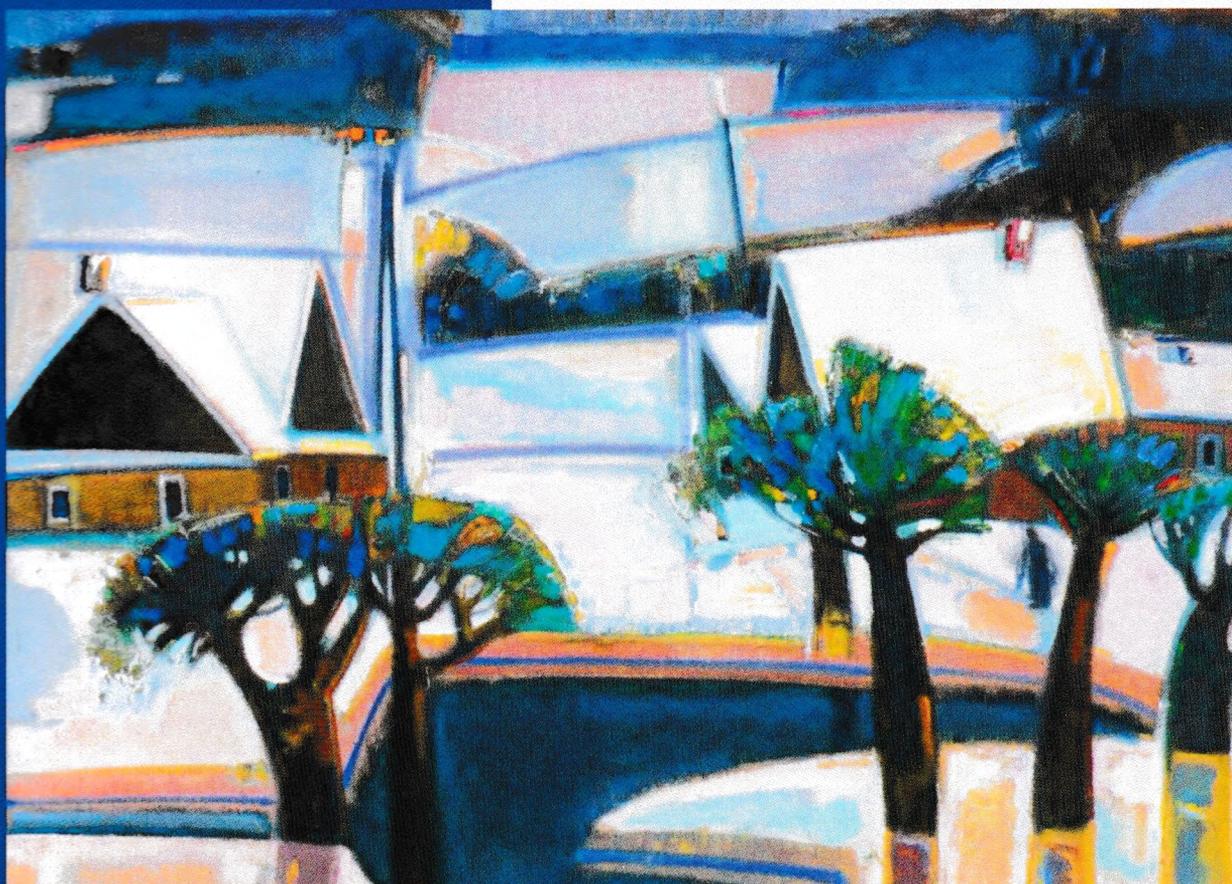


ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 4(32)
2018**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 4(32)
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:
М. Л. Цыбульский (Беларусь);
заместитель главного редактора,
ответственный за раздел «Педагогика»
Ю. П. Беженарь (Беларусь)

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

Редакционный совет:
Оярс Спаритис (Латвия), Эдуард Клявиньш (Латвия),
Марис Чачка (Латвия), Александра Шляхова (Латвия),
Алге 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:
M. L. Tsybulski (Belarus);
Deputy Editor-in-Chief,
in charge of the Education section
Yu. P. Bezhenar (Belarus)

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

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 28.11.2018 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,32. Уч.-изд. л. 10,58. Тираж 100 экз. Заказ 165.

Искусствоведение

<i>Медвецкий А. В.</i> Портретная живопись Витебска конца XIX века – 1930-х гг.	5
<i>Кенигсберг Е. Я.</i> Кураторские проектно-художественные исследования: выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд»	10
<i>Лазовский А. Н.</i> Жанр концерта для ударных инструментов в творчестве Нея Розауро	15
<i>Ван Чжаохуй.</i> Реализация экологического подхода в архитектурно-дизайнерском решении художественных музеев Китая, выполненных по проектам Кенго Кума	19
<i>Ген Чжизун.</i> Влияния и заимствования «заморской» иконографии из европейской живописи в китайском женском портрете конца XX века	24
<i>Густова-Рунцо Л. А.</i> Богородичная гимнография в белорусской певческой практике православной традиции.....	30
<i>Мартинова А. Г.</i> К вопросу художественного образа Выборга, парка Монрепо и окрестностей в финской живописи 1899–1926 гг.	36
<i>Благутин Г. Р.</i> Владимир Рубцов: философия творчества как путь самостановления	41
<i>Пушонкова О. А.</i> Экспрессия визуального в эпоху Постсинкретизма ..	50
<i>Васюченко Н. Д.</i> Анализ и интерпретация художественного произведения	54
<i>Ли Чжипэн.</i> Музыкально-театральные представления на открытом воздухе: вопросы терминологии	62
<i>Пономаренко М. В.</i> Портретная живопись Василия Ганоцкого: пути создания образа	66
<i>Цыбульскі М. Л.</i> Паэтыка і семіётыка абстракцыі ў творах мастакоў другой паловы XX стагоддзя	73

Культурология

<i>Рудковский Э. И.</i> Культурная безопасность: глобальный и региональный контекст	79
<i>Константинова А. К.</i> О значении Библии для художественной культуры англо-американского модернизма	84

Педагогика

<i>Сусед-Вілічынская Ю. С.</i> Беларускі фальклор як сродак фарміравання духоўна-маральнай культуры вучнёўскай і студэнцкай моладзі	89
---	----

Хроника	98
----------------------	----

Art History

Medvetski A. V. Vitebsk Portrait Painting of the Late XIX Century – the 1930-s 5

Kenigsberg E. Ya. Curatorial Project and Art Research: The Exhibition “Moscow–Berlin / Berlin–Moscow. 1950–2000. A Modern View” 10

Lazovski A. N. The Genre of Percussion Instruments Concerto in Ney Rosauro’s Music 15

Wang Zhaohui. Implementation of the Ecological Approach in the Architectural and Design Setting of Kengo Kuma Design Art Museums in China 19

Geng Zhirong. Influences and Borrowings of “Overseas” Iconography from European Painting in the Chinese Woman’s Portrait of the Late 20th Century 24

Gustova-Runtsio L. A. Theotokos Hymnography in Belarusian Singing Practices of Orthodox Tradition 30

Martynova A. G. To the Issue of the Artistic Image of Vyborg, of Monrepos Park and the Environs in the Finnish Painting of 1899 to 1926 36

Blagutin G. R. Vladimir Rubtsov: Philosophy of the Creativity as a Way of Self-Implementation 41

Pushonkova O. A. Expression of the Visual in the Era of Post-Syncretism . 50

Vasiuchenko N. D. Analysis and Interpretation of a Piece of Art 54

Lee Chzhypan. Open Air Musical and Theatrical Performances: Issues of Terminology 62

Ponomarenko M. V. Vasily Ganotsky’s Portraiture: Paths to Image Creation 66

Tsybulski M. L. Poetics and Semiotics of the Abstraction in Works of the Late 20th Century Artists 73

Cultural Studies

Rudkovski E. I. Cultural Security: the Global and the Regional Contexts 79

Konstantinova A. K. On the Significance of the Bible for Anglo-American Modernism 84

Pedagogics

Sused-Vilichynskaya Yu. S. Belarusian Folklore as a Means of Shaping Spiritual and Moral Culture of School and University Students 89

Chronicle 98

Портретная живопись Витебска конца XIX века – 1930-х гг.

