложений производится через интернет, через всемирную паутину осуществляется доступ к глобальным информационным данным – сервисы и программное обеспечение уже не могут существовать без выхода в сеть. Становятся популярны веб-приложения. Появляется большое количество готовых решений для разработки приложений, исполняемых в браузере.

Приложения, написанные на связке HTML, CSS, JavaScript, изначально разрабатываемые для использования в браузере, благодаря набору современных библиотек и технологии WebKit способны работать на любых архитектурах и платформах. Таким образом, применение высокоуровневых языков и наличие огромного количества готовых библиотек для реализации интерфейса значительно ускоряют и упрощают процесс разработки ПО. В качестве примера такой технологии можно привести Electron и NW.js.

Оба фреймворка построены на библиотеке Node.js и Chromium браузере, оба

поддерживаются крупными компаниями (GitHub и Intel). Electron и NW.js появились в начале этого десятилетия (2013, 2011 – соответственно) и предполагают разработку преимущественно на JavaScript. В итоге это приводит к потенциально еще более худшей производительности и потреблению памяти, чем Java. Несмотря на относительную молодость, на обоих инструментариях уже сделано немало приложений: Atom, Visual Studio Code, Slack, WordPress.com desktop app. Наиболее заметным преимуществом таких фреймворков является наибольшая гибкость и отсутствие ограничений в пользовательском интерфейсе – весь интерфейс описывается HTML и CSS. Также Electron не предоставляет защиту исходного кода, а NW.js дает такую возможность, при этом усложняя понимание исходного кода (с последующей потерей производительности).

Существуют значительные ограничения в работе приложений, использующих веб-технологии. Из-за достаточно длинного процесса преобразований на пути к бинарным кодам, понятным компьютеру, высокоуровневые языки веб-программирования не способны напрямую управлять «железом» (Hardware). Диапазон функций ограничивается исключительно уже существующими библиотеками. Таким образом, очевидно преимущество низкоуровневых языков в разработке приложений, использующих новые аппаратные средства или новые технологические решения в интерфейсах.

Кроме чисто технических аспектов, влияющих на процесс проектирования коммуникационной системы человек–компьютер, существуют еще аспекты организационные. При проектировании интерфейса дизайнер взаимодействия должен четко описывать запрограммированную функцию в документации для разработчика. В его задачи не входит просчет всех возможных вариантов поведения элемента или виджета в контексте коммуникационной системы, поэтому проектировщик обязан учитывать не только особенности восприятия и интерпретации объекта пользователем, но еще и уметь описать возможные варианты реагирования элемента в разных контекстных ситуациях. При описании семантики и синтаксиса интерфейса для разработчиков ПО проектировщик также должен учитывать технические ограничения, описанные выше.

Заключение. Коммуникационная система интерфейса представляет собой многоуровневую структуру. В ней присутствуют как графический, так и программный языки. Способы передачи и приема информации

осуществляется по определенным законам и представлены конкретными категориями. Применение трехчастной модели Г. Фреге к структурным элементам интерфейса дало возможность разделить их на три составляющие: базовый графический элемент, ментальную модель и запрограммированную функцию. В свою очередь, структурно-семиотический метод моделирования конструкции GUI позволил выявить группы знаковых форм среди базовых элементов, основываясь на их семантике. Также была определена взаимосвязь между этими группами элементов ментальными моделями человека и запрограммированными функциями.

Следует отметить, что применение семиотических принципов к структуре интереса позволяет систематизировать практические знания, используемые при проектировании графического пользовательского интерфейса, выстроить четкую и понятную модель интерфейса как знаковой системы. Представленный анализ типологии GUI, а также используемых в них видах визуальных коммуникаций, может получить дальнейшее развитие в исследованиях и практике человеко-компьютерного взаимодействия. Последующие разработки в данной области благодаря циклу «задача-артефакт» помогут устранить все неточности модели на практике и дадут возможность эффективно использовать ее при проектировании графических пользовательских интерфейсов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Souza, C. S. de de. The Semiotic Engineering of Human-Computer Interaction / C. S. de de Souza. – Cambridge, Mass: The MIT Press, 2005. – 312 с.
2. Пользовательский интерфейс и представление информации [Электронный ресурс] / Дизайн-бюро Артема Горбуно-

ва. – Режим доступа: <http://bureau.ru/educenter/ui/>. – Дата доступа: 30.05.2018.

3. Пользовательский интерфейс. Электронный учебник [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artgorbunov.ru/projects/book-ui/>. – Дата доступа: 30.05.2018.

4. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2015. – 415 с.

5. Berkshire encyclopedia of human-computer interaction / ed. W.S. Bainbridge. – Great Barrington, Mass : Berkshire Pub. Group, 2004. – 2 p.

6. ISO 9241-210:2010 - Ergonomics of human-system interaction – Part 210: Human-centred design for interactive systems [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.iso.org/standard/52075.html>. – Date of access: 07.06.2018.

7. Фреге, Г. Логика и логическая семантика / Г. Фреге; пер. Б. Бирюков. – Изд. монография. – Москва: URSS, 2012. – 595 с.

8. Affairs, A. S. for P. User Interface Elements [Electronic resource]. – Mode of access: /how-to-and-tools/methods/user-interface-elements.html. – Date of access: 05.03.2018.

9. Интерфейсы без шелухи: помогаем интерфейсам стать человечнее [Электронный ресурс] : Интерфейсы без шелухи / dangry.ru. – Режим доступа: <https://dangry.ru/sona/interface/syntax/>. – Дата доступа: 30.05.2018.

10. Koffka, K. Principles of Gestalt Psychology / K. Koffka. – Psychology Press, 1999. – 736 p.

11. Norman, D. The Design of Everyday Things: Revised and Expanded Edition / D. Norman. – Hachette UK, 2013. – 346 p.

12. Johnson-Laird, P. N. Mental models: towards a cognitive science of language, inference, and consciousness : Cognitive science series / P. N. Johnson-Laird. – Изд. 6. print. – Cambridge: Harvard Univ. Press, 1995. – Вып. 6. – 513 с.

13. Johnson-Laird, P. N. How We Reason / P. N. Johnson-Laird. – Oxford: Oxford University Press, 2008.

14. Csikszentmihalyi, M. Flow: The psychology of optimal experience: Harper Perennial Modern Classics / M. Csikszentmihalyi. – Pub. Nachdr. – New York: Harper [and] Row, 2009. – 303 с.

15. Cooper, A. About face: the essentials of interaction design, 4th edition / A. Cooper. – Pub. 4th edition. – Indianapolis, IN: John Wiley and Sons, 2014.

16. Quesenbery, W. Global UX: design and research in a connected world / W. Quesenbery, D. Szuc. – Waltham, MA: Morgan Kaufmann, 2012. – 238 p.

17. McConnell, S. Code Complete: A Practical Handbook of Software Construction, Second Edition / S. McConnell. – Pub. 2 nd edition. – Redmond, Wash : Microsoft Press, 2004. – 960 p.

18. Summerfield, M. Advanced Qt Programming: Creating Great Software with C++ and Qt 4 / M. Summerfield. – Pub. 1st. – Prentice Hall., 2010. – 560 p.

Поступила в редакцию 26.06.2018 г.

Космополитическое мировоззрение как основа межкультурного диалога в XXI веке

Працкевич Т. А.

Белорусский государственный университет, Минск

Статья рассматривает космополитизм как новый подход к осмыслению межкультурной коммуникации в начале XXI века, пришедший на смену мультикультуралистской парадигме. Автор приводит философские и социологические исследования, выступающие в качестве мировоззренческого фундамента для трансформации современных аккультурационных моделей. Космополитическое мировоззрение привнесло в поле межкультурной коммуникации следующие установки: отказ от ранжирования этносов и культур; категориальное разведение понятий гражданской и национальной/этнической принадлежности; признание индивидуальности инкультурационных и аккультурационных историй; освобождение процесса культурной самоидентификации от общественных детерминаций и др.

Ключевые слова: аккультурация, глобализация, идентичность, космополитизм, логика «включающей дифференциации», мультикультурализм, фигурация.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 77–81)

Cosmopolitan Worldview as a Basis for Cross-cultural Dialogue in the XXI Century

Pratskevich T. A.

Belarusian State University, Minsk

The article considers cosmopolitanism as a new approach towards cross-cultural communication comprehension in the early XXI century that has changed multiculturalism paradigm. The author refers to philosophical and sociological researches performing as a worldview foundation for modern acculturation models transformation. Cosmopolitan worldview brought following guidelines to a cross-cultural communication field: rejection of ethnos and culture ranging; categorical divergence of civil and national/ethnic identity; acknowledgement of enculturation and acculturation stories individuality; cultural self-identification process liberation from social determinations etc.

Key words: acculturation, globalization, identity, cosmopolitanism, «inclusive differentiation» logic, multiculturalism, figuration.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 77–81)

Концепция мультикультурализма, находящаяся в центре социокультурной полемики на протяжении нескольких последних десятилетий, очевидно, была выстроена на фундаменте самых лучших намерений в отношении гетерогенных с этнической точки зрения обществ. Тем не менее на данный момент подобный стратегический подход подвергается многосторонней критике. Некоторые же теоретики и практики открыто заявляют, что он исчерпал себя и более не отвечает потребностям современной социокультурной действительности. Внимание к разнообразию в рамках более вариативной по сравнению с ассимиляционной модели на деле привело не к полилогу культур, а к нарастающему разобщению этносов.

Конечно, ответственность за неудачи в реализации мультикультурализма на практике можно переложить на плечи политиков и государственные органы. Можно пенять и на нарастающий фундаментализм, якобы не принимающий даров прогрессивной аккультурационной модели. Однако честнее будет признать, что усложненная и расцветенная возможностями и направлениями движения культурных паттернов структура осталась, по сути, наполнена прежним эволюционистским содержанием.

Определение сообществ в рамках дихотомии «большинства» и «меньшинства» приводит к неизбежному

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

ранжированию культур, навешиванию стереотипных ярлыков и определению рамок ожидаемого социального и культурного поведения. Более того, мультикультурная фрагментация общества выстроила практически непроницаемые границы для генерации индивидуальных гибридных идентичностей.

Цель данного исследования – выявить новые установки межкультурной коммуникации, соответствующие переходу к космополитическому мировоззрению в XXI веке.

Культурное разнообразие и динамичность миграционных процессов уже приняты как должное мировым сообществом, но возникающие все чаще кризисы и конфликты свидетельствуют о необходимости пересмотра существующих подходов. В то же время, пожалуй, именно сейчас настал подходящий момент для более глубокой исследовательской и общественной трансформации, которая должна не только затронуть конструкты аккультурационных моделей межкультурной коммуникации, но и изменить способ осмысления культурного многообразия и его динамики.

Идеология мирового гражданства, возникшая еще в античные времена и в ходе смены социокультурных парадигм обретающая все новые импульсы к развитию, в XXI веке выходит на первый план в попытках научного и философского осмысления основ эффективного и конструктивного межкультурного диалога. Космополитическое мировоззрение, безусловно, содержит в себе потенциал для генерации адекватных ответов на стремительные изменения современности, артикулируемые рядом признанных исследователей.

Динамичность и гибкость социокультурных процессов. Одной из наиболее провокационных и в то же время приводящих ученых умы в движение попыток осмысления современного цивилизационного кризиса является эссе французского философа-постмодерниста Жана Бодрийяра под названием «Дух терроризма». В нем «аллергия на всякий окончательный и безапелляционный порядок, на всякую безапелляционную власть» [1] рассматривается как катализатор интенсивных попыток существующего миропорядка привести себя к разрушению. Ж. Бодрийяр выворачивает наизнанку западное противостояние терроризму и обнаруживает скрытое внутреннее соучастие и стремление к самоубийству: «В конечном счете, они это сделали, но мы этого хотели» [1]. За анализом реального и символического соотношения сил западного и исламского миров кроется куда более важная мысль: человечество, на протяжении всей

истории усложняющее схемы и структуры социального взаимодействия, дошло до пика, где система обнаруживает свою бессмысленность, косность и устарелость. Четкие и стабильные цепи больше не соответствуют ускоренной динамике жизни и порождают непреодолимое желание освободиться от них, даже путем многочисленных человеческих жертв и цивилизационных катаклизмов. «Дух терроризма» заключен не в той или иной культуре, но в необходимости символического разрушения недвижимой системности.

Альтернативным исходящему изнутри терроризму ответом на вызов современности являются пересмотр классических социологических установок и осознание отсутствия всякой необходимости в статичности общественных структур. Процессуальность и имманентная динамика являются непреходящими характеристиками любого социума. Этот принцип и был взят за основу немецким социологом Норбертом Элиасом при построении фигурационной теории развития общества. Ученый призывает выйти за рамки привычного категориального аппарата и обозреть социальные процессы сквозь призму фигурационной модели. Социологии как науке необходимо забыть о классическом разделении на индивида и общество. Ведь индивиды, как правило, включены в социум, а общество состоит непосредственно из людей. Причудливый узор взаимных зависимостей и отношений, созданный отдельными личностями и подвергающийся постоянно изменению, и есть ядро и предмет исследования в новом подходе. Н. Элиас метафорично сравнивает фигурацию с танцем: «Одна и та же фигурация танца может включать в себя различных индивидов, но без плюральности ориентированных друг на друга, взаимозависимых танцоров нет и танца» [2]. Любая фигурация может и должна рассматриваться как на микро-, так и на макроуровне, которые взаимно зависят друг от друга и следуют своей логике непрерывного развития. Пожалуй, можно сказать, что согласно этой модели происходит и деятельность индивидуума в пространстве культуры. Вступая в оригинальные связи и сплетения с другими людьми, мы преобразуем себя и поле окружающей нас культуры.

Подвижность, гибкость, освобождение от жестких границ и условностей как характеристики современного этапа истории взяты за основу и британским социологом Зигмунтом Бауманом в работе «Текущая современность». Рост пространственной мобильности, изменение характера труда и межличностных отношений, освобождение от ряда социальных обязательств ведут к неизбежным изменениям

в осознании себя индивидом в пространстве культуры. На протяжении многих веков народы стремились к территориальности, оседлости и суверенитету, которые являлись важнейшими предпосылками для развития государственности и цивилизационного роста. Однако современность готовит пространство для сокрушающего реванша кочевого образа жизни. «Текучесть» социальной и культурной действительности больше не является причиной фрустрирующей неопределенности. Напротив, размывание пространственных и символических границ дает возможность надевать различные «костюмы» и «маски». Свобода общественной жизни меняет линии на пунктиры и во взаимоотношениях граждан и государств: «Многовековой “роман” нации с государством приближается к концу; но речь идет не столько о разводе, сколько о замене основанного на безоговорочной верности брачного союза договоренностью о “проживании вместе”» [3]. «Супруги» теперь вправе искать для себя новых «партнеров» в других местах и заключать кратковременные или постоянные союзы, что неизбежно приводит к необходимости пересмотра понятий гражданственности и национальной принадлежности.

Гражданская vs национальная принадлежность. Еще до середины XX в. западный мир и вслед за ним и другие существующие и новообразующиеся страны следовали идеальной модели гражданства в национальном государстве. Так или иначе место жительства должно было определять не только факт административно-территориального подчинения и демократического участия в политических делах, но и в подавляющем большинстве случаев национальную и культурную принадлежность. С появлением и развитием глобализационных факторов национальные государства оказались лицом к лицу с экологическими, экономическими, информационными и рядом других проблем мирового масштаба, которые невозможно решить в изоляции от взаимозависимого мирового сообщества. В то же время растущая диверсифицированность и подвижность идентичностей сделали государства слишком тесным вместилищем для проявлений социокультурной динамики. Современный политолог Сейла Бенхабиб, рассматривая новый характер взаимоотношений между нациями и государствами, отмечает: «...территориальность стремительно превращается в устаревшую форму размежевания материальных функций и культурной идентичности» [4]. Поворот в понимании основ государственности и неизбежная тенденция к разделению национальности и

гражданства ставят на повестку вопрос и о переосмыслении методологических основ социально-философских наук в целом и культурологии в частности. Изучение и анализ человеческой истории, социальных процессов и культурных трансформаций исключительно на основе предпосылки, что глобальный социум поделен на нации, ареалы, «ячейки», показывают свою несостоятельность при внимательном отношении к сформировавшемуся на данный момент социально-философскому фундаменту.