Медвецкий А. В.

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

В статье рассматривается эволюция портретной живописи Витебска конца XIX – первой половины XX века. В этот период закладываются основы белорусской школы станковой живописи. Важная роль в этом процессе принадлежала витебскому художнику Ю. Пэну, который выступал не только как выдающийся мастер живописного портрета, но и талантливый педагог, подготовивший целый ряд художников, прославивших Витебск. Его деятельность способствовала созданию в городе художественного заведения (ВХТ, ВХУ), ставшего основной кузницей профессиональных кадров для молодой республики.

Активно работал в жанре портрета В. Волков, являвшийся в 1923–1929 гг. преподавателем ВХТ. Несколько позднее ярко заявил о себе молодой педагог И. Ахремчик. В предвоенные годы начал свой творческий путь П. Явич. Выпускники ВХТ, ВХУ – известные белорусские художники Н. Воронов, И. Давидович, Е. Красовский, М. Монозон, В. Суховерхов, Е. Тиханович и многие другие, успешно выступавшие как портретисты.

Ключевые слова: портретная живопись, белорусская станковая живопись, жанр портрета, витебская школа, композиция, колорит.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 5–9)

Vitebsk Portrait Painting of the Late XIX Century – the 1930-s

Medvetski A. V.

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

The article centers round the evolution of Vitebsk portrait painting of the late XIX – early XX centuries. The foundations of Belarusian school of easel painting were laid in that period. An important role in the process was played by Vitebsk painter Yu. Pann, who was not only an outstanding portrait painter but also a talented teacher of a number of painters, that glorified Vitebsk. His activity promoted the establishment of an art school in the city (VAS) which trained professionals for the young republic.

V. Volkov, who was the VAS teacher in 1923–1929, actively worked in the genre of the portrait. Some time later a young teacher I. Akhremchik brightly manifested himself. In the pre-war years P. Yavich started his creative activity. The successful portrait painters N. Voronov, I. Davidovich, E. Krassovski, M. Monoszon, V. Sukhoverkhov, E. Tikhonovich and many others were VAS graduates.

Key words: portrait painting, Belarusian easel painting, the genre of portrait, Vitebsk school, composition, color.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 5–9)

На рубеже XIX–XX веков на окраинах Российской империи стала налаживаться общественная и культурная жизнь. Появляется ряд культурно-просветительских объединений, начинается издание периодической литературы. В Минске, Витебске, Могилеве, Мозыре появляются товарищества любителей изящных искусств, организуются первые художественные выставки, начинает формироваться национальная культурная среда. Профессиональное искусство этого времени еще нельзя назвать по-настоящему национальным: оно развивается преимущественно в русле русской культуры, в ее отчетливо выработанном провинциальном варианте [1].

Профессиональной художественной школы – основного источника подготовки кадров для изобразительного искусства – в Беларуси, как и раньше, не существовало. Школа академика И. Трутнева в Вильно, действовавшая в 1866–1915 гг., лишь частично решала эту насболевшую проблему. В 1890-е годы в Витебске и Минске появляются первые частные школы рисования, открывающие талантливой молодежи возможность подготовки к дальнейшему обучению в Петербурге, Москве, Киеве, Варшаве и т. д.

Становлению реалистического метода в белорусской живописи конца XIX – начала XX века в значительной мере способствовало сближение

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

передовых белорусских художников с русскими художниками-передвижниками. В это время в жанре портрета начинают работать Ю. Пэн (Витебск), Я. Кругер, Л. Альперович (Минск) и ряд других авторов. Следует отметить, что дореволюционный период в развитии портретного жанра характеризуется очень узким кругом мастеров, скромными масштабами выставочной деятельности.

Цель данной работы – анализ генезиса белорусской портретной живописи конца XIX века – 1930-х годов на примере творчества витебских художников-портретистов.

Портретное творчество Ю. Пэна до революции. Важную роль в становлении нового этапа в белорусском изобразительном искусстве сыграл выпускник Императорской академии художеств Ю. Пэн (1854–1937). Портретная живопись мастера, занимавшая в его творчестве ведущее место, отразила наиболее характерные изменения в ее развитии – усиление жанрового начала, появление портрета-типа и растущую повествовательность в трактовке образов.

Художник, впитавший опыт позднего передвижничества, успешно развивал традиции русской реалистической школы живописи. Картины витебского мастера, где мироощущение еврейского народа российской черты оседлости выражено языком передвижнического реализма, побуждают признать в Ю. Пэне родоначальника своеобразной ветви в отечественной художественной культуре – русско-еврейской живописи.

Уже в 1900–1910-е гг. он заявил о себе как незаурядный мастер портрета. Особое отношение Ю. Пэна к Рембрандту, проявившееся еще в годы учебы в Академии, наложило заметный отпечаток на многие его работы. Особенно это ощущается в драматической интерпретации образов пожилых людей («Письмо из Америки», 1903; «Старый портной», начало 1910-х гг. и других), в стремлении идти путем создания портрета-биографии с заметным символическим подтекстом. Символизм его образного мышления, безусловно, имеет свою специфику. Несмотря на свой скрытый смысл, произведения Ю. Пэна никогда не превращаются в голую символическую формулу, а всегда «привязаны» к совершенно конкретной бытовой обстановке и представляют собой то, что условно можно назвать портретом в интерьере.

Творчество голландских мастеров оставило заметный след в формировании художественного мышления живописца. И об этом можно судить не только на примере очевидной внутренней связи в работах «Старый портной»

(начало 1910-х гг.) Ю. Пэна и «Портрет старика в красном» Рембрандта, где витебский художник вслед за великим голландцем идет по пути создания портрета-биографии. В нечасто используемой мастером поколенной композиции фронтально расположенная фигура старого портного привлекает поразительной точностью художественного решения. Отвлекаясь от своего каждодневного дела, он сквозь очки смотрит на зрителя. Сухощавые старческие кисти рук становятся вторым композиционным центром, дополняя и конкретизируя рассказ о жизни старого труженика, сохранившего житейскую мудрость и доброту. Красная ткань стала активной цветовой доминантой в общем колористическом решении.

Его серия полотен – «Старуха с книгой» (1900-е гг.), «За газетой» (1900-е гг.), «Часовщик» (1914) и другие – стоит на зыбкой границе между жанровой и портретной живописью. Особенно выразителен «Часовщик» (1914) – один из лучших портретов мастера. Старый часовой мастер изображен за столом во время чтения газеты. Ю. Пэн демонстрирует высочайшее мастерство в передаче его эмоционального состояния, в нем заложен поразительный заряд естественности и живой непосредственности. Важная роль в композиции отведена натюрморту. Перед часовым мастером на столе в определенном порядке лежат детально написанные атрибуты ремесла. Изображенные на первом плане, они несут значительную смысловую нагрузку и являются своеобразным вводом в композицию. Свободная поза портретируемого с мундштуком в правой руке удачно передает состояние отдыха, покоя. Сдержанный колорит не отвлекает от восприятия сюжета.

В 1910-е годы, удачно совмещая творческую и педагогическую деятельность, Ю. Пэн пишет ряд портретов своих учеников. Оригинальный пластический ход использует автор в «Портрете И. А. Туржанского» (1919). Бывший начальник себежской тюрьмы, переехавший после выхода на пенсию в Витебск, изображен сидящим на балконе и пишущим этюд. Его фигура, резко повернутая в профиль, смотрится строгим темным силуэтом на фоне городского пейзажа. На этюднике, несколько развернутом к зрителю, стоит небольшой холст. Одетый в строгий черный костюм, герой с особым усердием делает завершающие мазки. Голову украшает темная шляпа с широкими полями. Верно подмеченный художником жест руки, поворот головы и фигуры воплощают необычайную тягу модели к своему любимому занятию живописью. Любопытно, что в 1920-е годы мастер снова написал портрет И. Туржанского (и снова за любимой работой).

Особенный интерес представляет в настоящее время «Портрет Марка Шагала» (1914 (?)), гениального ученика, обеспечившего своему учителю место на мировом художественном олимпе. Несмотря на тщательно написанную голову, работа носит характер незавершенного этюда, на стадии подмалевка остались кисти рук в белых перчатках, холст снизу не полностью записан. В этой работе Ю. Пэн с большой искренностью и теплотой открывает нам внутренний мир молодого художника – романтичный, загадочный, многообещающий.

Становление живописного портрета в 1920–1930-е годы. В послереволюционные годы Витебск становится важным художественным центром края. Конец 1910-х – начало 1920-х гг. для Витебщины – период тяжелых испытаний. На жизнь региона оказали сильнейшее влияние общие политические процессы этого времени – революционные события, гражданская война и иностранная интервенция.

Развитие профессионального изобразительного искусства в Беларуси теснейшим образом связано с Витебской художественной школой, истоки которой берут начало в «Школереисования и живописи неклассного художника Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств Ю. М. Пэна», открытой в Витебске в 1897 году и просуществовавшей до 1937 года. В ней учились широко (а некоторые – всемирно) известные впоследствии художники – Лазарь Лисицкий, Осип Цадкин, Марк Шагал, Оскар Мещанинов, Давид Якерсон, Заир Азгур, Лев Шульман, Абель Пан, Соломон Юдовин, Ефим Минин, Лев Лейтман, Петр Явич и другие.

История Витебской художественной школы начинается на рубеже 1918–1919 годов, когда в городе благодаря энергичным усилиям ученика Ю. Пэна – М. Шагала (в это время уполномоченного по делам искусства Витебской губернии) было открыто народное художественное училище (28 января 1919 г.).

Статус и название учебного заведения неоднократно менялись – сначала Витебское высшее народное художественное училище, далее Витебские свободные государственные художественные мастерские (июнь 1920 – конец 1921 г.), Художественно-практический институт (конец 1921 – август 1923 г.).

Осенью 1923 года институт был реорганизован с понижением статуса в художественный техникум, просуществовавший до 1934 года и преобразованный в Витебское художественное училище, успешно работавшее вплоть до начала войны.

Витебская художественная школа довоенного времени, педагогами которой в

разное время были Михаил Керзин, Валентин Волков, Христофор и Петр Даркевичи, Мария Лебедева, Николай Михолап, Михаил Энде, Федор Фогт, Иван Ахремчик, Владимир Хрусталёв, Валентин Дзежиц, Александр Мозолёв, Лев Лейтман и другие, стала в подлинном смысле слова кузницей национальных кадров живописцев, графиков и скульпторов Советской Беларуси.

В довоенный период художественное учебное заведение в Минске так и не было создано. Витебск оставался не только одним из ведущих культурных очагов республики, но и ее главным учебно-педагогическим центром в области изобразительного искусства.

Среди выпускников техникума (с 1934 по 1941 год – Витебского художественного училища) имена ведущих художников, чье творчество во многом определило характер и уровень белорусской станковой живописи, – А. Волков (1930), Н. Воронов (1935), П. Гавриленко (1930), А. Гугель (1940), И. Давидович (1930), Е. Зайцев (1930), А. Заборов (1930), Е. Красовский (1930), К. Космачёв (1932), Р. Кудревич (1941), В. Кухарев (1938), Х. Лившиц (1930), П. Маслеников (1938), М. Моносзон (1929), Е. Николаев (1933), В. Суховерхов (1930), Е. Тиханович (1932), В. Цвирко (1932), П. Явич (1938) и многие другие. Их творческая деятельность стала основным содержанием художественной жизни республики не только в 1930-е годы, но и в послевоенный период.

Характерной особенностью творческой жизни 1920–1930-х годов явилась организация государственных художественных выставок. Первая Всебелорусская художественная выставка, посвященная 20-й годовщине революции 1905 года, состоялась в Минске в 1925 году. На ней было экспонировано около 200 портретов различных авторов. Большинство работ (более 110), участвующих на Первой Всебелорусской художественной выставке, были выполнены студентами I–III курсов Витебского художественного техникума. Следующие всебелорусские художественные выставки с успехом прошли в 1927, 1929, 1931 гг.

В 1920-е годы в белорусской, как и во всей советской, живописи центральное место занимали исторический, бытовой жанры и портрет. К бытовому жанру и портрету в эти годы обращались преимущественно те художники, которые заявили о себе еще в начале XX века.

Традиции русской реалистической школы живописи в послереволюционные годы успешно продолжает развивать Ю. Пэн. Следует все же заметить, что события революционных лет не наложили заметного отпечатка на характер

его творчества, хотя приметы нового времени и видны в его работах «Портрет еврея-колхозника» (1925), «Пионер» (1926) и некоторых других.

Важную смысловую нагрузку в работе «Сапожник-комсомолец» (1923) несет натюрморт. Перегруженный деталями мотив рабочего места оттесняет героя на второй план. В вытянутой по вертикали композиции изображен молодой парень. Слегка повернувшись к зрителю, он с видимым интересом, внимательно читает газету. Как и в вышерассмотренной работе, на первом плане на столе в хаотичном порядке лежат женские туфли, мужские сапоги, различные принадлежности сапожника. Поражают детализацией разбросанные по темному столу, тщательно написанные сапожные гвозди. Легкий трехчетвертной поворот, выделенный светом, передает выразительную пластику юного лица.

Художник продолжил свою серию портретов-типов, начатую еще до революции, – «Еврей-пекарь» (1921), «Часовщик» (1924), «Еврей-стекольщик» (1925), «Портной» (1926), «Еврей-штукатур» (1920-е гг.) и другие, но в них уже нет той образной остроты и внутренней энергии, которыми были наполнены его ранние работы. Новые герои Ю. Пэна выглядят утомленными и, словно через силу, движимые чувством долга, продолжают выполнять свою монотонную повседневную работу.