Индивидуальность инкультурационных и аккультурационных историй. Мировые противоречия и глобальные процессы не только разрастаются вширь, но и уходят вглубь, что значит, что каждая личная биографическая история становится потенциальным предметом философского и культурологического анализа. Если говорить словами немецкого политического философа Ульриха Бека, «биографическая глобализация олицетворяет своего рода “полигамию места”» [5, с. 65]. Каждый отдельный человек нанизывает на «нитку» своей жизни «бусины» разных локаций, где ему доводилось бывать краткий период времени или проживать на протяжении длительного срока. Пространственное перемещение между городами, странами и регионами сплетается в сеть принятых и трансформированных с целью адаптации к личному опыту культурных паттернов.

Дополняется сложившийся механизм формирования индивидуальной идентичности диффузионным перемещением элементов культуры благодаря новейшим компьютерным технологиям и средствам массовой информации. Любой пользователь сети Интернет получает виртуальную возможность вступить в контакт и взаимодействие с инокультурной системой. Ежедневно мы конструируем вокруг себя бытовую реальность космополитизма, покупая товары иностранных производителей, посещая рестораны экзотической кухни, практикуя ради развлечения или поиска себя характерные для других культур ритуалы и виды деятельности. В сущности, глобализация предоставила уникальную возможность каждому быть культурным «индивидуалистом» и выбирать свой маршрут на карте культур. Как пишут австрийский социолог Питер Людвиг Бергер и его словенский коллега Томас Лукман в работе «Социальное конструирование реальности», «индивидуалист» возникает как специфический социальный тип, у которого есть по крайней мере потенциал для миграции по множеству доступных миров и который добровольно и сознательно

конструирует «Я» из «материала» различных доступных ему идентичностей» [6].

Особенно актуальным становится такой методологический подход при рассмотрении вопроса миграции и соответственно проблемы формирования идентичности на пересечении культурных систем. Здесь принцип взаимного исключения или принудительного слияния в новой научной парадигме может быть заменен логикой «включающей дифференциации» [5]. Индивиду нет необходимости находиться перед тяжелым ежедневным выбором способа культурного самоопределения. Вместо этого, человек получает возможность свободно формировать свою самобытность. Границы культурных групп и стереотипные ожидания форм социального поведения оказываются размыты или вовсе уничтожены, что позволяет хоть и не стать «гражданином мира», но выстроить свою личную логику культурных установок, соответствующих собственному бэкграунду и потребностям выстраивания текущих аккультурационных взаимодействий.

Культурная самоидентификация и социальные детерминации. Проблемным аспектом процесса самоидентификации в новом гетерогенном сообществе является необходимость определить свое место в запутанной сети социальных и культурных характеристик, которые должны быть соотнесены с личным прошлым и настоящим опытом. Необдуманное смешение социальной и культурной проблематики при реализации на практике теории мультикультурализма привело, как мы знаем, к эскалации и этнизации социоэкономических конфликтов. Именно по этой причине на новом этапе исследований межкультурной коммуникации эти две формы самоопределения необходимо разграничивать. Безусловно, символическая реальность культуры находится в тесной взаимосвязи с объективными общественными структурами и оказывает постоянное влияние на протекающие внутри них процессы. Однако социальное самоопределение базируется на вполне конкретных социоэкономических и социополитических интеракциях, которые имеют стабильные индикаторы процесса и формируют в целом однозначные установки и принципы, нормы и правила общественной жизни. Система поддерживается и развивается социальными институтами, среди которых в вопросах натурализации, гражданственности и культурной политики «первую скрипку» играет государство.

Границы культурной реальности и ее структура не столь очевидны и прозрачны. Эксперт в области философии культуры Е. Н. Устюгова отмечает: «Культура нужна человеку только как живая сфера осмысления, ценностного

переживания мира, в котором человек существует, идентифицирует и реализует себя — здесь не может быть неизменных вечных значений» [7]. Культура является пространством непрекращающейся реинтерпретации смыслов, возникающих как на пересечении этнокультурных ареалов, так и в поле осмысления новых форм синтеза культурных паттернов на фоне традиционных установок. В настоящее время культурная идентичность мигранта оказывается неизбежно обусловлена социальными мотивами и прагматическими ориентациями. Однако при построении грамотной и дальновидной внутригосударственной политики определенность и прозрачность социальных регуляций вкупе с гарантией освобожденной от общественных детерминаций культурной самоидентификации видится на данный момент наилучшей аккультурационной стратегией.

Заключение. Современные социокультурные и политические процессы, разительно отличающиеся от общественного опыта предыдущих столетий, свидетельствуют о наступлении новой эпохи — эры космополитизма. Космополитический подход не отрицает приверженности национальным или этническим корням. Однако возможность принимать свой этнокультурный бэкграунд и находить личные способы взаимодействия с другими сообществами, создавая индивидуальную аккультурационную историю, оказывается тернистым, но единственно соответствующим динамичности современности и глобализации способом выстраивания межкультурной коммуникации.

Рубеж XX–XXI веков можно без преувеличений назвать поворотным периодом в научном осмыслении структуры и динамики социокультурных процессов. Фигурационный подход к социологии, отрицание окончательности возведенных общественных систем, осознание динамичности и гибкости социокультурных процессов не только трансформировали существующие аккультурационные модели, но и привели к глубинному пересмотру мировоззренческих оснований. Наступившая эра космополитизма привнесла в поле межкультурной коммуникации новые установки, среди которых:

- отказ от ранжирования этносов и культур в рамках дихотомии «большинства» и «меньшинства», «своего» и «чужого»;
- категориальное разведение понятий гражданской и национальной/этнической принадлежности;
- признание индивидуальности инкультурационных и аккультурационных историй;
- приоритет логики «включающей дифференциации» при определении аккультурационных стратегий индивидуумов;

- освобождение процесса культурной самоидентификации от общественных детерминаций при сохранении прозрачности и определенности социальных регуляций.

Следует подчеркнуть, что глобализационные процессы, диффузия культурных паттернов и включенность мирового социума в сети средств массовой информации и коммуникации делают вопрос национальной/этнической самоидентификации и выработки эффективных межкультурных компетенций актуальным для всех членов глобального социума. Несмотря на ряд объективных предостережений со стороны научного сообщества, космополитизм, реализуемый на практике под эгидой приоритета прав человека, видится наиболее адекватным ответом на вызовы растущей поликультурности прежде относительно однородных сообществ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр, Ж. Дух терроризма / Ж. Бодрийяр // Lib.ru: «Современная литература» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/esprit_du_terrorisme.shtml. – Дата доступа: 17.06.2017.
2. Элиас, Н. О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования / Н. Элиас // Библиотека Якова Кротова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://krotov.info/library/26_ae/li/as_01.htm. – Дата доступа: 06.11.2017.
3. Бауман, З. Текучая современность / З. Бауман; пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. – СПб.: Питер, 2008. – С. 199.
4. Бенхабиб, С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру / С. Бенхабиб; пер. с англ. В. И. Иноземцева. – М.: Логос, 2003. – С. 214.
5. Бек, У. Космополитическое мировоззрение / У. Бек. – М.: Центр исследований постиндустриального общества, 2008. – С. 65.
6. Бергер, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман; пер. с англ. Е. Руткевич. – М.: «Медиум», 1995. – С. 114.
7. Устюгова, Е. Н. Глобализация и культура / Е. Н. Устюгова // Глобализация и культура: аналитический подход. – СПб.: Янус, 2003. – С. 34.

Поступила в редакцию 20.04.2018 г.

УДК 069:351.853(476):316.74

Сохранение культурно-исторического наследия (на примере усадеб Щорсы и Вишнево)

Новаш О. В.

Государственное учреждение образования «Республиканский институт
высшей школы», Минск

Статья посвящена осмыслению культурного наследия и исторической преемственности. Изучая характерные черты той или иной эпохи, можно легче понять, в чем состоит социокультурное своеобразие настоящего. Память о прошлом – это не только дань уважения к достижениям белорусской истории и культуры, но и знания, необходимые для решения социальных задач, связанных с формированием исторической памяти и диалога поколений. Историческое наследие влияет на сегодняшний день, формируя наше мировосприятие как напрямую, так и косвенно. Настоящее же влияет на прошлое напрямую, иногда уничтожая его, иногда восстанавливая из небытия. Развитие туризма в местах с ценным историческим наследием необходимо для улучшения системы государственных услуг. Кроме того, создание благоприятных условий для туризма, направленных на знакомство с историческим, культурным и природным наследием важно для развития туристических возможностей. Усадьба в Щорсах, которая сейчас разрушена и забыта, прародина семьи Литавора Хрептовича – важный памятник белорусской культуры, который может стать историческим и туристическим центром Беларуси.

Ключевые слова: культурное наследие Беларуси, Хрептовичи, Щорсы, Вишнево.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 81–85)

Адрес для корреспонденции: e-mail: novash@yandex.ru – О. В. Новаш

Conservation of Cultural and Historical Heritage (on the Example of Shchorsy and Vishnevo Estates)

Novash O. V.

State Educational Establishment “National Institute for Higher Education”, Minsk

The article is devoted to the comprehension of cultural heritage and historical continuity. Studying the characteristic features of this or that era, it is easier to understand what social and cultural originality of the present is. The memory of the past is not only a tribute to the achievements of Belarusian history and culture, but also the knowledge necessary to solve social problems associated with the formation of historical memory and the dialogue of generations. Historical heritage affects today, shaping our world perception both directly and indirectly. The present affects the past directly, sometimes destroying it, sometimes restoring it from non-being. The development of tourism in places with valuable historical heritage is necessary to improve the system of public services. In addition, the creation of favorable conditions for tourism aimed at acquaintance with the historical, cultural and natural heritage is important for the development of tourism opportunities. The farmstead in Shchorsy, which is now destroyed and forgotten, the ancestral home of the Litavor Chreptovich family is an important monument of the Belarusian culture that can become a historical and tourist center of Belarus.

Key words: *cultural heritage of Belarus, Chreptovich, Shchorsy, Vishnevo.*

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 81–85)

Культурное наследие – не только культурный, духовный, социальный, но и экономический капитал общества. Оно тесным образом связано с культурой, образованием, наукой и наравне с природными богатствами лежит в основе национального благосостояния. Современная цивилизация осознала, что утрата культурных ценностей невозможна в развитии человеческого потенциала.

Но в первую очередь, культурное наследие – это историческая память народа. К сожалению, на сегодняшний день многие памятники белорусской истории и культуры находятся под угрозой разрушения, большинство из них теряют свою ценность в результате хозяйственной деятельности, воздействия климатических процессов и времени. Ситуация усугубляется их бесхозностью и как следствие – уменьшение финансирования не только на реставрацию, но и консервацию памятников. В отдельных случаях требуется принятие срочных мер по спасению их от разрушения, а состояние большинства исторических усадеб Беларуси можно оценить как близкое к критическому.

Цель данной статьи – рассмотреть роль и значение культурного наследия Хрептовичей, а также возможность ревитализации усадеб.

Дворцово-парковый комплекс в Щорсах. Усадьбы на протяжении веков становились неотъемлемой частью истории и культуры Беларуси, являясь хранителями традиций, обычаев рода. Всего на территории Беларуси в конце XIX – начале XX в. было более 8000 различных усадеб, фольварков, имений [1]. К одной из таких усадеб можно

отнести и поместье Хрептовичей в Щорсах. Наиболее раннее упоминание о Щорсах связано с учреждением здесь около 1265 г. князем Войшелком Лавришевского монастыря (деревня Лавришево находится в 3 км от Щорсов при впадении реки Валовки в Неман) [2]. В Литовской Метрике Щорсы упоминаются в 1471 г., когда принадлежали роду Храптовичей, (позже фамилия рода начали писать через «п» – Храптовичи) [3]. После смерти Ивана (Иоанна) Хрептовича в 1564 г. его имущество переходит сыновьям Яну и Адаму [4]. В середине XVIII в. Мартин Хрептович ликвидировал чересполосицу в имении Щорс, выкупил землю мелких владельцев и до своей смерти в 1766 г. собрал вокруг Щорсов значительные земли. В 1758 г. в Щорсах сгорела одна из древних церквей Новогрудской области [5]. И М. Хрептович в 1770–1776 гг. финансирует на ее месте строительство нового храма. Но строит его следующий владелец – Иоахим Литавор Хрептович по проекту Джузеппе де Сакко при участии Якуба Габриэля.

Иоахим Хрептович родился 4 января 1729 года в поместье Ясенец [6]. Это была неординарная личность: государственный и общественный деятель, философ и просветитель, гуманист и естествоиспытатель, поэт и публицист. Уровень знаний, которые Иоахим получил дома, дал ему возможность без всяких затруднений продолжить образование в Виленской академии. После окончания Виленской академии Иоахим, как и многие его современники, решил продолжить образование за рубежом. Учился в Германии, побывал

в Италии, Австрии, Швейцарии, Франции, Англии. Везде интересовался новейшими на то время достижениями науки, особенно в области сельского хозяйства. Изучал различные способы земледелия, анализировал их с намерением выбрать самые рациональные. Интересовали его и вспомогательные отрасли сельского хозяйства – овощеводство, садоводство, пчеловодство, разведение рыб. Он понимал, что увеличение производительности хозяйства возможно только в том случае, если тот, кто работает, будет заинтересован в результате своего труда. Для реализации своих идей в собственных имениях Щорсы и Вишнево он отменил барщину. Безземельные крестьяне перешли на «наём» при фольварках. Впервые в Великом Княжестве Литовском здесь был введен севооборот. Щорсы славились своим племенным животноводством, здесь варилось отменного качества пиво, ездовые повозки из Щорсов были известны далеко за пределами имения. Хрептович был сторонником расширения прав сельских органов управления. Под его влиянием создавались крестьянские кассы взаимопомощи и страховой магазин, но личная свобода крестьян Хрептовича была ограничена. Все пахотные земли, сенокос, лес и другие угодья оставались его собственностью. Крестьяне практически превратились в арендаторов. Тот, кто хотел сменить место жительства, должен был заплатить определенную сумму денег или предложить свой надел другому желающему.

К 1770 г. имение в Щорсах стало одним из самых крупных и прибыльных в Речи Посполитой. Но деревянные строения главного фольварка и небольшой деревянный дворец Щорсовской усадьбы уже не могли выполнять функции административно-хозяйственного центра огромных угодий поместья. Литавор Хрептович основывает в 1770-х гг. дворцово-парковый ансамбль [7]. Здание отличалось утонченностью декоративных форм, легкостью и своеобразным изяществом. Главный корпус дворца представлял собой прямоугольное, одноэтажное сооружение, поднятое на невысокий фундамент. На трех центральных осях стоял двухэтажный поперечный корпус, накрытый овальным усеченным сверху куполом и с главного фасада расчлененный пилястрами коринфского ордера с треугольным фронтоном в завершении. Фасады членились пилястрами и высокими арочными окнами в простых лепных плинтусах с замковыми камнями. Высокую трехскатную, крытую черепицей крышу одноэтажных крыльев прорезали барочные кровельные окна. В потолке располагался большой аквариум, который освещался сверху

световым фонарем [8]. Построенные в 1777 г. симметричные боковые корпуса, частично сохранившиеся до наших дней, имели служебное назначение и скромный архитектурный облик. К северу и западу от дворцового комплекса раскинулся пейзажный парк с системой искусственных прудов. Парк площадью около 40 га был заложен одновременно с дворцом. Широкая въездная аллея в четыре ряда вела к основному парковому массиву, который тянулся к западу и северо-западу от дворца и имел пейзажную организацию вокруг огромного партера. Когда-то в парке росло около 200 различных пород деревьев как отдельными экземплярами, декоративными группами так и сплошными массивами. Посадки пробивались каскадом прудов с плотинами [8]. К северо-западу от дворца на берегу самого большого пруда было поставлено Т-образное здание, предназначенное для знаменитой библиотеки И. Л. Хрептовича, которая содержала около 10 тысяч книг на разных языках, древние рукописи, географические карты, ценный архив. Поместья Хрептовичей действительно выделялись на фоне традиционных помещичьих хозяйств не только своим архитектурным стилем, но и относительным благополучием крестьянства. После смерти Адама Хрептовича (одного из сыновей Иоахима) имение перешло по наследству графу Иринею, брату Адама. Ириней, который долгое время служил в различных российских учреждениях, был человеком других устремлений. Он не поддерживал многие предыдущие культурно-просветительские и хозяйственные начинания своих предшественников. Без особой тщательности и внимания управлял имением и сын Иридея – Михаил Хрептович, который посвятил себя в большой степени дипломатической работе. Пожалуй, единственной его заслугой стал капитальный ремонт дворца в Щорсах, осуществленный в 1877–1880 гг. Крыша главного корпуса была перекрыта жостью вместо черепицы, главный вход оформило крытое крыльцо-терраса. Последние свои годы Михаил Хрептович провел в Париже, где и умер в 1892 г. [9]. С его смертью угасла и графская линия Хрептовичей. В 1893 г. специальным императорским указом все имущество и право носить графский титул вместе с фамилией перешло к племянникам Михаила. Сын Марии Хрептович и русского дипломата Бутенева оказался достойным продолжателем традиций, заложенных Иоахимом и Адамом Хрептовичами [10].