В хорошо сохранившемся творческом наследии автора особый интерес представляет ряд, выполненных в разные годы, автопортретов. Интересно решен погрудный автопортрет, написанный в 1922 году, представляющий интерес оригинальностью решения композиционной задачи и психологическим замыслом. Пожилой художник изобразил себя в интерьере мастерской в темном костюме с малиновым бантом на груди. Фигура развернута практически в профиль, голова, украшенная шляпой с широкими полями, повернута в три четверти. Тонко и пластически верно написано художавое лицо модели с живыми карими глазами. В своем образе мастер раскрыл самобытный творческий характер.

Несколько в стороне в творчестве художника стоит аллегорический «Автопортрет с Музой и Смертью» (1924) – один из самых больших по размеру его холстов с явными отголосками европейского символизма, столь неожиданными для белорусского искусства этого времени. Глубоко задумавшийся живописец сидит в кресле-качалке перед холстом, стоящим на мольберте. В его правой руке кисть, в другой – палитра с красками. Как и в вышерассмотренных работах, фоном

композиции явился интерьер мастерской. Причем слева от фигуры мастера расположена играющая на арфе Муза, а справа – Смерть в образе скелета, играющего на дудочке. Используя метафору, художник точно передал состояние раздумья и размышления, момента подведения итогов своей жизни, тех мыслей, которые наполняют голову мастера и будут воплощены на холсте. Живописец старательно вслушивается в звуки мелодии, исполняемой Музой на арфе и Смертью на дудочке. Похожие ноты можно заметить в знаменитом холсте А. Бёклина «Автопортрет со скрипкой смерти» (1871–1874), которая, очевидно, повлияла на витебского мастера.

Оригинальное соединение натюрморта и портрета удачно осуществлено в композиции «Завтрак. Автопортрет» (1932). Художник изобразил себя сидящим у накрытого стола. Перед ним расположена тарелка с вареной картошкой, разложен хлеб, стоит стакан с чаем и ряд других предметов. Фоном композиции стали висящие на стене работы учеников мастера. Держа в правой руке вилку с картофелиной, художник внимательно смотрит на зрителя и едва заметно улыбается. В нем отчетливо ощущается большой запас жизненных сил и оптимизма. Сдержанный колорит не мешает восприятию пластической формы. Юрий Пэн с искренней интонацией и непосредственностью показал себя во время завтрака. В июле 1939 года в Витебске открылась картинная галерея мастера, экспозиция которой состояла в основном из портретов.

В 1919 году приехал в Велиж выпускник Петербургской академии художеств В. Волков (1881–1964). В 1923 году он вместе с коллегами был приглашен в Витебский художественный техникум, в котором преподавал с 1923 по 1929 год.

Уже в ранних работах автора привлекают внимание глубина раскрытия художественного образа, сдержанный колорит и высокий профессионализм исполнения, проявившиеся в «Портрете А. Г. Червякова» (председателя ЦИК БССР) (1925), «Портрете М. Богдановича» (1927) и других.

«Портрет В. И. Ленина», написанный художником в 1926 году, по образной глубине, правдивости и блестящим живописным качествам стал заметным достижением не только в белорусском, но и во всем советском станковом искусстве. К этому времени уже были известны портреты Н. Альмана, Н. Андреева и И. Бродского, выполненные с натуры, но В. Волков, опираясь в своей работе на фотографии В. И. Ленина, сумел добиться в картине поразительно емкого и убедительного

образного решения вождя Октябрьской революции, политика, мыслителя и стратега. Портретируемый изображен в интерьере кремлевского кабинета. По своему композиционному замыслу и воплощению – это один из лучших портретов В. И. Ленина в белорусском изобразительном искусстве.

Погрудный «Портрет М. Богдановича» (1927) был создан мастером спустя десятилетие после смерти талантливого белорусского поэта и переводчика. Образ Богдановича подкупает глубокой лиричностью, сосредоточенностью на богатом внутреннем мире поэта. Колорит произведения темный, сдержанный, внимание художника сконцентрировано на выразительном одухотворенном лице портретируемого и левой руке, держащей книгу. Это – портрет творческого человека, поэта, оставившего глубокий след в белорусской поэзии XX века.

Творчество В. Волкова в жанре портрета наиболее ярко раскрылось в последующие годы. Он пишет работы «Девочка в голубом» (1933), «Портрет Змитрока Бядули» (1934) и другие. Следует все же отметить, что наиболее значительные успехи мастера в станковой живописи были связаны в дальнейшем с тематической картиной.

В 1930-е годы круг профессиональных живописцев постепенно расширяется. Результативно работал в это время выпускник ВХУТЕИНа (1930), преподаватель Витебского художественного техникума с 1931 по 1941 год И. Ахремчик (1903–1971). Он создал целую серию портретов деятелей культуры «Портрет Д. Н. Журавлёва» (1927), «Портрет композитора Николая Аладова» (1929), «Портрет режиссера Владислава Голубка» (1931), первого народного артиста БССР «Портрет артиста Александра Ильинского» (1936), в которых находил выразительные пластические решения, воплощая неповторимость характеров этих людей.

Портрет актера Журавлёва автор написал в Москве, будучи студентом ВХУТЕИНа. Предельно лаконично решено окружение – этажерка с книгами и рукописями слева за спиной сидящей модели. Портрет глубоко психологичен, художник сосредотачивает внимание на лице и руках, стремясь передать нервное напряжение и усталость как следствие огромной работы над собой на пути к вершинам актерского мастерства.

В этот период начал работать выпускник ВХУ с большим творческим потенциалом П. Явич (1918–2008). Художник вспоминает: «На старших курсах мне разрешили посещать мастерскую И. О. Ахремчика. Многому в живописи и композиции я у него научился. Он внимательно анализировал мои работы и показывал, как работает сам» [2, с. 18]. В 1939 году шесть портретов его кисти были представлены на областной художественной выставке. Работа молодого мастера «Портрет девочки» (1939) была приобретена перед войной Государственной художественной галереей БССР, открывшейся в Минске в этом же году. Это стало важным подтверждением правильности избранного им пути [3–4].

Заключение. Белорусская портретная живопись конца XIX – начала XX века прошла непростой путь, отразив в своем развитии характерные черты своего времени. Творчество Ю. Пэна стало ярким свидетельством того, что белорусские живописцы пришли к реалистическим образам, имеющим отчетливую социальную направленность [5, с. 79].

Довоенный период стал временем активного становления национальной художественной школы, а Витебск закрепил за собой значение ведущего художественного центра Беларуси. В жанре портрета активно работал один из старейших белорусских мастеров Ю. Пэн, педагоги Витебского художественного техникума (училища) В. Волков и И. Ахремчик, а также успешно дебютировавший в нем выпускник ВХУ П. Явич. Жанр портрета продолжил успешное развитие, выполняя важную роль в художественной жизни республики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мисюк, А. Е. Белорусская советская портретная живопись (1917–1967) / А. Е. Мисюк. – Минск: Наука и техника, 1986. – 104 с.: ил.
2. Петр Явич: альбом / авт. текста Н. Гугнин. – Витебск, 1999. – 159 с.: ил.
3. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.). – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – Т. 5: 1941 – да 1960-х гг. / рэд. тома П. А. Карнач. – 1992. – 255 с.: ил.
4. Дробов, Л. Н. Живопись Советской Белоруссии (1917–1975 гг.) / Л. Н. Дробов; под ред. А. С. Лиса. – Минск: Выш. школа, 1979. – 304 с.: ил.
5. Медвецкий, А. В. Портретная живопись Беларуси: монография / А. В. Медвецкий, С. В. Медвецкий. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 336 с.: ил.

Поступила в редакцию 23.04.2018 г.

Кураторские проектно-художественные исследования: выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд»

Кенигсберг Е. Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье рассматривается деятельность международного коллектива кураторов по разработке концепций и формированию экспозиций выставки «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд». Выставка экспонировалась в Мартин-Гропиус-Бау в Берлине в 2003 г. и в Государственном историческом музее в Москве в 2004 г. Глубокие и многосторонние исследования искусства двух стран, проведенные кураторскими группами, позволили представить широкой публике общность и различия иллюзий, мечтаний и судеб, определивших ход второй половины XX века, общность и различия путей развития русской и немецкой культур в контексте развития мирового художественного поля, показать широкий диапазон переживаний времени современными ему авторами.

Ключевые слова: куратор, кураторская группа, концепция, выставка, современное искусство, Москва–Берлин.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 10–15)

Curatorial Project and Art Research: The Exhibition “Moscow–Berlin / Berlin–Moscow. 1950–2000. A Modern View”

Kenigsberg E. Ya.

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article deals with the activities of the international team of curators on the development of concepts and shaping of the exhibition “Moscow–Berlin / Berlin–Moscow. 1950–2000. A Modern View”. The exhibition was exhibited at the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 2003 and at The State Historical Museum in Moscow in 2004. Profound and multifaceted studies of the art of the two countries conducted by the curatorial groups made it possible to present to the general public the unanimity and differences of illusions, dreams and destinies that determined the course of the second half of the twentieth century, the unanimity and differences of the ways of development of Russian and German cultures in the context of the development of the world art field, to show a wide range of the contemporary authors’ experiences of time.

Key words: curator, curatorial group, concept, exhibition, contemporary art, Moscow–Berlin.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 10–15)

В поле искусствоведческих исследований последние четыре десятилетия постоянно растет интерес к процессам современного искусства, осваивающего новые концепции выставочной деятельности, новые места для проведения выставок и проектов, изменяющего способы презентации и взаимодействия со зрителем. Существенно изменилось понятие о том, какой должна быть выставка современного искусства. Выставки приобрели глобально ориентированный формат, стали показывать не только искусство, но и всё больше и больше представлять на суд интернациональной общественности актуальные теории и модели мышления. Кураторская деятельность

становится платформой для трансфера знаний. На передний план выходит анализ мировых проблем и репрезентация локальных ситуаций. Эта тенденция наиболее отчетливо видна при исследовании крупных выставочных событий конца XX – начала XXI века.

Целью данного исследования является анализ многокомпонентной проектно-художественной деятельности кураторов проекта современного искусства на примере выставки «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд».

Широкомасштабная выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд» экспонировалась в

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

Берлине и Москве в 2003–2004 гг. В кураторскую группу вошло шесть специалистов, по трое с российской и немецкой сторон: заместитель министра культуры Российской Федерации, искусствовед и куратор Павел Хорошилов, искусствовед и куратор Виктор Мизиано, куратор, искусствовед, арт-критик Екатерина Дёготь и куратор, бывший директор Кунстхалле Дюссельдорфа Юрген Хартен, директор Национальной галереи Берлина Ангела Шнайдер, искусствовед, директор Дома художника «Бетания» Кристоф Таннерт. Главными кураторами выставки выступили П. Хорошилов и Ю. Хартен.

От кураторов ожидали разработки концепции междисциплинарной панорамы, представляющей различные художественные направления. Каждая из кураторских групп выдвинула собственную первоначальную идею выставки. П. Хорошилов, Е. Дёготь и В. Мизиано, опираясь на успешный опыт проведения выставки «Берлин–Москва / Москва–Берлин 1900–1950», предлагали создать мультидисциплинарную художественную экспозицию, базирующуюся на хронологическом принципе. Предполагалось осмыслить «место советской традиции в мировом контексте» и представить искусство в социально-политическом контексте [1].

Немецкая кураторская группа возражала против «выставки “из искусства”», концентрирующейся на медиа и направлениях изобразительного искусства» [2]. Ю. Хартен, А. Шнайдер и К. Таннерт предложили сузить рамки и сместить фокус на изобразительное искусство как показатель основных культурных процессов. С их точки зрения, целью выставки должно было стать «освобождение работ от их изначального причисления к какому бы то ни было течению и заострению взгляда на существенном» [2]. Задуманное кураторами избавление произведений от первоначальных ассоциаций и придание им нового облика в выставочном контексте неизбежно поднимало вопрос о соотношении массовой культуры и индивидуальных художественных достижений. Наиболее важным было показать влияние систем на визуальную культуру, представить взгляд людей на прожитое ими время, создать своеобразный «коридор воспоминаний» на основе диалога двух культур.

«Тот, кто помнит “Берлин – Москва / Москва – Берлин 1900–1950”, вероятно, ожидает, что вторая выставка последовательно начнется там, где закончилась первая. Но уже во время первых обсуждений кураторов стало ясно, что очерченные вокруг двух метрополий рамки являются недостаточными для

последующего проекта», – подчеркивала немецкая кураторская группа в своей концепции (перевод автора) [2]. Позиция кураторов в значительной степени связана с тем, что во второй половине XX в., в отличие от первой, существенно изменилась сама структура культурного взаимодействия двух городов и двух стран. Исторический и политический контекст заданных тематикой пятидесяти лет – послевоенное разделение Берлина и Германии, возведение Берлинской стены, разные пути развития ГДР и ФРГ, денацификация Германии и развенчание культа личности Сталина, руководящая роль партии в однопартийной системе, гонка вооружений, холодная война, гласность и перестройка, падение Берлинской стены и воссоединение Германий, распад Советского Союза, появление на карте Европы новых государств и т. д. Культурный контекст этого времени соответствовал эпохе. Разрешенные к использованию официальные стили советского искусства, ведущим из которых был соцреализм, находили зеркальное отражение в искусстве ГДР и других социалистических стран. Допускались небольшие отклонения, прежде всего в Восточной Германии, где вследствие близости ФРГ сложно было полностью контролировать информационные потоки. Неофициальное искусство коммунистической СССР и прокоммунистической ГДР, находясь под запретом, развивалось в крайне стесненных условиях. При этом в ФРГ – Флюксус, Zero, «Новые дикие», абстракционизм и ташизм, documenta и Скульптурные проекты Мюнстера и т. д.

По словам П. Хорошилова, кураторы «не ставили задачи тотально показать все, что нажито культурами России и Германии в области визуальных искусств», поскольку такая задача неосуществима» [3]. После длительных дискуссий было достигнуто соглашение о придании экспозиции интегрированного характера, подразумевающего включение основных тенденций развития изобразительного искусства без разделения на западное и восточное.

Выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд» базировалась на концептуальных направляющих – основных этапах эволюции художественного развития, – ставшими разделами экспозиции. По утверждению немецкой кураторской группы, «сама система искусства является индикатором духа времени» [2].

Выбор произведений. Кураторы считали, что выбор произведений актуального и современного искусства следует основывать на их взаимодействии с прошлым.