Во время Первой мировой войны дворцово-парковый ансамбль в Щорсах понес большие потери из-за проходящей через эти места линии фронта. При советской власти все

имущество Хрептовичей было национализировано, ценная коллекция древностей и произведений искусства вывезена в Москву, а архив – в Петербург. После 1920 г. А. Хрептович-Бутенев упорядочивает хозяйство в имении. Он ремонтирует для проживания многочисленной семьи флигель управляющего имения. Впоследствии, дворец был сожжен, но на фотографиях, которые сделаны незадолго до 1939 г., здание стоит в относительно удовлетворительном состоянии.

После Второй мировой войны имение Щорсы становится частью местного колхоза. Основные сооружения комплекса приходят в окончательный упадок, парк запущен и заболочен. В 1950-х годах дворец разрушается до фундамента, в левом флигеле делают детский сад, некоторые хозяйственные постройки перестроили под жилье. В хорошем состоянии сохранилось лишь здание знаменитой библиотеки Хрептовичей. До недавнего времени здесь размещалась Щорсовская школа. Но сейчас здание стоит заброшенное. Сохранилось здание деревенской больницы, построенное в XIX в. усилиями Адама Хрептовича.

Местечко Вишнево. Не менее известна и усадьба Вишнево, которую в 1583 г. купили Хрептовичи. Наследникам имение принадлежало на протяжении практически трех столетий. Иоахиму Хрептовичу поместье досталось в 1751 г. [11].

В своем дневнике Иоахим Хрептович писал, что он построил в Вишнево большую кузницу, заложил фундамент чугунного завода в 1778 году для переработки местной железной руды [11, с. 99]. За продукцией этого завода приезжали из Минска, Вильно и ближайших городов. В период национально-освободительного восстания 1794 г. (под руководством Т. Костюшко) на Вишневском металлургическом заводе производилось оружие для повстанцев. В июне 1794 г. отряд повстанцев под командованием известного композитора М. К. Огинского прошел через Ивенец и Воложин, был разбит царскими войсками в бою под Вишнево. После подавления восстания царские войска заняли местечко и значительно разрушили завод, который позднее все же был восстановлен. В 1830 году на заводе работали кроме наемных работников, 72 постоянных [12]. Во второй половине XIX в. завод был закрыт. После его закрытия в 1870-е годы Хрептовичи основали в Вишнево маслосырзавод; торговали с Англией и Германией, продавали мясо, сыры, масло, шерсть. В своем имении они содержали более 3000 голов крупного рогатого скота. Для увеличения объема

торговли Хрептович немало средств вкладывал в развитие транспортных коммуникаций: улучшал дороги, строил мосты. Хозяйственная и предпринимательская деятельность Хрептовичей в конце XVIII – начале XIX в. превратила Вишнево в местечко городского типа. В 1897 г. здесь было более 300 дворов, 2000 жителей; народное училище, почтово-телеграфное отделение, церковь, костел, две часовни, синагога, две еврейские молитвенные школы, мастерская по производству кресел, мастерские сапожные и швейные, кожевенный завод, 47 лавок, аптека [12]. В 1886–1913 гг. в местечке также работало спичечное производство (35 рабочих) [11, с. 100].

В 1795 году в городе проживало 29 протестантов, 196 евреев (в 1778 году с разрешения Епископа Вильнюсского была открыта синагога). Католический приход преобладал, при нем работала школа. Количество прихожан-католиков в 1817 года было около 3390 [11, с. 99]. В Первую мировую войну в 1915–1918 гг. через местечко проходила линия обороны войск кайзеровской Германии. Усадьба Хрептовичей долгое время использовалась как штаб, напоминает о тех событиях, установленный мемориальный камень.

Заключение. В Беларуси много исторических усадеб, которые некогда пережив расцвет, сегодня только в воспоминаниях черпают силу. Для того чтобы развиваться и жить дальше, им необходим приток новых сил, идей и новых возможностей.

В начале этого года активисты и волонтеры организовали благотворительный фонд по восстановлению усадьбы Хрептовича. Сейчас они занимаются документацией, собирают информацию, благоустраивают территорию в надежде воссоздать старинный комплекс и превратить его в туристический объект. Пока, к сожалению, их усилия не находят поддержки со стороны местных властей.

Отсутствие финансирования и отстранение самой общественности затрудняет возрождение памятников. Главным условием обеспечения сохранности объектов культурного наследия в Беларуси является совершенствование государственной политики, на основе всестороннего учета состава и состояния объектов культурного наследия, а также осознание важности сохранения своего национального достояния.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нитиевская, Е. Особенности развития сельских поселений Беларуси с ценным историко-культурным наследием (на примере поселка Щорсы) / Е. Нитиевская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wa.pb.edu.pl/uploads/downloads/Architektura-1-2011-artykul-V.pdf>. – Дата доступа: 06.12.2017.

2. История свято-елисеевского лавришевского мужского монастыря [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lavra.by/monastery/monastery-history>. – Дата доступа: 06.12.2017.

3. Литовская метрика. Книга записей. Т. 3 (1440–1498) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://drive.google.com/file/d/0B_T3PThCY39DQVRGdlpqVtZtZGM/view. – Дата доступа: 06.12.2017.

4. Wikipedia, wolnej encyklopedia Adam Iwanowicz Chreptowicz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://pl.wikipedia.org/wiki/Adam_Chreptowicz. – Дата доступа: 06.12.2017.

5. Лавришевский монастырь – Щорсы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pilgrim.by/content/view/580/>. – Дата доступа: 06.12.2017.

6. Караев, Д. Хрептовичы: род и его представители в европейском историко-культурном контексте / Д. Караев // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – Запоріжжя: ЗНУ, 2013. – Вип. XXXVII. – З. 200–205.

7. Фрагменты бывшего дворцово-паркового ансамбля Хрептовичей в д. Щорсы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://novogrudok.grodno-region.by/printv/ru/dostoprим-ru/>. – Дата доступа: 06.12.2017.

8. Поместье Щорсы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chreptowicz.com/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%83%D1%81%D0%B0%D0%B4%D1%8C%D0%B1%D0%B0/>. – Дата доступа: 06.12.2017.

9. Энциклопедия всемирная история. Хрептович Михайл Иринеёвич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://w.histrf.ru/articles/article/show/khrieprovich_mikhail_irinieievich. – Дата доступа: 06.12.2017.

10. Яновская, О. Проклятый уютный дом [Электронный ресурс]. Экспресс новости, 2013. – № 45. – Режим доступа: <http://expressnovosti.narod.ru/45/obsch.htm>. – Дата доступа: 06.12.2017.

11. Ryżewski, G. Z dziejów dóbr Wiszniew w XV–XVIII wieku / G. Ryżewski // Białostockie Teki Historyczne. – 2006, tom 4. – P. 98.

12. Местечко Вишнево [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vandrouka.by/2012/mestechko-vishnevo/>. – Дата доступа: 06.12.2017.

Поступила в редакцию 25.04.2018 г.

УДК 94(476.5)"1924":[069.9:636.751]

Из истории выставочной деятельности в начале XX века: по материалам проекта «Белорусские смоляне, смоленские белорусы»

**Ладожина Т. Н., Степченков Л. Л.*

**Смоленский государственный университет, Смоленск
Государственный архив Смоленской области, Смоленск*

В статье представлены материалы, посвящённые одному из основополагающих этапов в сотрудничестве собаководов России и Беларуси в начале XX столетия. На основе документов Государственного архива Смоленской области впервые описан пример участия россиян, в том числе смолян, в Первых Всебелорусских полевых испытаниях легавых собак и выставке, состоявшихся в г. Витебске в августе 1924 г. Более подробно рассматривается деятельность собаковода из г. Смоленска, авторитетного учёного-зоолога Григория Леонидовича Граве и его питомицы, пойнтера Хмары, выступивших в выставке собак в Витебске. Анализируются современные примеры международного профессионального сотрудничества российских и белорусских собаководов. Информация выявлена в ходе реализации корпоративного проекта «Белорусские смоляне, смоленские белорусы», реализуемого в библиотеке Смоленского государственного университета с 2015 г.

Ключевые слова: собаководы, полевые испытания легавых собак, выставки собак, международное профессиональное сотрудничество, учёные, зоологи.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 85–90)

Адрес для корреспонденции: e-mail: zharova7@yandex.ru – Т. Н. Ладожина

From the History of the Early 20th Century Exhibition Activity: Based on the Project "Belarusian Smolensk Dwellers, Smolensk Belarusians"

*Ladozhina T. N., Stepchenkov L. L.

*Smolensk State University, Smolensk
State Archive of Smolensk Region, Smolensk

The article presents materials on one of the fundamental stages in the cooperation between Russian and Belarusian dog breeders in the early twentieth century. On the basis of documents of the State Archive of Smolensk Region for the first time an example of the participation of Russians, including Smolensk dwellers, in the 1st all-Belarusian field tests of crocheting dogs and the dog show held in Vitebsk in August 1924 is described. In more detail the activities of the breeder from the city of Smolensk, the scientist of zoology, Grigorii Leonidovich Grave, and his pet poigneur Khmara, who participated in the dog show in Vitebsk is considered. Modern examples of international professional cooperation between Russian and Belarusian dog breeders are analyzed. The information was revealed during the cooperation project "Belarusian Smolensk Dwellers, Smolensk Belarusians", which has been implemented in the library of Smolensk State University since 2015.

Key words: dog breeders, field tests of crocheting dogs, dog shows, international professional cooperation, scientists, zoologists.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 85–90)

В статье впервые вводятся в научный оборот материалы, посвященные одному из основополагающих этапов в сотрудничестве собаководов России и Беларуси. На основе документов Государственного архива Смоленской области (ГАСО) описан пример участия россиян в Первых Всебелорусских полевых испытаниях легавых собак и выставке в г. Витебске в августе 1924 г.

Информация выявлена в ходе реализации проекта «Белорусские смоляне, смоленские белорусы», инициированного библиотекой Смоленского государственного университета (СмолГУ) с 2015 г. Российскими и белорусскими исследователями собирается информация (по источникам обоих государств) о персонах разных исторических периодов, связавших своей деятельностью Смоленщину и Беларусь. В биобиблиографическом справочнике «Белорусские смоляне, смоленские белорусы. Ч. 1. Персоналии российско-белорусского приграничья» и научных публикациях отражено уже более 400 персон, известных личностей и людей, о которых имеется мало публикаций [1]. В их числе представители разных профессий и занятий. В данной статье впервые показано взаимодействие собаководов России и Беларуси.

В решении поставленных задач исследования наиболее важными являются архивные материалы. В ходе работы изучена роль персонологического фактора в развитии приграничья.

Цель исследования – раскрыть традиции сотрудничества собаководов российско-белорусского приграничья на примере архивных материалов об участии россиян в Первых

Всебелорусских полевых испытаниях легавых собак и выставке в г. Витебске в 1924 г.

Архивные документы о Витебском союзе охотников, хранящиеся в Витебске и Смоленске. На основе выявленного в ГАСО «Дела по устройству в 1924 году выставки собак в Смоленске» описано, прежде всего, участие смолян в Первых Всебелорусских (Третьих Витебских) полевых испытаниях легавых собак, проходивших 26 и 27 августа, и в Первой Всебелорусской (Третьей Витебской) выставке собак 28 августа 1924 г. [2]. В документе упоминаются также предыдущие выставки собак в Витебске, аналогичное мероприятие в Смоленске летом 1924 г., первые испытания и выставка Ленинградского губотдела в этом же году, а также запланированные на следующий год Вторые Всебелорусские полевые испытания легавых собак и выставка в Минске.

Организатором соревнований в Витебске стал Витебский кооперативно-промысловый союз охотников, приурочивший эти мероприятия к 3-й годовщине своей деятельности. В Государственном архиве Витебской области имеется фонд «Витебский губернский отдел Всероссийского профессионального союза охотников» (1920–1923 гг.), содержащий 45 единиц хранения на русском языке: протоколы съездов, заседаний правления губотдела и уездных отделений профсоюза, планы работы, схемы создания заповедников, списки заповедников.

Документы об этом Союзе охотников из двух архивов разных государств подтверждают, что в истории России и Беларуси имеются общие исторические события и источники.

Участие российских собаководов в полевых испытаниях и выставке легавых собак в Витебске. На Первые Всебелорусские полевые испытания легавых собак приехали собаководы и их питомцы из разных городов Беларуси: Минска, Витебска, Лиозно, Орши, сельской местности Витебщины. В их числе были представители Белорусского угрозыска и местного союза охотников. Гостями мероприятия стали и жители российских городов Ленинграда, Смоленска и Невеля. На этих соревнованиях впервые собак судили ленинградские авторитеты, известные заводчики Александр Александрович Корш и Борис Анатольевич Олавский, а также витебский эксперт Леонид Васильевич Поярков. Председателем комитета испытаний был Б. И. Сушкевич (Витебский союз охотников). Из Ленинграда были привезены два пойнтера: желто-пегий кобель Спорт 1922 г. р. (владелец П. Ф. Никитин из г. Вырица Ленинградской обл.) и победительница ленинградских испытаний Ара из питомника «Handsome», совладельцем которого являлся Б. А. Олавский.

Судьи А. А. Корш и Б. А. Олавский признали лучшей собакой полевых испытаний кофейно-пегего пойнтера Эльфин-Флая 1922 г. р. (владелец из Витебска Н. А. Семевский; натаскан пёс лучшим местным дрессировщиком Н. А. Лебедевым). Из всех собак он «останавливает на себе внимание верностью чутья, красотой стойки и выдержкой» [2, л. 2, 6, 47]. Второе место занял английский сеттер окраса блю-бельтон Лорд 1922 г. р. (владелец и дрессировщик К. А. Васильев) [2, л. 2, 6]. Третьим лидером испытаний стал Каро, кобель одного помёта с Лордом. Он был признан как «наиболее одарённая природными качествами и интересная собака»; «с огоньком, красиво и стильно работающая»; «среди публики разыскивал отсутствовавшего своего настоящего владельца» (А. К. Линтина, Витебский союз охотников), так как на соревнованиях вёл собаку мало знакомый ему Б. И. Сушкевич [2, л. 2, 6, 45].

Полевые испытания по тетеревам и белым куропаткам проходили в 12 верстах от Витебска в заказнике Союза охотников на Бутерском и Шаверновском мхах, и на прилегающим к ним лугам по дупелям, бекасам, курочкам и коростелям.

На выставке, состоявшейся 28 августа в Витебском саду 2-го Гостеатра, участвовало 75 собак (84 – с учётом щенков): «20 пойнтеров, 6 английских сеттеров, 5 ирландских сеттеров, 28 гончих, 3 таксы, 6 овчарок, 2 фокстерьера, 2 мопса, 2 тойтерьера и 1 шпиц» [2, л. 3, 25].

Председателем выставочного комитета был витебский собаковод Арнольд Карлович Линтин. В состав комитета входили: товарищ председателя Б. М. Криштафович (Витебский союз охотников), судья по пойнтерам А. А. Корш (Ленинград), судья по сеттерам и гончим всех разновидностей Б. А. Олавский (Ленинград). Эксперты из Ленинграда судили коллегиально собак всех остальных пород. При судьях работали ассистенты, в числе которых был смолянин – председатель Правления Смолгуботдела Л. В. Голотин.

Жюри выставки отметило ленинградских пойнтеров. Об этом написал в отчёте председатель Комиссии по улучшению охотничьих собак при Витебском союзе охотников (подпись неразборчива): «Как и следовало ожидать, лучшими собаками оказались ленинградские гости Ара и Спорт. Ара красавица во всех отношениях, она получила на Ленинградской выставке [19]24 г. в открытом классе сук 4-ю золотую медаль; немудрено, что она оказалась у нас первой собакой выставки и забрала все лучшие награды и призы» [2, л. 4]. Ара получила почётный ошейник «лучшей собаке выставки» и денежный приз имени Н. И. Лунина «лучшей кровной полевой собаке выставки» Витебского союза охотников, золотую медаль Объединения любителей породных собак, ценный приз Московского губотдела Всесоюзного. Жюри выделило также пойнтеров из Минска и Смоленска: «Недурён минский гость Джек с идеальным профилем головы и очень мила смоленская гостя Хмара» [2, л. 3]. В отчёте отметили и овчарок из Минска: «Особенное внимание останавливают на себе немецкие овчарки Угрозыска Республики, выведенные известным дрессировщиком т[оварищем] Ауди. Они кругом хороши, и между ними жемчужина питомника Альма, поучившая кроме 1 золотой медали 2 ценных приза» [2, л. 4].

Собаковод из Смоленка Г. Л. Граве и его питомица Хмара. В рамках нашего проекта особый интерес представляет участие смолян в испытаниях и выставке. Поэтому подробнее расскажем о нашем земляке, авторитетном учёном-зоологе Г. Л. Граве и его питомице, выступивших в Витебске в 1924 г.

Подопечная Г. Л. Граве, пойнтер Хмара, черно-пегая сука 1921 г. р., на I Смоленской выставке получила Малую золотую медаль. В Витебске Хмара была удостоена 1-й Большой серебряной медали, а судья А. А. Корш охарактеризовал её как «маленькая, красивая, с хорошей головой» [2, л. 53].

О Г. Л. Граве известно на Смоленщине как об учёном, педагоге и музейном деятеле. Впервые мы узнаём о его увлечении собаководством, а также предположительных мотивах этого интереса.

Григорий Леонидович Граве (1872, Нижний Новгород – 1957, Смоленск) происходил из дворянской семьи с британскими корнями [3]. Его отец Л. Г. Граве был известным поэтом (по другим данным адвокатом). Григорий окончил классическую гимназию. В связи с преждевременной смертью отца в 1891 г. и отсутствием необходимых денежных средств высшего образования не получил. Увлекаясь с детства биологией, занимался самообразованием.

С 1897 г., живя в Смоленске, работал агентом земского страхования. В 1902 г. в качестве зоолога участвовал в научной экспедиции Императорского русского географического общества по изучению фауны долин рек Чижы и Чеси на полуострове Канин. Будучи действительным членом организованного в 1908 г. Общества изучения Смоленской губернии, входил в состав его правления; занимал должность хранителя музея, пополняя своими материалами коллекцию орнитологии. В 1913 г. под эгидой Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии проводил исследования фауны Лапландии и островов в Баренцевом море. В 1914 г. принял участие в организованной ИРГО экспедиции географа С. Г. Григорьева, занимавшейся изучением истоков реки Чеси.

В 1914–1918 гг. принимал участие в Первой мировой войне в звании прапорщика. В 1919–1921 гг. служил в Красной армии. С 1921 г. преподавал биологию в Смоленском институте народного образования, а с 1922 г. работал в Смоленском университете (ныне СмолГУ) ассистентом кафедр зоологии (на педагогическом факультете) и нормальной гистологии (на медицинском факультете). По признанию одного из студентов той поры: «Несколько медлительный и, на первый взгляд суровый, но всегда спокойный и добрый, Григорий Леонидович пользовался нашим большим уважением» [4]. Он вёл лекции по зоологии и в Смоленском сельскохозяйственном техникуме. По совместительству с февраля 1924 г. работал научным сотрудником Смоленского естественно-исторического музея. Практически ежегодно принимал участие в естественно-научных экспедициях: в 1925 г. по заданию Смоленского университета исследовал фауну долины реки Сож (в том числе на территории Беларуси). В 1926–1928 гг. руководил



Рис. 1. Г. Л. Граве. Фото из выпускного альбома Смоленского государственного университета. 1930. На занятиях в зоологическом кабинете. Фото предоставлено зав. Музеем истории СмолГУ А. В. Тихоновой

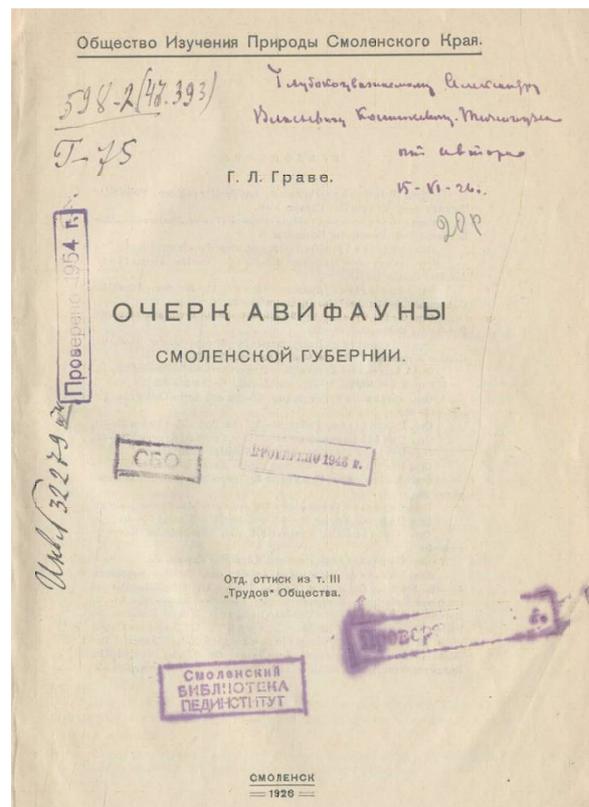


Рис. 2. Обложка книги Г. Л. Граве «Очерк авифауны Смоленской губернии» (1926) с дарственной надписью коллеге, профессору геологии СмолГУ: «Глубокоуважаемому Александру Власьевичу Костюкевичу-Тизенгаузену от автора. 15.06.1926 г.» Фото обложки книги из фонда библиотеки СмолГУ



Рис. 3. Г. Л. Граве с собакой породы «пойнтер». Центрально-Лесной заповедник. 1930-е. Фото с сайта ООПТ России (<http://oopt.info/history/3.html>)

экспедициями Главнауки по определению границ Центрального лесного заповедника в Бельском уезде Смоленской губернии, в котором с сентября 1930 по 1935 г. работал директором. В 1930 г. возглавил экспедицию по изучению природных условий Нелидовского и Ржевского округов Западной области. В 1930 г. назначен заведующим кафедрой зоологии и гистологии только что открывшегося Западного института прядильных культур в с. Николо-Погорелом Дорогобужского уезда на Смоленщине. До июня 1941 г. продолжал преподавать в Смоленском пединституте, образованном в 1930 г. в связи с реорганизацией университета, а также заведовал кафедрой зоологии и дарвинизма в Западном сельскохозяйственном институте в Смоленске. Решением ВАК в 1940 г. был утвержден в учёном звании профессора.

Во время Великой Отечественной войны заведовал кафедрой анатомии сельскохозяйственных животных Чувашского сельскохозяйственного института (г. Чебоксары), после войны – кафедрой зоологии пединститута в Ярославле. В 1949 г. вернулся в Смоленск, где возобновил работу на кафедре зоологии СГПИ. Г. Л. Граве – автор ряда научных работ [5].

Происхождение из семьи с британскими корнями, увлечённость с детства биологией объясняет интерес Г. Л. Граве к собаководству и породе «пойнтер». Английский пойнтер – это легавая собака, выведенная англичанами

для охоты. Британские охотники назвали породу «пойнтер» (указывающий), увидев стойку, которую принимает собака, показывая на добычу. Пойнтера считают эталонной, практически идеальной собакой: физически сильной, и вместе с тем элегантною, с манерами истинных джентльменов. В современное время эта порода часто используется для сопровождения владельца в путешествиях.

Г. Л. Граве скончался в 1957 г. в возрасте 85 лет. Учёного-орнитолога считают гордостью Смоленской и Тверской земель. Особенно чтят память о своём первом директоре сотрудники Центрально-Лесного государственного природного биосферного заповедника в Нелидовском районе Тверской области.

В интернет-альбоме «История заповедного дела в фотографиях» мы можем увидеть уникальные архивные фотографии. На двух фото Григорий Леонидович запечатлён с одним из своих питомцев – пойнтером белого окраса с чёрными пятнами.

Совместная деятельность российских и белорусских собаководов.

Профессиональное сотрудничество и дружба собаководов России и Беларуси помогали выявлять достижения и обмениваться опытом заводчикам и владельцам собак. Атмосфера дружелюбности на испытаниях и выставке в начале XX века выражалась не только в отношении к животным. Важным примером солидарности собаководов для нас остаются слова благодарности как российским, так и белорусским дрессировщикам, отмеченные в 1924 г. в отчёте председателя Комиссии по улучшению охотничьих собак при Витебском союзе охотников: *«Следует признать, что такой внимательной экспертизы, такого тонкого понимания мы в Витебске ещё не видели. Оба судьи люди идейные, фанатично любящие своё дело, безвозмездно приняли на себя столь утомительные и тяжёлые обязанности, связанные как с потерей значительного времени, так и средств, вызвали у всех нас глубочайшее чувство симпатии. <...> Не могу отказать себе в удовольствии выразить особенную признательность, от имени Комиссии, А. К. Линтину и Б. И. Сушкевичу, любовному отношению которых и энергии мы приписываем весь успех нашего дорогого дела»* [6].

Выявленный в ГАСО документ передает традиции соревнований легавых собак в начале XX в. Оценка их работы в этот период проводилась по параметрам: быстрота и манера поиска, стиль и красота работы, стойка, потяжка и подводка, дрессировка; учитывались награды и призы в конкурсах.

Эта расценочная таблица была разрушена в 1971 г. экспертом-кинологом всесоюзной категории А. В. Гусевым, усложнившим требования и разработавшим новые правила полевых испытаний легавых собак. После коллективных протестов кинологов в 1975 г. были устранены положения правил, вызывавших наибольшую критику. Много пунктов требований на сегодняшний день осталось без изменений. В связи с этим, описанные в статье Первые Всебелорусские испытания легавых собак – это важный пример традиций собаководства.

В отчёте испытаний 1924 г. указано: *«Виду новизны этого весьма важного в спортивном отношении дела и желая привлечь наибольшее число участников, организаторы не решились производить эти испытания по принятым в Ленинграде и Москве правилам Московского общества охоты, и <> разработали свои, со значительно пониженными к собаке требованиями. <> Но все же выступавшие на них собаки должны были иметь и острое чутье, и послушание, и выдержку, и осмысленный, правильный разработанный поиск»* [15].

Мероприятия, состоявшиеся в Витебске в начале XX века, популярны и в современное время. В Беларуси проводится Открытый полевой чемпионат легавых собак по болотной дичи с международным составом участников из Беларуси, Украины, России. Республиканские выставки собак всех пород организуются ежегодно во многих городах Беларуси. В числе судей выступают эксперты Международных и Республиканских категорий из разных стран.

Заключение. На примере вводимого в научный оборот документа мы видим, что проведённая работа в ходе реализации проекта «Белорусские смоляне, смоленские белорусы» способствует сохранению исторической памяти и укреплению традиций Смоленщины и приграничных территорий Беларуси. Данное исследование демонстрирует неотъемлемость персонологической составляющей в развитии сотрудничества собаководов двух братских государств. Историко-краеведческая составляющая исследования – это один из базовых компонентов в изучении приграничья. Совокупность этих аспектов в изучении специфики приграничья придаёт рассмотренной теме научную новизну.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белорусские смоляне, смоленские белорусы. Ч. 1: Персоналии российско-белорусского приграничья: биобиблиогр. справочник / Смол. гос. ун-т, НОЦ «Россия и Беларусь: история и культура в прошлом и настоящем», Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]; сост. : Т. Н. Ладожина [и др.]; отв. ред. и авт. вступ. ст. Д. Н. Бакун; пер. на бел. яз. вып. коллективом авторов. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2017. – 354 с.
2. ГАСО. Ф. Р-1117. Оп. 1. Д. 1 «Дело по устройству в 1924 году выставки собак в Смоленске» (1924).
3. Личное дело Г. Л. Граве // Архив СмолГУ. Ф. 45. Св. 6. Д. 512; Граве Г. И. Граве Григорий Леонидович // Смоленская область: энцикл. – Смоленск, 2001. – Т. 1: Персоналии. – С. 64.
4. Граве, Г. Л. К вопросу о происхождении авифауны жилья человека / Г. Л. Граве // Научные известия Смоленского государственного университета. – 1923. – Т. I. – С. 60–72; Граве, Г. Л. К вопросу об изучении миграции птиц / Г. Л. Граве // Труды Центрального государственного лесного заповедника. – Т. 2. – М., 1937. – С. 261–279; Граве, Г. Л. Хищные птицы Смоленской области и их значение в хозяйстве человека / Г. Л. Граве. – Смоленск: Кн. изд-во, 1954. – 47 с.: ил.

Поступила в редакцию 25.04.2018 г.

К проблеме культурных интересов минчан: глобальное vs. локальное

Князева Е. Д.

Государственное учреждение образования «Республиканский институт
высшей школы», Минск

Статья посвящена культурологическому осмыслению актуальных тенденций в культурном пространстве столицы Республики Беларусь через призму ведущих культурных интересов минчан. Автором рассматривается одно из основных противоречий в организации культурной жизни Минска – противостояние глобального и локального, инновационного и традиционного, нового и привычного. На основе анализа данных, полученных в результате проведенного опроса на улицах города, показано, что тяготение к западноевропейскому образу жизни превалирует в современном обществе. А вместе с тем отмечается, что стремление к популяризации локальных культурных форм чрезвычайно важно для определенных социальных групп столичного населения. Автор акцентирует внимание на том, что поиск баланса в данной проблематике является злободневной задачей в постсоветских реалиях, а также в рамках постмодернистской парадигмы.

Ключевые слова: Минск, минчане, столица, культурный интерес, культурное пространство, культурная жизнь, досуг.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 91–94)

On the Issue of Cultural Interests of Minskians: the Global vs. the Local

Kniazeva E. D.

State Educational Establishment “National Institute for Higher Education”, Minsk

The article is devoted to culturological judgment of current trends in the cultural space of the capital of the Republic of Belarus through the prism of the leading cultural interests of Minskians. One of the main contradictions in the organization of cultural life of Minsk – the opposition of the global and the local, the innovative and the traditional, the new and the habitual is considered by the author. On the basis of the data analysis obtained as a result of the conducted survey in the City streets it is shown that the inclination to the Western European way of life prevails in the contemporary society. At the same time it is noted that the aspiration to promoting local cultural forms is extremely important for certain social groups of the capital population. Besides, the author focuses attention to the fact that search for balance in this perspective is a topical task in post-Soviet realities and also within postmodern paradigm.

Key words: Minsk, Minskians, capital, cultural interest, cultural space, cultural life, leisure.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 91–94)

Культурные интересы индивидуума (-ов) – тема мало разработанная в отечественной культурологии, а, вместе с тем, чрезвычайно любопытная и одновременно – сложная. Прежде всего, трудность полноценной рефлексии культурных интересов в общественном сознании обусловлена многими факторами, среди которых на первый план выходит динамика преимущественных ценностных ориентаций в социуме. Отчасти поэтому понимание культурного интереса как «главным образом эмоциональное стремление человека к определенному порядку, выраженному в какой-то практической и образно-символической форме» [1, с. 11] в настоящее время представляется недостаточным. В эпоху господства «пост-» в культурном пространстве города (постсоветское, постмодернистское, постструктуралистское и т. д.) культурные интересы, при их

безусловно эмоциональной окраске, часто размываются до более узкого – досуг.