Необходимо было представить «калейдоскоп знаний, не игнорируя историческое расхождение культур в Советском Союзе, Германской Демократической Республике и Федеративной Республике Германии, включая Западный Берлин». Западногерманская составляющая была представлена работами Ансельма Кифера, Ребекки Хорн, Йозефа Бойса, Герхарда Рихтера, Георга Базелица, Вольфа Фостелля, Зигмара Польке, Герхарда Мерца, Гюнтера Юккера и др., восточногерманская – произведениями Вернера Тюбке, Вилли Зитте, Фритца Кремера и др. Немецкая кураторская группа, утверждая, что «Берлин и Москва отражали и отражают общие тенденции, как *pars pro toto*, как полюса германо-российского эллипса с международными касательными» [2], сочла необходимым включить в экспозицию ряд произведений признанных иностранных авторов, среди которых Пабло Пикассо, Марина Абрамович, Энди Уорхол и др.

Российские кураторы, помимо произведений авторов, придерживавшихся официально заданных и главенствующих в тот период направлений искусства, либо признанных в силу своего таланта и профессиональных качеств, осознанно включили в экспозицию ряд работ художников, известных в западных художественных кругах как представители андеграунда, нонконформизма, идеологические оппозиционеры. 1950-е годы представляли Василий Яковлев, Фёдор Богородский, Кукрыниксы, Павел Корин; 1960-е – Таир Салахов, Гелий Коржев, Дмитрий Жилинский и др., 1970-е – Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид, Эрик Булатов, Оскар Рабин, Игорь Макаревич и др., 1980–1990-е и далее – Тимур Новиков, Олег Кулик, Константин Звездочётов, Андрей Монастырский, Александр Виноградов и Владимир Дубоссарский, Павел Пепперштейн, Леонид Тишков, Владимир Куприянов, Сергей Шутов и др. «Таких художников, реализовавших в творчестве свой личный проект, мне казалось важным найти как в официальном, так и в неофициальном искусстве, хотя в последнем их предсказуемым образом больше», – так обосновывает свой кураторский выбор Е. Дёготь [1].

При отборе экспонатов немецкие и российские кураторы учитывали позиции художников в системе представленных стран, заявленное или выявленное отношение автора к искусству своей страны, возможность вписать работы в кураторский контекст, пространственные и технические особенности выставочных площадей. Такой подход – «расширенная кураторская драматургия» [2] – позволил

экспозиции стать «не хронологическим искусствоведческим исследованием, а выставкой восходящих констелляций» (перевод автора) [4]. «Констелляция» – термин, часто используемый искусствоведом и куратором Ю. Хартенем. Этот термин имеет много значений при переводе с немецкого: положение дел, стечение обстоятельств, конъюнктура. В данном конкретном случае российский сокуратор выставки В. Мизиано определяет его как «введение разновременных событий в контекст общего интеллектуального диалога» [5]. В концепции немецкой кураторской группы было подчеркнута, что констелляция «обращает внимание на связь, которая вызывает в воображении сравнение отдельных произведений искусства, а также на то, как они их раскрывают» [2].

В связи с тем, что двухлетняя подготовка обширной междисциплинарной экспозиции требовала не только тщательного и вдумчивого отбора экспонатов, но и большого количества согласований между немецкими и российскими институциями, что занимало много времени, было решено сделать проект двухчастным. Первая часть – непосредственно выставка, вторая – каталог, который должен был включать не представленные на выставке дисциплины – градостроительство и архитектуру, литературу и кино, театр и музыку, – и тем самым дать возможность сформировать достоверный портрет эпохи и разработать сопроводительные программы. В конечном итоге и немецкое, и русское издание состояло из двух томов: каталог выставки и хроника политической и культурной жизни, представленная фотографиями и документами эпохи, а также сопровождающаяся статьями и эссе [6].

Экспозиции выставки. В Берлине выставка была показана в Мартин-Гропиус-Бау, в Москве – в Государственном историческом музее. Берлинский и московский варианты экспозиций отличались и по числу разделов (их было больше в Москве), и по числу экспонатов (в Берлине их было больше примерно на треть). Это объясняется не только разницей в условиях экспонирования, но и различием в кураторских позициях, которые после длительных дискуссий и обсуждений привели к созданию двух разных выставок под одним названием, объединенных общей концепцией. Экспозицию в Мартин-Гропиус-Бау формировал Ю. Хартен, в Государственном историческом музее – Е. Дёготь и В. Мизиано.

В Мартин-Гропиус-Бау экспонировалось преимущественно изобразительное искусство. Концепция берлинской выставки базировалась на взгляде «сегодняшнего дня».

По утверждению немецких кураторов, при таком подходе «обычный метод историко-художественного пересказа по десятилетиям, заканчивающийся сегодняшним днем, утратил свой обязательный характер. Намного важнее тщательно и, возможно, ретроспективно исследовать общий интерес к гетерогенному развитию» [2].

«Пролог: зов искусства», «О войне и величественном», «Картины из разделенной Германии», «Картины из Советской России», «Дизайн и действие: расширенное пространство активности», «Коммуникативные системы», «Поворотные времена – времена переломов», «Конструкты и фантазмагии сегодня», «Рецидив утопического» – концептуальные составляющие девяти разделов предполагали самостоятельное осмысление и построение связей зрителями. Сорок тематических пространств выставки, переходящих в разделах одно в другое без ясно очерченных границ, затрагивали вопросы «Повседневности» и «Террора добродетели», «Связи времен» и «Бесконечности», выявляли сюжетные линии «Архива» и «Лаборатории утопии», «Празднеств и битв», «Риторика возвышенного», структурировали «Идентичность – вопрос стиля», «Поворотные времена – времена переломов» и др. В экспозиции отсутствовали развернутые кураторские тексты-комментарии, но прослеживалось акцентирование основных этапов развития художественных практик. Кураторы не противопоставляли немецкое и российское искусство, но сопоставляли их [7, с. 57–65]. Обширная фотохроника вела через Москву и Берлин, формируя документальный срез времени.

Отказ от историко-хронологического принципа построения экспозиции вызвал волну критики. В частности историк К. Шлэгель, один из кураторов выставки «Берлин–Москва / Москва–Берлин 1900–1950», указывал: «Выставка отказывается от показа немецко-российских отношений послевоенного периода в исторической перспективе и, таким образом, разрушает исторический контекст. Это позволяет создателям выставки расположить материал, радикальным образом лишенный всякого контекста, на собственное усмотрение, вне пространства и времени. “Искусство” становится большой губкой, которой стирают исторические вехи» [1].

Для широкой публики кураторская концепция, возможно, не всегда была понятна. Ориентируясь на хронологические рамки экспозиции, зрители ожидали увидеть понятные высказывания об историческом противостоянии СССР и ФРГ, ФРГ и ГДР, Восточного и Западного Берлина, о возведении и падении

Берлинской стены и т. д. Но на выставке был представлен не исторический, а современный взгляд. «Для зрителей экспозиция – своего рода провокация: они будут заинтригованы отдельными ситуациями и противопоставлениями вещей», – пишет о выставке в Мартин-Гропиус-Бау историк искусства, профессор Берлинского университета имени Гумбольда Ада Раев. «Хартен использовал для экспозиционного решения отдельные темы. Каждый зал посвящен какому-то понятию: ортодоксальность и духовность, риторика возвышенного, коммуникативные системы... То есть общечеловеческим категориям, на основе которых у зрителя выстраиваются ассоциации. Так вот, “принцип антропометрии” – это и есть выбранные Хартеном категории» [9].

Московская экспозиция, помимо изобразительного искусства, включала дизайн, архитектуру и кинофильмы – от снятых в сталинскую эпоху до новейших, ставшие составными частями разных разделов. Такое сочетание создавало ощущение причастности социально-политическому контексту выставки, заданной российскими кураторами. Как подчеркивает В. Мизиано, «важно было сохранить логику исторического развития. Поэтому темы разворачиваются в хронологическом порядке. В частности «Возвышенное» – послевоенная культура: абстрактный геометризм, возвышенная холодная геометрия немецкого искусства – с одной стороны, холодное сталинское искусство – с другой. «Старые раны» – две рефлексии на войну: трансцендентальная и эмотивная, экзистенциальная [5]. Е. Дёготь подчеркивает, что кураторов «интересовало не чистое искусство, не просто формы, а мысли времени» [10]. Для более успешного создания экспозиции, отвечающей запросам российской публики, куратор в течение трех месяцев работала с берлинской выставкой, целенаправленно сокращая некоторые ее части, заменяя отдельные экспонаты, добавляя произведения немецких и российских авторов. Выставка строилась по сценарию, который «развивается, имеет завязку, кульминацию, развязку, итог. В каждом зале своя история, свое переживание, доступное, как мне кажется, даже для зрителей, которые не очень хорошо знают историю искусств этого времени, но все-таки имеют какие-то личные впечатления от истории этого времени» [11].

Отличия между берлинской и московской выставками заключались и в восприятии. Если в Берлине экспозиция, размещенная в объемных пространствах Мартин-Гропиус-Бау, не нуждалась в дополнительном архитектурном решении, то в Москве такой подход

не работал. Архитектурное решение Евгения Асса помогло более четкому структурированию экспозиции, благодаря чему, в отличие от Берлина, в Москве прослеживалось деление выставки на главы, аналогичные разделам каталога. Концептуально экспозиции в Берлине и в Москве базировались на едином принципе и были выстроены как диалог немецких и российских художников на заданные кураторами темы.

Созвездие имен российской, немецкой и международной художественной сцены, собранное кураторами, определило особый интерес к выставке. Пресса писала о «разнообразном, умно составленном и изобилующем ссылками выборе работ выставки» (*Berliner Morgenpost*), приводила численные показатели – «500 живописных работ, инсталляций, фото- и видеоработ, скульптур 180 авторов» (В. З.), определяла выставку как «конец утопии – Победа Солнца», «потому что она смеет делать казалось бы невозможное: показать искусство Востока и Запада с 1950 года по настоящее время» (*Badische Zeitung*) [12]. Влиятельный немецкий журнал «Art» писал, что «немецко-российское совместное производство «Берлин / Москва 1950–2000» приходит с новыми исполнителями, режиссерами и совершенно новой драматургией и едва ли имеет что-то общее со своим предшественником первой половины века, помимо названия» [12].

Научно-художественный журнал «Третьяковская галерея» № 2 / 2004 посвятил выставке отдельный раздел «Берлин–Москва / Москва–Берлин» с публикациями А. Рожкина, Х. Гриммлинга, Ю. Вайхардта [7, с. 38–65]. Журнал «Искусство», № 5/2003, опубликовал два материала – размышления о кураторском подходе к выставке российского искусствоведа и арт-критика Г. Ревзина и обзор экспозиции историка искусства, профессора Берлинского университета имени Гумбольда А. Раев [9].

Выставка как особый тип кураторства. В контексте данного исследования уместно привести объемный фрагмент высказывания Г. Ревзина, который считает выставку примером «особого типа кураторства»: «На нашей с вами памяти поменялось два-три типа кураторов. Первый из них главной своей задачей считает показ искусства на фоне его времени, то есть выполняет образовательную роль и, соответственно, делает большие исторически выставки, такие как “Москва–Париж”, “Москва – Берлин”. Потом возник другой тип куратора, который выступает в роли философа, желающего объяснить с публикой.

У него есть своя философская идея, не слишком очевидная, скорее придуманная. Но, тем не менее, после того, как идея придумана, она внятно изложена и всем доступна. Этот куратор – как бы концептуалист. Примером такого подхода к экспозиции может служить выставка “Космос” в Венеции. Дальше появился куратор, работающий как современный художник: абсолютно произвольно и непостижимо: он и не ставит перед собой цель быть понятным. Он порождает некие случайные образы, которые в принципе могут увлечь, но у куратора нет такой задачи. Если вы смотрите выставку, сделанную куратором первого типа, вы можете сказать: это неправильно, не взяты такие-то произведения, но взяты вот эти, потому что исторический процесс такой-то. Это верифицируемо. Про выставку второго куратора тоже можно заметить: это не совсем точный, но зато очень тонкий выбор. Современному же художнику нельзя заявить: картина написана неправильно. Соответственно выставка куратора третьего типа, как и произведение современного художника, – это некий визуальный опыт, человеческий, эмоциональный. Вы можете его пережить, а можете пройти мимо» [9]. Под куратором третьего типа Г. Ревзин подразумевает Ю. Хартена.

Выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд» была задумана кураторами именно как личное переживание зрителем визуального опыта конкретного периода. Субъективная реакция зрителей на документальный материал или фотохронику, на соседство произведений искусства, на название раздела выставки или фамилию художника, формирование собственного пространства для размышлений, осознание заложенного кураторского контекста – это, возможно, наиболее ценный и важный этап существования выставки.

Участник выставки, художник, профессор Берлинской высшей технической художественной школы Ханс-Хендрик Гриммлинг считает, что «следует вновь и вновь проводить выставки такого рода. Интересно наблюдать процессы одновременного развития эмоциональных состояний, осмысления каждодневных художественных неудач, одинаковость той борьбы с иллюзиями, которую ведет искусство сразу во всех уголках мира» [7, с. 55].

Заключение. Выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд» презентовала широкий диапазон переживаний времени современными ему авторами. Глубокие и многосторонние исследования искусства двух стран, проведенные кураторскими группами, позволили представить широкой

публике общность и различия иллюзий, мечтаний и судеб, определивших ход второй половины XX века, общность и различия путей развития русской и немецкой культур в контексте развития мирового художественного поля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хачатуров, С. Екатерина Дёготь: «Неофициальное искусство спонсировалось советской экономикой» [Электронный ресурс] / С. Хачатуров // Время новостей. – 2003. – № 156. – Режим доступа: <http://www.vremya.ru/2003/156/10/78432.html>. – Дата доступа: 01.05.2018.
2. Harten, J. Konzept. Anmerkungen der deutschen Kuratoren [Electronic resource] / J. Harten, A. Schneider, Ch. Tannert // Ausstellung Berlin–Moskau / Moskau–Berlin – Mode of access: <http://www.007-berlin.de/bm/de/012-konzept-p.htm>. – Date of access: 26.05.2018.
3. Павел Хорошилов: Я бы попросил ее сразу не возмущаться, а призвал бы к энергичной умственной работе [Электронный ресурс] // Арт-Азбука. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/horoshylov/>. – Дата доступа: 04.04.2017.
4. Schulz, B. Deutsch-russisches Gesamtkunstwerk [Electronic resource] / B. Schulz // Der Tagespiegel. – 2003. – Mode of access: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/deutsch-russisches-gesamtkunstwerk/385514.html>. – Date of access: 26.05.2017.
5. Хачатуров, С. Мы выжимали из русского искусства все самое достойное [Электронный ресурс] / С. Хачатуров // Время

новостей. – 2004. – № 56. – Режим доступа: <http://www.vremya.ru/2004/56/10/95457.html>. – Дата доступа: 02.04.2017.