Бесспорно, изучение актуальных тенденций в сфере столичной культуры заслуживает пристального внимания ученых. Столица как административный центр государства, является и аккумулятором и транслятором новаций, площадкой апробации новых культурных форм. Минск в данном случае не исключение. На сегодняшний день в нем проживает более 20% населения страны или каждый пятый житель республики (самый высокий показатель на постсоветском пространстве), а средний возраст минчан – 34 года. Это свидетельствует о том, что город является основным магнитом внутриреспубликанской миграции, преимущественно – молодежи, предоставляя широкие возможности для обучения, работы и, конечно, отдыха.

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

Таблица – Наиболее посещаемые фильмы в кинотеатрах в 2016 году [3, с. 85]

	Страна происхождения	Тип фильма (игровой, неигровой, анимационный)	Численность зрителей, тыс. человек
<i>Белорусские фильмы:</i> «Государственная граница: Ложная цепь» «Гараш»	Беларусь	игровой	50,4
	Беларусь	игровой	6,7
<i>Зарубежные фильмы:</i> «Варкрафт» «Дэдпул» «Зверополис» «Экипаж»	США	игровой	281,4
	США	игровой	221,2
	США	анимационный	200,4
	Россия	игровой	151,6

Цель статьи – проанализировать культурные интересы минчан в условиях противопоставления глобальных и локальных сил, соотношения мировых и местных ценностных ориентаций.

Актуальные тенденции в культурных интересах минчан. В настоящее время мы являемся свидетелями расцвета культурного пространства Минска. Архитектурная среда столицы динамично развивается, расширяется спектр предложений в сфере культуры, увеличивается число возможностей для приобщения горожан к искусству, меняются сами подходы к организации культурной жизни. Так, минчан, с одной стороны, захлестнуло ощущение новизны, с другой – при таком разнообразии они поставлены перед серьезным выбором самоопределения и оценки качества культурного продукта. Этот парадокс можно объяснить тем, что культура и социальный запрос на нее, выраженный в культурных интересах людей, воплощаются в двух диаметрально противоположных проявлениях – традиции и новации, укорененности и оригинальности [2, с. 13].

Для того, чтобы определить соотношение «привычного и нового» в культурных интересах минчан, нами было опрошено 140 человек, в ответах которых прослеживается современная тенденция столкновения глобального и локального. К примеру, в настоящее время самым популярным видом досуга в столице респонденты назвали посещение кинотеатров – 65,71%, посещение парков и театральные представления также пользуются активным спросом у столичных жителей (58,57 и 49,29% соответственно). Вместе с тем нужно констатировать, что праздники духовой и концерты народной музыки, видеотеки не столь популярны как некогда раньше, в советские

годы. Сейчас любовь минчан завоевывают такие виды развлечений, как квесты и «мозгобойни», организуемые в столичных кафе; различные мастер-классы, позволяющие попробовать себя в новых видах рукодельного искусства (например, скрапбукинг, квиллинг и др.); спортивные мероприятия (гонки на квадроциклах, городской картинг, веломарафоны и проч.).

Однако, если рассмотреть подробнее такой любимый многими и в советские годы и в суверенный период Республики Беларусь культурный интерес как приобщение к киноискусству, то нужно констатировать, что зарубежный кинематограф сейчас прочно занимает лидирующие позиции (табл.), привлекая зрителя дорогостоящими спецэффектами и необременительным сюжетом.

Отголоски тенденции, выражающейся в преобладании тяги к приятному времяпрепровождению в городском культурном пространстве, подтверждает анализ наиболее популярных причин приобщения к столичной культурной жизни у минчан, а также выяснении какое влияние оказывает искусство и культура в Минске на респондентов. Ответ «Позволяет интересно провести свободное время» набрал самое большое количество голосов (69,29%), тем самым выдвинув рекреационную функцию культуры на первый план и отодвинув образовательную, воспитательную и гуманистическую составляющую культурной среды столицы.

Вестернизация и информатизация – основные факторы смены культурных интересов. В эпоху информационного общества и протекающих глобализационных процессов ярко заметна смена ценностных ориентаций в культурной жизни Минска, трансформация культурных интересов столичных жителей.

К примеру, сейчас проявлением одним из таких глобалистских веяний является формирование имиджа личности в медиа-пространстве (социальных сетях) посредством приобщения к «модным» формам досуга. Отсюда – падение интереса к традиционным видам проведения свободного времени, воспринимаемым как стандартные, монотонные, подконтрольные и нетворческие. Усугубляется та проблема, что искусство (в его самом узком значении) и интеллектуальный характер времяпрепровождения все более становится прерогативой элитарных масс или представителей старшего поколения.

Применительно к Минску эта диспропорция выглядит следующим образом: когда молодым людям важно «зачекинуться» на Зыбицкой и «запостить» свежие фото из популярных столичных кафе в Instagram, государственным учреждениям культуры – театрам, библиотекам, музеям – остается рассчитывать на уменьшающееся число думающей публики. Это противопоставление формальной и неформальной культуры в большинстве европейских столиц и в Минске, в частности, в последнее время приобретает форму противостояния¹. Несмотря на то, что данный аспект организации культурной жизни всегда стоял на повестке дня урбанистической культурологии, сейчас с развитием информационных технологий он достигает своей кульминации.

Сюда же можно отнести возросшую роль и непревзойденную способность Интернета удовлетворять потребность в отдыхе современных минчан. Многие предпочитают знакомиться с новинками, к примеру, кинематографа, восполнять пробелы в нехватке информации по самым различным вопросам, решать проблему свободного времени не выходя из дома². Таким образом, нужно понимать, что столичным учреждениям культуры теперь приходится конкурировать с глобальной сетью, где пользователь может воспользоваться любым ресурсом на свой вкус, а это, в свою очередь, требует серьезного поиска и концептуальной смены

¹ В свете этого факта утверждение А. Я. Флиера о том, что «культурные интересы людей выделяются из перечня иных интересов прежде всего тем, что они не являются прагматическими. При удовлетворении своих культурных интересов человек не получает никакой экономической или социально-статусной выгоды» [2, с. 12] представляется весьма спорным. В настоящем западноевропейском тренде «выпячивание» или реклама своих культурных интересов как раз таки во многом способствует приобретению социально-статусной выгоды, особенно у городского населения.

² Иногда, за видимой простотой использования ресурсов Интернета в качестве ведущего культурного интереса кроется ее крайняя форма – эскапизм. Вообще, культурный эскапизм и, в частности, в сфере досуга минчан, тема отдельной публикации.

способов традиционных форм организации культурной жизни в Минске.

Постмодернизм как детерминанта становления современного культурного пространства Минска. Отдельной дискуссии заслуживает степень воздействия постмодернистского влияния на формирование культурных интересов минчан, а значит и на организацию культурной жизни Минска на современной этапе. Общеизвестно, что постмодернизм не отвергает ни модернизм, ни любые другие культурные парадигмы, но ликвидирует ту статусную иерархию, вершину которой занимали творцы и эксперты, а массам приходилось «ютиться у подножья». Отвергается и различие между центром и периферией, между создателем культурных произведений и аудиторией и даже между совершенным или высоким в искусстве и случайным или повседневным. В этом течении отвергается «диктатура новизны и прогресса», отсутствует забота о чистоте художественного явления, допускается и даже поощряется сосуществование самых разнородных элементов. Как полагают постмодернисты, такого рода преодоление всех принудительных проявлений в культуре и означает подлинно демократическое принятие ценности человека в его данности, в самом факте его эмпирического существования [4, с. 546]. Так, возможно, и нет никакого противостояния глобального/локального в культурном пространстве Минска, а только закономерный процесс мировой культурной эволюции?

Думается, на этот вопрос еще рано давать однозначный ответ. Стоит обратить внимание на другой любопытный факт. Исторический приоритет традиции над новацией позволяет говорить о ней как об основе культурных интересов людей и их предпочтении культурно привычного новому, непривычному, пусть даже более справедливому [5]. Однако в культурном пространстве Минска зачастую наблюдается противоположное следствие: для минчан не всегда традиционное (читай – локальное) равно привычное, а чаще наоборот – непривычное, новое, непонятное. Столкновение этих двух ведущих установок проявило себя и в упомянутом выше опросе. Условно, одна группа минчан заявляла о необходимости развития столичной культуры через приглашение зарубежных гостей, внедрение разнообразных западных культурных форм, заимствование успешных культурных практик извне; другая группа минчан (нужно признаться меньшая часть опрошенных) высказывала озабоченность по этому поводу и предлагала популяризировать местное культурное наследие,

достижения белорусских деятелей культуры и искусства, вывести из забвения исконно народное творчество и т. д.

Это противоречие усложняется в свете того факта, что в академическом сообществе распространено мнение о том, что высококонкурентная часть социально активного населения, как правило, ориентирована на прогрессивное общественное и культурное развитие, на новацию, на перманентную модернизацию, на снижение национальной ограниченности в порядках социальной жизни, поскольку это отвечает ее профессиональным интересам, позволяет более полно и эффективно реализовать ее способности к продуктивной деятельности. Напротив, неконкурентоспособная (или низкоконкурентоспособная) часть населения упорно держится традиций в актуальной социальной и культурной практике, за сохранение и даже усиление национальной и религиозной обусловленности социальной жизни и деятельности, поскольку именно в ситуации консервативного застоя ее неконкурентоспособность не играет существенной роли и не влияет на ее социальный статус. В культурных интересах сложилось определенное противостояние прогрессистов, которым выгодно развитие, и консерваторов (традиционалистов), которым выгодна стабилизация [2, с. 18].

Заключение. Вся история белорусской культуры (ее специфика раскрывается в работах Э. К. Дорошевича, В. М. Конона, А. И. Смолика, С. А. Порошкова, А. Ф. Рогалева и др.) свидетельствует о том, что с самого начала она развивалась в тесной связи и взаимодействии с культурами России, Украины, Средней и Западной Европы. И Минск всегда занимал особое место в протекании этих процессов, которые также обуславливали сложную комбинационность культурных предпочтений его жителей. Сейчас, когда вопросы кристаллизации национальной культуры на постсоветском пространстве встают достаточно остро, каждое государство пытается решить их собственным оригинальным путем. Тем не менее поиск баланса между глобальным и

локальным в каждой области жизни – общая задача для всех бывших советских республик.

В культурологическом дискурсивном поле данную проблематику часто принято объяснять постмодернистской парадигмой. Дело в том, что это направление особенно заметно повлияло на идеологическую и религиозную жизнь, на литературу и искусство, на гуманитарное знание. Постмодернистская ментальность складывается как преодоление не только классических, но и модернистско-авангардных установок и ориентаций, как адаптация духовной деятельности в условиях зрелого демократического общества, отличающегося плюрализмом в самых разнообразных сферах бытия.

Вместе с тем постмодернизм зачастую отдает предпочтение локальным, оригинальным, многообразным формам жизнедеятельности. Отвергая правомерность универсальных форм рациональности, рожденных «духом индустриализма», постмодернисты утверждают равноценность различных культурных моделей, реабилитируют те из них, которым ранее отводился статус «низших», «примитивных», «архаических». Возможно, отсюда проистекает то проявление полиморфизма ценностей в культурном пространстве Минска, когда при пристальном взгляде можно заметить тот интерес к малым традициям, локальной специфике образа жизни, мировоззрения разных социальных групп, который существует на сегодняшний день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьева, О. Н. Теория самоорганизации как концептуальное основание культурной политики: проблемы теоретической культурологии / О. Н. Астафьева // Вопросы культурологии. – 2006. – № 12. – С. 18–27.
2. Флиер, А. Я. Культурные интересы человека / А. Я. Флиер // Вестн. МГУКИ. – 2013. – № 5 (55). – С. 12–19.
3. Культура в Республике Беларусь = Culture in the Republic of Belarus : стат. сб. / Нац. стат. ком. Респ. Беларусь. – Минск, 2017. – 108 с.
4. Ерасов, Б. С. Социальная культурология: учебник для студентов высш. учеб. заведений. – Изд. третье, доп. и перераб. / Б. С. Ерасов. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 591 с.
5. Маркарян, Э. С. Узловые проблемы теории культурной традиции / Э. С. Маркарян // Советская этнография. – 1981. – № 2. – С. 78–96.

Поступила в редакцию: 01.06.2018

Методологические основания подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся

Федьков Г. С.

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

В последние десятилетия в научной среде пристальное внимание уделяется исследованию влияния духовной культуры на процесс развития личности. В современной науке доказано, что в основе любой культуры лежит духовность, которая понимается как высшая ступень эмоционально-нравственного развития человека. Её определяет гармония идеалов личности с общечеловеческими духовными ценностям и высоконравственными поступками. В основе таких поступков находится потребность служить Отечеству, людям, стремление к самосовершенствованию.

В статье раскрываются методологические основания подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся.

Ключевые слова: методология, педагогическое исследование, уровни исследования, духовность, духовная культура, преподаватель изобразительного искусства.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 95–99)

Methodological Bases of Training Fine Arts Teacher to Shape Students' Spiritual Culture

Fedkov G. S.

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

In recent decades in research circles close attention has been paid to the study of the impact of spiritual culture on the process of personality development. Contemporary science proves that the basis of any culture is spirituality which is understood as the highest level of the human emotional and spiritual development. It is determined by the harmony of the personality ideals with general human spiritual values and highly moral actions. The basis of such deeds is the need in serving the Motherland, people, aspiration to self-perfection.

Methodological bases of training Fine Arts teachers to shape spiritual culture of pupils are revealed in the article.

Key words: methodology, pedagogical research, levels of the study, spirituality, spiritual culture, Fine Arts teacher.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 95–99)

В современной науке под педагогическим исследованием понимается процесс и результат научной деятельности, которая направлена на получение новых знаний о закономерностях образования, его структуре и механизмах, содержании, принципах и технологиях. Исследуя подготовку преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся, нам предстояло получить и объяснить факты, влияющие на эффективность образовательного процесса в данной области.

Согласно нашей позиции, смысло-жизненный идеал духовной культуры личности,

формируемый на уроках изобразительного искусства, определен системой духовных ценностей. Ценности выступают в качестве систематизирующего компонента, целевыми ориентирами формирования духовной культуры.

Целью статьи является обоснование методологии подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся.

Философский уровень методологии. В диалектико-материалистической

Адрес для корреспонденции: e-mail: fedkov.grigorij@yandex.by – Г. С. Федьков

педагогике личность обучаемого понимается как объект и субъект общественных отношений. Ее развитие определено обстоятельствами внешней среды и природной организацией человека. Главную роль в развитии личности учащегося играет воспитание. Оно представляет собой сложный социальный процесс, в котором принимают участие семья, учреждения образования, окружающая среда. Личность развивается и проявляется в деятельности. Философский закон перехода количественных изменений в качественные требует изучать все психолого-педагогические явления в единстве их качественных и количественных характеристик. Любое исследование не может быть эффективным вне философского знания как теоретической основы мировоззрения современной цивилизации. Анализ трудов философов Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского, Н. К. Рериха, В. С. Соловьёва и других, позволил нам объяснить сущность понятия духовности. В их учениях чаще всего задачи воспитания связаны с понятием добра, с воспитанием у ребёнка умений совершать хорошие дела, опираясь на добрые начала внутри самого себя. Так, Н. К. Рерих, рассуждая о формировании доброты, предупреждал, что «в каждом опрометчивом действии непременно будет вред и для других, и для себя. Если человек ещё не научился вполне заботливо относиться к другим, то пусть он хотя бы и для себя самого постарается. Всякое покушение на чужие ценности будет уже похищением и вред от него будет тем же вредом, как от каждого покушения на чужие достоинства» [1, с. 306].

Общенаучная методология. Общенаучную основу исследования представляет *системный подход* (В. Г. Афанасьев, И. В. Блауберг, М. С. Каган, А. И. Уёмов, Э. Г. Юдин и др.), который, как сказано в философском словаре под редакцией И. В. Блауберга и И. К. Пантина, есть «методологическое направление в науке, ставящее своей задачей разработку средств и методов исследования сложноорганизованных объектов – систем. ...В основе системного подхода лежит прежде всего стремление зафиксировать научными средствами целостность, организованность системного объекта...» [2, с. 306]. Системный подход позволил нам осознать не только особенности элементов, разрабатываемой системы подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся, но и механизм связей и отношений этих составляющих.

В то же время системный подход не позволяет объяснить или предвидеть пути эволюции системы. Этому способствовал

синергетический подход, основывающийся на важнейших положениях теории самоорганизации (В. А. Игнатова, С. П. Капица, С. П. Курдюмов, Е. Н. Князева, Г. Г. Малинецкий и др.). Самоорганизация рассматривается в науке как процесс самопроизвольного возникновения в открытых, неравновесных системах новых структур, которые, как правило, обладают более высокой сложностью и большей энергией, чем старые.

Устоявшимся в методологии существует представление о том, что любая система включает в себя ряд взаимозависимых аспектов: элементный, структурный, функциональный, интегративный, коммуникационный и исторический, которые позволяют рассмотреть ее с разных позиций и во всех проявлениях. Одним из таких проявлений является интеграция. С позиций *интегративного подхода* (М. Н. Берулава, В. С. Безрукова и др.) процесс подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся нами рассматривается как объединение разнородных ранее частей в единое целое на основе установления разнообразных связей между частями.

Необходимость интеграции содержания художественно-педагогического образования определена двумя основными противоречиями:

а) между традиционным подходом подготовки будущего специалиста в области преподавания изобразительного искусства и требованиями к нему динамикой развития современного общества, нуждающегося в духовно богатых гражданах;

б) возрастающим объёмом научных знаний и ограниченной способностью субъекта образования овладеть всем этим объёмом, успешно адаптировать знания в практической педагогической деятельности.

Нынешнее развитие цивилизации сопряжено с поиском путей решения глобальных проблем, обострившихся в XIX веке. Оказавшись перед реальной угрозой дегуманизации человека и экологической катастрофой, наука пришла к осознанию приоритета гуманистических идеалов в решении проблем взаимодействия его с природой, обществом. В связи с этим, в настоящее время доминирующим в развитии цивилизации признан *гуманистический подход* (Ш. А. Амонашвили, Б. С. Гершунский, И. Ф. Слюняева, В. В. Чечет и др.). В его условиях приоритетной оказалась гуманистическая парадигма мышления, приведшая к вовлечению человека как субъекта познания и практики в предметную область науки.

В условиях гуманизации образования приоритетным подходом в современной науке является *акмеологический подход* (Р. С. Бондаревская, Д. Н. Джига, Н. В. Кузьмина и др.). Его средствами создаются условия для становления компетентности специалиста через самореализацию субъективного творческого потенциала.

Исследуя проблему подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся, мы опирались на *компетентностный подход* (И. Г. Агапов, В. А. Адольф, В. М. Антипова, В. И. Андреева, А. Л. Андреева, Н. Wollersheim, О. Л. Жук, Н. Roth, E. Stiller, А.В. Хуторской и др.), который в современной науке определяется как акцентирующий внимание на результате образования. Компетентностный подход позволил нам определить систему знаний, умений, способностей студентов, определяющих их готовность к формированию духовной культуры учащихся и гарантирующих результативность формирования профессиональных компетенций. При этом в качестве результата нами рассматривалась не сумма усвоенной информации, а способность студентов действовать в различных проблемных ситуациях. Иными словами, он связан с формированием у будущих специалистов способности не просто воспроизводить и применять полученные знания, а творчески, вариативно использовать их для решения возникающих в педагогической деятельности проблем.

Конкретно-научная методология. Уровень методологии конкретного исследования комплексно впитывает и поглощает в сжатом виде методологический аппарат более высоких уровней и преломляет их сквозь призму цели и задач исследования, его особенностей и концептуальных ориентиров. Вместе с тем методология этого уровня носит конкретный характер, но является самостоятельной многоуровневой системой. При этом она выполняет проектировочную, управленческую, нормативно-организационную, эвристическую и критериально-оценочную функции.

Конкретно-научная методология представлена целостным, личностным, деятельностным, полисубъектным, культурологическим, этнопедагогическим, антропологическим подходами.

В соответствии с *целостным подходом* (В. С. Ильин, Н. К. Сергеев и др.) изучение процесса подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся осуществляется с учетом целостности педагогического процесса как системы с определенной структурой. В ней

каждый элемент выполняет свою функцию в решении поставленных задач. Движение же каждого элемента системы подчинено движению целого. Сама личность будущего педагога понимается как целостность, как сложная психическая система со своей структурой, функциями и внутренним строением. Целостный подход предполагает выяснение вклада отдельных компонентов-процессов в развитие личности как системного целого. В этой связи он тесно связан с личностным подходом [3].

Личностный подход (Г. Г. Абдулин, Е. В. Бондаревская, А. А. Бодалев, А. Н. Леонтьев, Л. М. Фридман и др.), ориентировал наше исследование при конструировании и реализации педагогического процесса на личность как цель, субъект, результат и главный критерий его эффективности. Для нас представлял интерес процесс саморазвития творческого потенциала и способностей студента, наличие для этого соответствующих условий в современном художественно-педагогическом образовании. Мы исходили из того, что в центре обучения находится личность обучаемого, ее потребности, мотивы, интересы, цели, неповторимый психологический склад, с учетом которых планируется педагогическое воздействие на него и строится весь образовательный процесс.

Личностный компонент упомянутого подхода неразрывно связан с его деятельностным компонентом, так как в современной психологии личность рассматривается как субъект своей деятельности. *Деятельностный компонент* представлен и раскрыт в теории деятельности, построенной на основе гуманистических идей. Согласно ей деятельность рассматривается как важнейшая основа развития человека, становления его как личности, как форма активного, целенаправленного взаимодействия человека с окружающим миром, отвечающего вызвавшей это взаимодействие потребности. Ключевыми характеристиками деятельности выделяют ее предметность, мотивированность, целенаправленность и осознанность, а структурной единицей – действие, включающее определенные способы, операции или умения по его выполнению.

Деятельностный подход (М. С. Ковалевич, А. Н. Леонтьев, Н. Ф. Талызина, Ю. Г. Фокин и др.) позволил рассматривать деятельность как основу, средство и решающее условие развития личности (методическая, художественно-творческая, исследовательская, повседневная деятельность, общение).

Личностный и деятельностный подходы позволили нам рассматривать обучение с позиции единства процессов преподавания

и учения. Так, с позиции преподавателя, осуществляющего профессиональную подготовку, личностный и деятельностный подходы нацеливают на организацию и управление учебной деятельностью студентов в контексте их жизнедеятельности. Это означает переориентацию процесса обучения на постановку и решение студентом различных учебных проблем и задач (проектировочных), что является важной чертой интегративной и системной направленности в обучении. Личностный и деятельностный подходы регламентируют свободу выбора образовательного маршрута, безопасность личностного проявления во всех учебных ситуациях, возможность личностной самоактуализации, самоорганизации и самоконтроля деятельности, самообразования и творческой самореализации.

Полисубъектный (диалогический) подход (К. А. Абульханова, И. В. Вачков и др.) ориентировал наше исследование на то, что сущность человека значительно сложнее, чем его деятельность. Активность личности обучающегося, её потребности в саморазвитии происходят во взаимоотношении с другими людьми. «Критериальными признаками полисубъектности, отражающими важнейшие свойства субъектности – способность к познанию, формированию отношения и преобразованию, – считает И. В. Вачков, – выступают соответственно способность к рассмотрению себя и общности как цельности, способность к осознанию системы отношений между субъектами и направленность деятельности на развитие себя и Другого» [4, с. 47].

В условиях *культурологического подхода* (И. Ф. Исаев, В. В. Краевский, В. А. Салеев и др.) образование выступает как феномен культуры, который определяет идеологию и задает ведущие принципы образовательной политики в интересах человека, общества и государства. Образование в таких условиях становится механизмом прогрессивно-поступательно-го развития общества, обеспечивающим его духовную безопасность и стабильность.

Говоря о механизмах развития личности, надо отметить, что ведущим из них в психологии признана творческая деятельность человека по разрешению противоречий. Аксиологический аспект предполагает обращение в образовательном процессе к ценностным, личностно-смысловым ориентациям и обеспечивает ценностное самоопределение личности обучаемого.

Руководствуясь *аксиологическим подходом* (М. С. Каган, Л. Н. Столович и др.), мы выделили основные группы ценностей, которые предметная специфика изобразительного

искусства позволяет успешно культивировать в молодёжной среде. К ним относятся: эстетические, художественные, нравственные, экологические, этнические, патриотические, идеологические. Они вытекают из содержания учебного предмета «Изобразительное искусство», требований нормативных документов об образовании. Нами выявлены средства, способствующие приобщению учащихся к духовным ценностям белорусского общества – природа, искусство, народная педагогика.

Этнопедагогический подход (В. С. Болбас, Е. И. Михалёва, Н. А. Муштакова, А. П. Орлова и др.) в организации учебных занятий по изобразительному искусству способствует приобщению учащихся к духовному наследию народа, формированию нравственной культуры молодого поколения. Ранее мы отмечали, что распад «традиционных базовых нравственных принципов привёл к доминированию в обществе эгоизма, пренебрежению законами и общечеловеческими нормами жизни, которые активно пропагандируются некоторыми средствами массовой информации» [5, с.175]. Современные тенденции развития общества и государства протекают в направлении расширения взаимосвязей и взаимодействия различных стран и народов. Усиливающееся в мировом масштабе внимание к проблемам межнациональных отношений, интенсивность взаимодействия разных по менталитету культурных сообществ, становится важным фактором взаимодействия людей. Чтобы не потеряться в мире других национальных культур, уважительно и с пониманием относиться к представителям разных народов, необходимо, в первую очередь, знать свои национальные традиции, обычаи, культуру, духовные ценности народа. Это актуализирует в воспитательном процессе роль этнопедагогического подхода, направленного на воспитание у молодёжи национального самосознания, умения идентифицировать себя в сообществе других этносов. Этнопедагогический подход, интегрирующий в себя основные положения философского, системного, культурологического и других подходов выступает методологической основой подготовки преподавателя изобразительного искусства к воспитанию у школьников культуры межнационального общения.

Однако образовательный процесс будет безуспешным, если не знать, что представляет собой обучающийся, каково его физическое и духовное состояние. В этой связи актуализируется роль антропологического подхода (Б. М. Бим-Бад, В. И. Слободчиков, С. А. Смирнов, К. Д. Ушинский и др.).

Антропологический подход ориентировал исследование на системное использование данных всех наук о человеке как предмете воспитания и их учёт при построении и осуществлении педагогического процесса.

В процессе исследования мы учитывали разработанные в науке основные идеи современной педагогической антропологии:

– образование – атрибут человеческого бытия (бытие человека рассматривается в образовании);

– цели и средства образования выводятся из сущности человека;

– условия и технология воспитания и обучения задаются с антропологических позиций и направлены на становление родовых качеств личности воспитанника;

– природа воспитания диалогична;

– детство самоценно, ребёнок – ключ в познании.

Антропологический подход в исследовании предполагает рассмотрение таких антропосистем, как учащийся (студент), педагог, ученический и педагогический коллективы. Педагог рассматривается как антропотехник, владеющий средствами, «инструментами» управления процессом становления личности учащегося.

Технологический уровень составили методика и техника исследования. Он включал в себя набор процедур и методик, обеспечивающих получение и анализ достоверного эмпирического материала и его первичную обработку, после которой результаты исследования внедрялись в практику подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся.

Заключение. Методологические основания подготовки преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся в условиях полисубъектного взаимодействия, включающие системный, синергетический, интегративный,

культурологический, аксиологический, акмеологический, компетентностный, этнопедагогический, личностный, деятельностный, антропологический подходы определили логику исследования и были направлены на установление приоритетных направлений подготовки:

– ценностно-смысловое осознание целесообразности формирования духовной культуры учащихся как контраргумента проникновению в сознание молодёжи чуждых белорусскому обществу ценностей, как фактора консолидации и его духовной безопасности;

– действенно-целевое освоение содержания эстетических, художественных, нравственных, экологических, этнических, патриотических, идеологических духовных ценностей как ценностно-целевых ориентиров поведения, общения и деятельности личности;

– деятельностно-практическое выступает одновременно и как средство личностного развития, и как форма профессиональной подготовки преподавателя к формированию духовной культуры учащихся.

Выбор эмпирических и теоретических методов исследования обусловлен разработанными в педагогической науке принципами: комплекс методов, их адекватность существу изучаемого явления, тем результатам, которые предполагалось получить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рерих, Н. К. О вечном ... / Н. К. Рерих. – М.: Политиздат, 1991. – 442 с.
2. Краткий словарь по философии / под общ. ред. И. В. Блауберга, И. К. Пантина. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1982. – 431 с.
3. Сергеев, Н. К. Целостный подход в системе методологических регулятивов педагогического исследования / Н. К. Сергеев // Изв. Волгоград. гос. пед. ун-та. Сер. Педагогические науки, 2004. – № 1. – С. 12–16.
4. Вачков, И. В. Полисубъектное взаимодействие в образовательной среде / И. В. Вачков // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2014. – Т. 11. – № 2. – С. 36–50.
5. Федьков, Г. С. Теория и методика обучения изобразительному искусству: учеб. пособие / Г. С. Федьков. – Минск: РИВШ, 2015. – 226 с.

Поступила в редакцию 13.02.2018 г.

«Облачные» технологии в проведении дистанционной олимпиады по инженерной графике

Сементовская В. В.

Витебский филиал учреждения образования «Белорусская государственная академия связи», Витебск

Статья посвящена применению «облачных» технологий в процессе обучения дисциплины «Инженерная графика» в Витебском филиале учреждения образования «Белорусская государственная академия связи». Использование данных технологий позволяет обеспечить мобильность и актуальность образовательных ресурсов, вовлекает в образовательный процесс личные компьютерные устройства преподавателей и учащихся. Раскрывается опыт организации и проведения олимпиады по графическим дисциплинам с целью мотивации учащихся, реализации практико-ориентированного обучения. Рассмотрены технология проведения дистанционной олимпиады с помощью сервисов Google, положение к олимпиаде, критерии оценки результатов, проанализированы вопросы тестирования и практические задания, полученные результаты. Выявлены критерии для составления олимпиадных задач, наглядно на примерах показаны задания различной сложности. Проведена оценка эффективности внедрения «облачных» технологий в образовательный процесс, представлены преимущества проведения дистанционных олимпиад.

Ключевые слова: «облачные» технологии, учебный процесс, мотивация, графические дисциплины, дистанционное обучение, олимпиада, инженерная графика, учащиеся, практико-ориентированная задача, творческое развитие.

(Искусство и культура. – 2018. – № 3 (31). – С. 100–105)

“Cloud” Technologies in Conducting a Distance Olympiad in Engineer Graphics

Sementovskaya V. V.

Vitebsk Branch of Educational Establishment “Belarusian State Academy of Communication”, Vitebsk

The article centers round the application of “cloud” technologies in teaching Engineer Graphics at Vitebsk Branch of Educational Establishment “Belarusian State Academy of Communication”. The application of this technology makes it possible to provide mobility and currency of academic resources, involves teachers’ and students’ personal computers into the academic process. Experience of setting up and conducting an Olympiad in Graphic Disciplines with the aim of motivating students, implementing practically targeted teaching is revealed. The technology of a distance Olympiad with the help of Google services is considered; Olympiad Guidelines, criteria of results assessment, test tasks and practical tasks are analyzed as well as the obtained results. Criteria of preparing Olympiad tasks are revealed; tasks of different level difficulties are exemplified. Assessment of the efficiency of the “cloud” technologies introduction into the academic process is made; advantages of distance Olympiads are presented.

Key words: “cloud” technologies, academic process, motivation, graphic disciplines, distance teaching, Olympiad, engineer graphics, practically aimed task, creative development.

(Art and Cultur. – 2018. – № 3 (31). – P. 100–105)

Современными тенденциями развития образования являются внедрение в образовательный процесс новых информационных технологий, оснащение образовательных учреждений электронно-вычислительной техникой, а также постоянным доступом к сети Интернет.

Наиболее перспективным направлением представляется использование «облачных» технологий, которые находят широкое применение в различных сферах деятельности:

медицине, образовании, органах государственной власти, науке, сфере развлечений и бизнесе.

Под «облачными» технологиями А. О. Варфоломеева, А. В. Коряковский, В. П. Романов понимают предоставление пользователю компьютерных ресурсов и мощностей в виде интернет-сервисов и приложений [1].

Целью статьи является обоснование, разработка и внедрение в образовательную практику «облачных» технологий для

Адрес для корреспонденции: e-mail: vikki_sem@mail.ru – В. В. Сементовская

совершенствования графической подготовки учащихся учреждений среднего специального образования.

«Облачные» технологии в образовании. Эффективная реализация «облачных» технологий в образовании предполагает возможность доступа учащихся к образовательным ресурсам независимо от их местоположения. Такой доступ обеспечивается при реализации мобильного обучения, развитие и внедрение которой предусмотрено Концепцией информатизации системы образования Республики Беларусь на период до 2020 г., в которой определены основные цели и задачи информатизации образования, построения единого образовательного пространства в масштабах всей страны, указаны основные пути повышения качества образовательных услуг.

В настоящее время большинство учащихся имеют персональные компьютеры (мобильные устройства) с доступом к сети Интернет, поэтому внедрение «облачных» технологий в образовательный процесс позволит сократить издержки на оснащение компьютерами и лицензионными программными продуктами компьютерных классов в учебных заведениях, а также отвлечь молодежь от неэффективного использования персональных устройств (компьютерные игры, общение в чатах и т. д.).

Применение «облачных» технологий в системе образования дает возможность обеспечить мобильность и актуальность образовательных ресурсов, позволяя вовлечь в образовательный процесс личные компьютерные устройства преподавателей и учащихся. Мобильность обучения предполагает для каждого участника учебного процесса персональную рабочую среду, не привязанной к конкретному компьютерному устройству. «Облачные» технологии позволяют создать удобную среду для доступа к ресурсам и сервисам с разнообразных, в том числе мобильных, устройств и обеспечить синхронизацию деятельности пользователя, осуществляемой с нескольких устройств, например, компьютер в учебном классе, домашний компьютер, смартфон.

Одним из примеров реализации «облачных» технологий в учебном процессе является дистанционное обучение, возможность которого закреплена в Кодексе Республики Беларусь об образовании. Сегодня многие учебные заведения используют технологии дистанционного образования и предлагают обучение в дистанционной форме.

Дистанционное обучение – это обучение на расстоянии. Технически под дистанционным обучением может пониматься все, что

связано с передачей образовательной корреспонденции на расстояние, удаленное выполнение каких-то заданий и пересылка их преподавателю [2].

Полное или частичное внедрение «облачных» технологий в обучение дает не только возможность передачи информации из одной точки в другую в виде оцифрованных конспектов, но и удаленно общаться преподавателям и обучающимся, выносить медиа-контент, получить обратную связь по системе «учитель ↔ ученик».

В связи с отсутствием методических и педагогически проработанных материалов, огромного количества информации в сети Интернет учащемуся сложно самостоятельно разобраться в достоверности и актуальности информации, извлечь необходимый материал. Большинство учащихся уже на 1–2 курсах теряют мотивацию к получению образования. При использовании «облачных» технологий учащимся совместно с преподавателем предоставляется возможность независимо от их местоположения изучать теоретический материал, выполнять задания, проходить тестирование, участвовать в конкурсах и олимпиадах, обогащая образовательный процесс, что дает мощный толчок в подготовке будущих квалифицированных специалистов любой отрасли.

Проведение дистанционной олимпиады. Так нами с 2017 года на базе Витебского филиала учреждения образования «Белорусская государственная академия связи» активно стали применяться «облачные» технологии на занятиях по дисциплине «Инженерная графика», в том числе и для проведения дистанционных олимпиад.

В последнее время наблюдается снижение количества проведения олимпиад по графическим дисциплинам из-за сложности материально-технического обеспечения, материальных затрат на их организацию, хотя данная форма проверки знаний является одним из средств активизации учебно-познавательной деятельности учащихся, повышает мотивацию к обучению, развивает творческий потенциал в решении практико-ориентированных задач.

Перед олимпиадой по инженерной графике была изучена учебно-методическая, педагогическая и научно-техническая литература, проанализированы олимпиадные задачи за последние годы. Вопросы о проведении олимпиад по графическим дисциплинам рассматривались в работах педагогов Беларуси и России, таких как А. Д. Ботвинников, В. Н. Виноградов, Э. К. Волошин-Челпан, В. И. Вышнепольский, В. А. Лодня, О. В. Никитин, А. Д. Посвянский, В. В. Степакова, Д. Е. Тихонов-Бугров, Л. С. Шабека и др.

На основании исследования выявлены критерии для составления олимпиадных заданий: оригинальность условия задач, возможность вариативности их решения, составление заданий по различным разделам учебной программы, оптимальное соотношение количества и сложности задач, наличие практико-ориентированной направленности, междисциплинарные взаимосвязи.

Олимпиада включала 2 тура, первый являлся отборочным для проведения следующего.

Для организации и взаимодействия участников первого тура олимпиады использовались сервисы Google. Такой выбор обусловлен по причинам того, что:

- сервис обладает наиболее полным набором «облачных» технологий для обеспечения комплексной поддержки работы преподавателя с учащимися;
- присутствует возможность регистрации пользователей, построения групп;
- наличие русскоязычной версии;
- поддерживается бесплатность большинства сервисов;
- наличие механизма подтверждений, оповещений, напоминаний;
- автоматизация сбора, обработки и хранения исходных материалов.

Для отображения положения, регистрации, тестирования, заданий и результатов дистанционной олимпиады был создан блог сервисом Blogger (рис. 1). Каждый из этапов отображался на отдельной странице, материал демонстрировался интерактивными презентациями, приложениями и видеороликами.



Рис. 1. Отображение блога

Нами разработаны положение, задания для проведения олимпиады различной сложности, критерии оценки для всех уровней проведения олимпиады: тестирования, практического задания в дистанционном туре, выполнение задач на заключительном этапе.

Положение о проведении олимпиады. Данное положение включало:

1. Цели и задачи олимпиады:

- развитие интереса к графическим дисциплинам;
- выявление и развитие у учащихся творческих способностей;
- создание условий для интеллектуального развития.

2. Участников олимпиады:

В олимпиаде принимали участие учащиеся третьего курса специальности «Сети телекоммуникаций», обучающиеся в Витебском филиале учреждения образования «Белорусская государственная академия связи».

3. Условия и порядок проведения олимпиады:

Для организации олимпиады определены этапы по инженерной графике, указаны сроки регистрации участников, ограничение времени на прохождение тестирования, требования к выполнению практического задания. Рассмотрена форма обратной связи (отправка на e-mail).

Первый тур – дистанционный, включал тестирование и выполнение практического задания, проводился с использованием мобильных телефонов, планшетов или компьютеров и предназначался для отбора наиболее подготовленных учащихся. По итогам первого тура олимпиады 15 учащихся, набравших максимальное количество баллов, объявлялись победителями и приглашались на второй тур. Каждому из них высылались сообщение с указанием набранной суммы баллов с приглашением для участия в следующем туре олимпиады.

Второй тур – очный, проводился в кабинете «Инженерная графика» Витебского филиала учреждения образования «Белорусская государственная академия связи» в форме конкурса «Человек против мозга» и включал более сложные задания, практико-ориентированные задачи.

Победители заключительного 2 этапа отмечены грамотами.

4. Разработаны критерии оценки знаний.

Тестирование первого тура олимпиады оценивалось по критериям: 1 балл за каждый правильный ответ. Всего было 20 заданий, соответственно максимальное количество баллов при ответах на вопросы – 20.

Практическое задание дистанционного тура оценивалось по 20-бальной системе в соответствии с разбалловкой:

- оформление чертежа в соответствии с ГОСТом (типы линий, заполнение основной надписи) – 3 балла;
- компоновка (расположение чертежа на листе) – 1 балл;
- нанесение размеров – 2 балла;

- построение видов: спереди, сверху и слева – 3 балла;
- построение профильного разреза – 2 балла;
- соблюдение и обозначение масштаба – 1 балл;
- выполнение аксонометрической проекции модели с вырезом $\frac{1}{4}$ части – 6 баллов.

Задание заключительного тура оценивалось по 40-бальной системе в соответствии с разбалловкой:

- оформление чертежа в соответствии с ГОСТом (типы линий, заполнение основной надписи) – 3 балла;
- построение 3D-модели – 20 баллов;
- компоновка (расположение чертежа на листе) – 5 баллов;
- нанесение размеров – 2 балла;
- выполнение разрезов – 6 баллов;
- соблюдение и обозначение масштаба – 4 балла.

Регистрация. Регистрация для участия в олимпиаде проводилась сервисом Google Docs (Формы) и включало поля для заполнения: Фамилия, Имя, Отчество, № группы, аккаунт gmail. После заполнения формы регистрации (рис. 2) автоматически создавалась таблица, в которой хранились данные об участниках олимпиады. Информация, собранная при регистрации, позволила ограничить доступ к материалам дистанционной олимпиады, а участникам отправить оповещение на почту Gmail о начале прохождения первого тура.



Рис. 2. *Отображение страницы регистрации*

Тестирование. Задания тестирования соответствовали тематике учебной программы по дисциплине «Инженерная графика» в Витебском филиале академии связи «Белорусская государственная академия связи», но требующие комбинированных приемов на воспроизведение, преобразование, моделирование, ориентирование, анализ и сравнение формы детали.

Доступ к задачам тестирования ограничивался 2 часами, проверялся автоматически

после заполнения формы, полученные результаты сохранялись в таблице, выстраивая рейтинг участника.

Рассмотрим некоторые из них:

- у куба отрезаны углы при каждой вершине так, как показано на рис. 3. Сколько вершин у полученной фигуры?

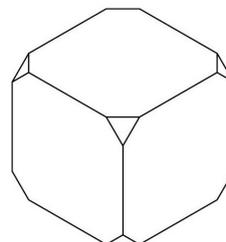


Рис. 3. *Задание на воспроизведение*

- выберите деталь А, Б или В, полученную в результате преобразования исходной формы удалением ее частей (рис. 4).

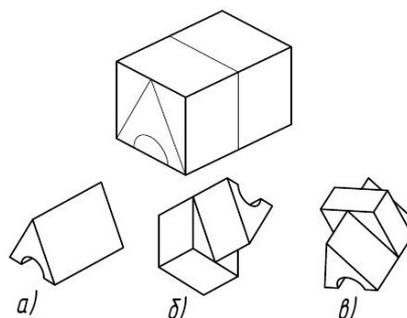


Рис. 4. *Задание на преобразование*

- представлена развертка кубика (рис. 5). Как он будет выглядеть (выберите модель А, Б, В или Г), если его собрать?

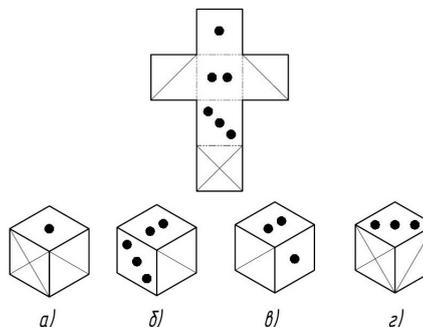


Рис. 5. *Задание на ориентирование*

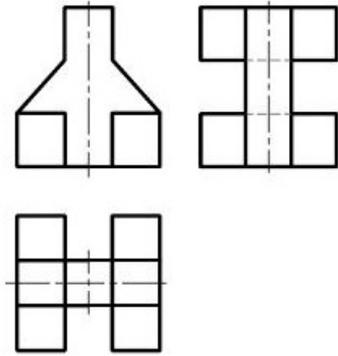


Рис. 6. Задание на анализ и сравнение

– укажите, какой из видов детали (спереди, сверху или слева) построен неверно (рис. 6)

Практическое задание первого тура. Для выполнения практического задания первого тура учащимся предлагалось воспользоваться системой автоматизированного проектирования AutoCAD. Участникам олимпиады необходимо было построить вид спереди, сверху и слева детали по описанию, выполнить необходимые разрезы, нанести размеры и отправить результат на электронную почту.

Описание модели: основание детали – квадратная плита высотой 35 мм, стороной квадрата 100 мм. Четыре угла плиты скруглены радиусом 15 мм. Через центры радиусов скругления просверлены глухие отверстия на глубину 20 мм. Посередине плиты стоит усеченный конус с нижним основанием диаметром 40 мм, верхним основанием диаметром 20 мм, высотой 50 мм. На нем сверху снята фаска 3 x 45°. В конусе сверху вниз проходит

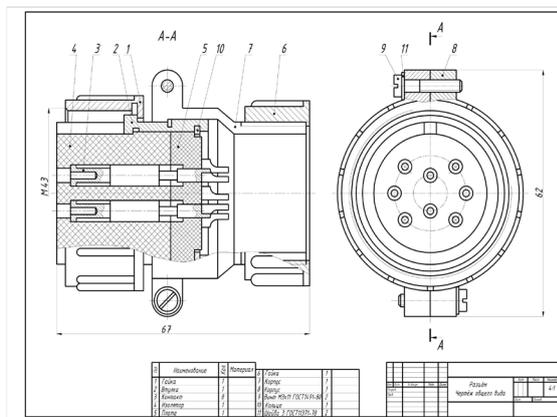


Рис. 7. Практическое задание второго тура

цилиндрическое отверстие диаметром 12 мм на глубину 40 мм, которое за тем переходит в отверстие диаметром 22 мм (сквозное).

Практические задания второго тура. Задания второго тура более сложные, практико-ориентированной направленности. Пути решения задач обсуждались в интерактивном режиме, каждый желающий предлагал свои решения. При обсуждении задач использовался метод «мозгового штурма», методы поискового и проблемного обучения. Задания выполнялись в программе AutoCAD возможностями 3D-построения чертежей. Например, конкурсантам предлагалось по чертежу общего вида создать 3D-модель одной из деталей сборочной единицы, выполнить компоновку чертежа на формате, нанести размеры (рис. 7).

Результаты олимпиады. С 2014 по 2016 учебный год олимпиада по инженерной графике на базе Витебского филиала учреждения образования «Белорусская государственная академия связи» проводилась в один тур, очно. Участие в олимпиаде проходило с ограничением участников из-за недостаточности посадочных мест в компьютерном классе. С 2016 по 2018 учебный год количество участников увеличилось в связи с введением дистанционного тура, что повысило интерес к дисциплине «Инженерная графика».

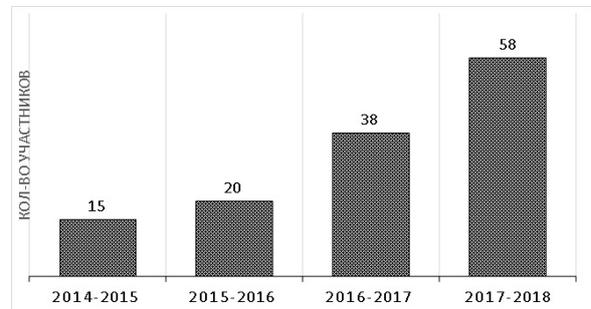


Рис. 8. Участие в олимпиаде по инженерной графике за 2014–2018 учебные годы

На рис. 8 виден динамический рост участия в олимпиаде по инженерной графике (количество участников дистанционного тура олимпиады увеличилось более, чем в 3 раза).

Для изучения уровня знаний участников и оценки «решаемости» задач проведен статистический анализ результатов олимпиады за 2016–2018 учебные годы.

На рис. 9 отслеживается высокий уровень знаний участников олимпиады. Лучшие результаты «решаемости» показали задачи на правильность выполнения чертежей,

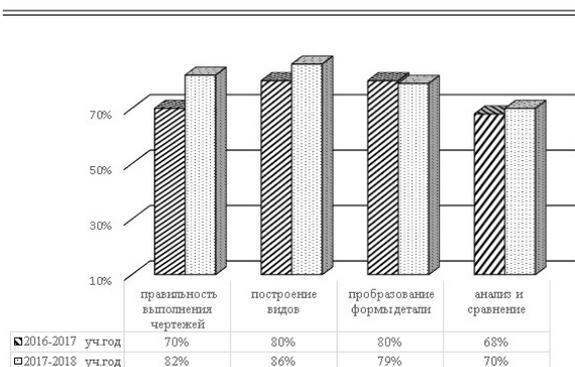


Рис. 9. Участие в олимпиаде по инженерной графике за 2014–2018 учебные годы

преобразование формы детали, построение видов.

В результате проведения дистанционной олимпиады по инженерной графике была определена ее значимость, которая повысила мотивацию к учебно-творческой деятельности учащихся и способствовала лучшей организации учебного процесса, являясь одной из форм промежуточной проверки знаний.

К достоинствам дистанционной олимпиады можно отнести следующее:

- свободный график – возможность выполнения заданий на перемене, в дороге, дома;
- экономичность – отсутствие материальных затрат на организацию и проведение олимпиады;

- взаимосвязь – участник олимпиады имеет постоянный контакт с преподавателем;
- приобретение навыков самостоятельной работы и др.

Заключение. Таким образом, современные технологии предлагают альтернативу традиционным формам организации учебного процесса, открывают новые возможности и перспективы в обучении. «Облачные» технологии создают возможности для персонального обучения, интерактивных занятий, что способствует повышению эффективности усвоения, закрепления и проверки знаний учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варфоломеева, О. А. Информационные системы предприятия: учеб. пособие / О. А. Варфоломеева, А. В. Коряковский, В. П. Романов. – М.: НИЦ ИНФРА-М, 2016. – 283 с.
2. Сычев, А. В. Электронное дистанционное обучение – проблемы и перспективы / А. В. Сычев // Проблемы современного образования в техническом вузе : материалы IV Респ. науч.-метод. конф., посвящ. 120-летию со дня рождения П. О. Сухого, Гомель, 29–30 окт. 2015 г. / Гомел. гос. техн. ун-т им. П. О. Сухого. – Гомель, 2015. – С. 25–30.
3. Бушмакина, Н. С. Олимпиада по инженерной графике как средство формирования творческих профессиональных компетенций студентов технического вуза / Н. С. Бушмакина, О. Ф. Шихова // Образование и наука. Журнал теоретических и прикладных исследований. – Екатеринбург: Уральское отделение Российской академии образования. – 2013. – № 2 – С. 60–73.
4. Савостьянов, А. В. Олимпиада по компьютерному моделированию и инженерной графике в НИТУ «МИСиС» / А. В. Савостьянов // CADMASTER. – 2012. – № 6. – С. 26–29.

Поступила в редакцию 14.05.2018 г.

Хроніка мастацкіх падзей

У маі ў Магілёве прайшоў сімпозіум па жывапісе, прысвечаны Году малой радзімы. У ім бралі ўдзел 11 мастакоў з Магілёва, Брэста, Мінска і Віцебска, які прадстаўляў дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Сяргей Сотнікаў. Тыдзень мастакі творча працавалі, праводзілі майстар-класы для студэнтаў. Творы, якія былі выкананы падчас сімпозіума, прадстаўлены ў пасляпленэрнай экспазіцыі, што адкрылася ў магілёўскай выставачнай зале 7 чэрвеня. Ідэйным натхняльнікам арт-праекта «Мой Магілёў» стала магілёўская мастачка Аксана Еўдакіменка, у мінулым выпускніца мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава.

* * *

У пачатку чэрвеня у адной з залаў віцебскага Мастацкага музея адкрылася выстава “Краявіды Прыдзвіння” вядомага беларускага мастака Івана Бабаедава (1925–2002), аднаго са шматлікіх прадстаўнікоў рэалістычнай плыні Віцебскай мастацкай школы і навучэнца Віцебскага педінстытута імя С. М. Кірава. У 1950-я гады І. Бабаедаў працаваў выкладчыкам малюнка і жывапісу ў Віцебскім мастацка-графічным педагагічным вучылішчы. Але пераважную частку свайго жыцця жыў ў г. п. Бешанковічы і працаваў настаўнікам малявання ў мясцовых школах.

Іван Бабаедаў нарадзіўся ў вёсцы Бабаедава Бешанковіцкага раёна 28 лютага 1925 года, вучыўся ў сямігадовай школе ў вёсцы Новыя Чэльнышы, а ў гады вайны ваяваў у складзе 71-й гвардзейскай стралковай дывізіі. Узнагароджаны двума баявымі ордэнамі і медалём “За адвагу”. У 1946 годзе І. Бабаедаў паступае ў Сімферопальскае мастацкае вучылішча імя М. Самокіша, а ў 1949 – працягвае навучанне ў Мінскім мастацкім вучылішчы ў вядомага беларускага мастака В. К. Цвіркі. У 1971–1976 гг. – на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педінстытута імя С. М. Кірава. У 1981 годзе ўступіў у Саюз мастакоў СССР.

У экспазіцыі персанальнай выставы (куратар выставы М. Цыбульскі), якая стала першай пасля смерці мастака, прадстаўлены пераважна пейзажы – жанр, якому мастак аддаваў перавагу ў сваёй творчасці. Жывапіс Івана Бабаедава – шчырае і трапяткое прызнанне мастака ў любові да мастацтва і прыроды. У кампазіцыйна і пластычна сціплым строі яго камерных твораў адзначаеш прафесійнае майстэрства і своеасаблівы жывапісны тэмперамент.

* * *

На Дзень горада (23 чэрвеня) у Віцебску напачатку праспекта Будаўнікоў, побач з гасцініцай “Лучоса” адкрылі манументальна-дэкаратыўную скульптуру з аднайменнай назвай. Яе аўтарам з’яўляецца сябра Беларускага саюза мастакоў, дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П. М. Машэрава Сяргей Сотнікаў. Вобраз ракі прадстаўлены ў выглядзе німфы, якая нібыта сядзіць на рачных хвалях.

* * *

Рыхтуючыся да 115-гадавіны з дня нараджэння Марка Ротка і ацэньваючы яго ўнёсак у гісторыю сусветнага мастацтва, Даугавпілскі Арт-цэнтр імя Марка Ротка сумесна з Асацыяцыяй выкладчыкаў мастацтваў арганізавалі міжнародную конкурсную выставу “100 у Латвійскім мастацтве”. Такое мерапрыемства ў Латвіі прайшло ўпершыню. Удзельніцаць у конкурснай

выставе былі запрошаны мастакі незалежна ад іх творчага досведу. Мэта выставы – стварыць паўнаважнае ўяўленне пра сучаснае мастацтва Латвіі. Міжнароднае журы, у складзе якога былі вядомыя ў свеце мастакі з Эстоніі, Нарвегіі, Турцыі, Германіі і Беларусі, адабрала для экспазіцыі працы лепшых майстроў. Беларускі бок у журы прадстаўляў дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва, сябра Беларускага саюза мастакоў М. Л. Цыбульскі. На ўрачыстай цырымоніі адкрыцця выставы “100 у Латвійскім мастацтве”, якое адбылося 6 ліпеня, лаўрэатам былі ўручаны ўзнагароды.

* * *

23 чэрвеня ў г. Дуброўна праходзіла свята-конкурс традыцыйнай свістулькі “Салавейка–2018” у рамках Міжнароднага фестывалю песні і музыкі “Дняпроўскія галасы ў Дуброўне”. У працы журы свята-конкурсу бралі ўдзел дацэнт кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі, сябра Беларускага саюза майстроў Г. А. Бабровіч і загадчык навучальнымі майстэрнямі гэтай жа кафедры, сябра Беларускага саюза дызайнераў С. М. Кацуба.

* * *

Падчас XXVII Міжнароднага фестывалю мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску” з 10 па 16 ліпеня супрацоўнікі і студэнты кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі бралі ўдзел у “Задзвінскім кірмашы”, які быў арганізаваны на базе дзяржаўнай установы “Культурна-гістарычны комплекс “Залатое колца горада Віцебска «Дзвіна»”. У экспазіцыі былі прадстаўлены вучэбныя працы студэнтаў у розных тэхніках дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і народных мастацкіх рамёстваў.

* * *

З 13 па 15 ліпеня дацэнт кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі, сябра Беларускага саюза майстроў Г. А. Бабровіч брала ўдзел у рабоце журы свята-конкурсу народнага касцюма “Сцежкі майстэрства–2018” і свята-конкурсу майстроў па кераміцы і ганчарству “Гліна спявае”. Гэтыя мерапрыемствы праводзіліся ў рамках сёлетняга Міжнароднага фестывалю мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску” з мэтай вывучэння, адраджэння і дэманстрацыі традыцый народнага мастацтва і народнага касцюма Віцебскай вобласці і Беларусі.

* * *

За ўдзел у міжнародным фестывалі “Мастацкая кераміка”, які быў арганізаваны Міністэрствам адукацыі і навукі Расійскай федэрацыі і праходзіў на базе Гжэльскага дзяржаўнага ўніверсітэта, студэнты кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі нашага ўніверсітэта атрымалі дыпламы I, II і III ступені. Творы студэнтаў былі прадстаўлены ў намінацыі “Традыцыйная кераміка (маёліка, фаянс)”. За экспанаваную на дадзеным фестывалі дэкаратыўную кампазіцыю “Фараоны” старэйшы выкладчык кафедры І. А. Кавалёк была ўзнагароджана дыпламам лаўрэата I ступені (катэгорыя “Прафесіянал”) у намінацыі “Дэкаратыўная кераміка (шамот)”.

* * *

24 ліпеня у віцебскім Мастацкім музеі адкрылася выстава і прайшоў вечар памяці прысвечаны Мікалаю Драненку (1946–2017) (куратар выставы М. Цыбульскі). Вось ужо год, як з намі няма нашага цудоўнага сябра,

выдатнага мастака Мікалая Драненкі. У беларускім выяўленчым мастацтве, амаль ва ўсіх яго відах і жанрах, ён пакінуў свой адметны след. Дыяпазон творчых захапленняў М. Драненкі быў вельмі шырокі: алейны жывапіс і акварэль, шаўкаграфія і манатыпія, малюнак і плакат, экслібрис і дызайн кнігі... У экспазіцыі на гэты раз прадстаўлены толькі жывапісныя палотны мастака розных гадоў.

Творчая індывідуальнасць Мікалая Драненкі на багатым творчымі талентамі віцебскім ландшафце мастацтва заўжды глядзелася выразна. А яго прыхільнасць да эксперыменту, свабоднага выкарыстання разнастайных выяўленчых тэхнік і тэхналогій, здаецца, не ведала сабе роўных. Але ж праца з натуры, ці ўражанні ад яе, заўсёды вызначалі асноўныя кампазіцыйна-вобразныя рысы твораў Мікалая Драненкі. Адметнае месца ў яго творчасці займалі пяшчотныя краявіды малой радзімы і, безумоўна, самыя разнастайныя па настрою пейзажы Віцебска. Уласцівыя мастаку імпульсіўнасць, злёгка экспрэсіяністычнае бачанне навакольнага свету выразна праяўляліся ў дынамічных мадуляцыях рытмаў і колераў, эмацыянальнай архітэктанічнай напружанасці вобразаў у кампазіцыях.

Мікалай Драненка не шкадаваў сябе ні ў жыцці, ні ў мастацтве. Жыў і працаваў самааддана. Амаль два дзясяткі персанальных выстаў і велізарны пералік міжнародных і рэспубліканскіх мастацкіх экспазіцыій, у якіх М. Драненка прымаў удзел, яскрава сведчаць пра яго апантанасць і творчую актыўнасць. А пакінутая ім жывапісная і графічная спадчына застанецца выдатным помнікам яго любові да мастацтва ў вечнасці...

* * *

27 ліпеня ў Мастацкім музеі адкрылася выстава наваполацкага мастака Яўгена Панамарэнкі. Мастак нарадзіўся ў г. Брагін Гомельскай вобласці 10 сакавіка 1947 года, а ў 1965–1970 гг., вучыўся на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педагагічнага інстытута ў Р. Ф. Клікушына, І. М. Сталярова, Ф. Ф. Гумена. З 1970–1975 – выкладчык малявання і чарчэння ў СШ № 4 г. Наваполацка, а з 1989 па 1999 – выкладчык жывапісу ў Наваполацкай дзіцячай мастацкай школе. Шэраг гадоў працаваў у групе прамысловай эстэтыкі ВА “Палімір”, мастаком у Наваполацкім філіяле Віцебскага камбіната “Мастацтва”, мастаком на ААТ “Нафтан”. З 1989 года – член Саюза мастакоў СССР (з 1992 – сябра Беларускага саюза мастакоў). Яго творы знаходзяцца ў музеях Беларусі і прыватных зборах Англіі, Беларусі, Галандыі, Германіі, ЗША, Польшчы, Расіі, Турцыі, Украіны, Фінляндыі, Францыі, Швецыі і інш. Працуе пераважна ў акварэлі, графіцы, жывапісе.

Жывапісную манеру мастака складана акрэсліць нейкімі адзінымі вобразна-стылістычнымі рысамі. На сваім творчым шляху ў розныя гады ён аддаваў перавагу то манументальна-эпічным, то рамантычным і лірычным вобразам, шукаў сябе то ў стылізаваных, мінімалістычна спрошчаных, то ў складана рытмічна пабудаваных кампазіцыях, а часам проста захапляўся эксперыментамі з колерам і акварэльнымі тэхнікамі. Сёння Яўген Панамарэнка здаецца часцей піша падкрэслена рэалістычныя нацюрморты і паэтычныя пейзажы, дэманструючы ў іх неардынарнасць свайго кампазіцыйнага мыслення і высокі ўзровень тэхнічнага майстэрства.

* * *

21 жніўня ў рамках Дзён мастацтва Латвіі ў Віцебску, прысвечаных 100-гадоваму юбілею Латвійскай рэспублікі, у залах Віцебскага абласнога мастацкага музея адкрылася выстава мастакоў з горада Талсі “Фарбы Курзэма”. Яе арганізатарамі выступаюць Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт

імя П. М. Машэрава, Консульства Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску, Віцебскі абласны краянаўчы музей, віцебскі Мастацкі музей, музей Марка Шагала ў Віцебску, культурна-гістарычны комплекс “Залатое колца горада Віцебска «Дзвіна»”.

Талсінская група мастакоў, якая пачала фарміравацца ў 1985 годзе, успрымае прыроду як свайго галоўнага настаўніка. Яны часта сустракаюцца пад час пленэраў, што праходзяць на беразе мора і ў малых гарадах. Сяброўства, багемны лад жыцця і добрае пачуццё гумару гэтак жа маюць значную ролю ў існаванні групы. Гэта суполка ў якасці адной з першых за межамі Рыгі ў 1987 годзе пачала арганізоўваць канцэптэуальныя выставы (Flood in Talsi). Музей мастацтваў пад адкрытым небам у Педвале, які размешчаны ў 24 км ад Талсі, забяспечыў мастакам магчымасць ствараць аб’екты, інсталяцыі і перформансы. Тым не менш у апошнія гады мастакі ў складзе групы ў асноўным з’арыентаваны на жывапіс, графіку і фатаграфію. Ядро аб’яднання складае 12–15 чалавек, якія арганізуюць выставы ў Латвіі, а таксама прадстаўляюць краіну за мяжой – у Даніі, Швецыі, Нідэрландах, Эстоніі, Літве, Бельгіі, Фінляндыі, Украіне, Турцыі, Чэхіі, Грузіі, Італіі.

На выставе “Фарбы Курзэмэ” (куратары: Гуна Мілерсонэ (Талсі, Латвія) і Міхась Цыбульскі (Віцебск, Беларусь) прадстаўлены пераважна жывапісныя і графічныя кампазіцыі. У жывапісе гэта творы з разнастайнымі праявамі абстрактнага экспрэсіянізму, канцэптэуальнага рэалізму, найўнага мастацтва. Тры талсінскія фатаграфы ў сваіх вобразах выкарыстоўваюць больш сузіральны падыход, разважаючы аб сацыяльным вопыце 1980-х гадоў, навакольным асяроддзі невялікага мястэчка і суровай прыгажосці жыцця людзей Паўночнага Курзэмэ. У лічбавых каляровых фотаздымках можна ўбачыць задакументаваныя акцыі, перформансы талсінскай групы мастакоў. Важная роля ў выставе надаецца інсталяцыям Лауры Фелдберга.

* * *

У Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П. В. Масленікава адкрылася выстава мастакоў з Віцебска Уладзіміра Напрэенкі, Аляксея Мядзвецкага, Сяргея Мядзвецкага. Пад час вернісажу адбылася прэзентацыя выдання “Партрэтны жывапіс Беларусі”, аўтарамі якога з’яўляюцца дацэнты ВДУ імя П. М. Машэрава С. В. і А. В. Мядзвецкія.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal «Art and Culture» publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are «Art History», «Culture Studies» and «Pedagogics». The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section «Main part» the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews - at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

Для оформления обложки использована работа Николая Драненко «Каменецкий пейзаж».

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.