6. Москва–Berlin/ Берлин–Moskau, 1950–2000 : Искусство. Современный взгляд : [каталог выставки / вступ. слово: М. Швыдкой]. – М.: Трилистник, 2004. – 351 с.

7. Третьяковская галерея. – 2004. – № 2. – 100 с.

8. «Берлин–Москва. 1950–2000»: номенклатурная фальсификация истории [Электронный ресурс] // Арт-Азбука. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/falsification/>. – Дата доступа: 01.05.2018.

9. Искусство [Электронный ресурс]. – 2003. – № 5 (259). – Режим доступа: <http://iskusstvo-info.ru/issues/berlin-moskva/>. – Дата доступа: 01.03.2018.

10. Гусеницын, В. Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд [Электронный ресурс] / В. Гусеницын // Арт-Азбука. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/modern-look/>. – Дата доступа: 01.04.2018.

11. Интервью Екатерины Дёготь, куратора выставки «Москва–Берлин», программе «Культурный вопрос» [Электронный ресурс] // Арт-Азбука. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/e-degot/>. – Дата доступа: 01.04.2018.

12. Archiv Berliner Festspiele 2004–2011 [Electronic resource]. – Mode of access: http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/11_gropiusbau/mgb_rueckblick/mgb_rueckblick_ausstellungen/mgb_03_rueckblick/mgb_03_moskau.php. – Date of access: 20.06.2017.

Поступила в редакцию 20.06.2018 г.

УДК 78.071.1:785.6(81)

Жанр концерта для ударных инструментов в творчестве Нея Розауро

Лазовский А. Н.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск

Статья содержит сведения о творческой деятельности известного бразильского композитора и перкуссиониста Нея Розауро. В европейском и мировом сообществе исполнителей с его именем связывают представление о бразильской школе игры на ударных инструментах. Творческие идеи этого выдающегося музыканта, призванные привлечь более серьезное внимание к искусству игры на сольных ударных инструментах, отличаются широтой, разнообразием и неизменной актуальностью. Глубоко проникая в сущность народной бразильской музыки, ее интонационный строй, Розауро сумел создать свой национально характерный стиль, отличающийся необыкновенной эмоциональной полнотой, образной содержательностью и ярким своеобразием.

Розауро, автор многочисленных разнообразных по жанру и богатых по образному строю сочинений, досконально исследовал музыкальные и технические возможности ударных инструментов и способствовал расширению их репертуара. Несмотря на то, что его сочинения составляют основу педагогического и концертного репертуара большинства перкуссионистов, творчество композитора в отечественном музыкознании до сих пор не изучено. Автор статьи дает комплексную характеристику концертов для ударных инструментов с оркестром Розауро.

Ключевые слова: таримба, композитор, перкуссионист, Ней Розауро, музыка, ударные, образование, концерт.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 15–19)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alisko@mail.ru – А. Н. Лазовский

The Genre of Percussion Instruments Concerto in Ney Rosauero's Music

Lazovski A. N.

Educational Establishment "Belarusian State Academy of Music", Minsk

The article contains information about creativity of the famous Brazilian composer and percussionist Ney Rosauero. In the European and global community of performers, his name is associated with the idea of Brazilian percussion school. The creative ideas of this outstanding musician, designed to attract more serious attention to the art of solo percussion, are distinguished by breadth, variety and constant relevance. Deeply penetrating into the essence of folk Brazilian music, its intonation system, Rosauero managed to create his nationally distinctive style, characterized by an unusual emotional fullness, imaginative content and vivid originality.

Rosauero, the author of numerous works diverse in genre and rich in figurative structure, thoroughly studied the musical and technical capabilities of percussion instruments and contributed to the expansion of their repertoire. Despite the fact that the compositions of Rosauero constitute the basis of the percussionist's pedagogical and concert repertoire, the composer's work in the Russian musicology has not yet been studied. The author characterizes Rosauero's concertos for percussion with orchestra in a complex way.

Key words: marimba, composer, percussionist, Ney Rosauero, music, drums, education, concerto.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 15–19)

Одним из наиболее известных перкуссионистов, маримбистов и композиторов американского континента является Ней Розауро (24.10.1952, Бразилия). Интерес к творчеству Розауро как к классику современной музыки неуклонно растёт, о чем свидетельствует появляющееся число публикаций, затрагивающих разные стороны его искусства. Несмотря на положительную динамику, творчество Розауро в отечественном музыкознании до сих пор не изучено. Нарастающий поток информации о композиторе, его премьерах и деятельности вызывает необходимость более детального исследования магистральных жанров его творчества – инструментального концерта в частности [1; 2]. Указанными обстоятельствами обусловлена актуальность данной статьи.

Цель исследования – создание комплексной характеристики концертов для ударных инструментов Ней Розауро.

Концерты для маримбы. Два концерта для маримбы – вершина творчества композитора – превосходно подчеркивают уникальный тембр и виртуозные технические характеристики инструмента. Эти сочинения значительно обогатили не только репертуар инструмента, но и все академическое искусство в целом.

80-е годы XX века стали для Ней Розауро временем обучения. В 1980 году он, выиграв стипендию немецкого правительства, поступил в Высшую школу музыки Вюрцбурга в класс одного из самых известных в мире специалистов в области ударного искусства – профессора Зигфрида Финка. Через пять лет композитор решил получить степень магистра в этом же учебном заведении. Выпускным испытанием для инструменталистов было исполнение концерта. Не обнаружив

подходящего, Розауро решился представить на суд профессоров свой собственный опус. Так появился концерт для маримбы № 1 ор. 12 – сочинение, через какое-то время завоевавшее сердца слушателей по всему миру и вошедшее в репертуар множества известнейших маримбистов, таких как Эвелин Гленни, Майкл Бурритт, Катажина Мыцка, Марк Форд, Ли Бяо, Наока Такада, Бабетт Хааг, Энди Харнсбергер и многих других. Концерт посвящен сыну Розауро Марчело, который родился в период работы над произведением.

Мировая премьера концерта в исполнении автора с симфоническим оркестром под управлением Мануэля Престамо состоялась в 1986 году в г. Манитовоке (США, штат Висконсин). Произведение было тепло принято публикой, а этот вечер стал началом триумфального шествия сочинения по концертным площадкам всего мира. За 30 лет существования концерт был исполнен более тысячи раз. Цифра впечатляющая. Это при том, что официальные данные подсчитывают лишь исполнение оркестровой версии сочинения, не беря в расчет переложения. А их у Розауро три – для маримбы и фортепиано, для маримбы и ударного ансамбля, для маримбы и духового оркестра.

Популярность концерта среди слушателей и исполнителей способствовала признанию маримбы как самостоятельного сольного инструмента для игры с оркестром. Действительно, сочиняя новый опус, Розауро понимал, что произведений, написанных непосредственно для этого инструмента, мало. Большая часть репертуара не раскрывала технического потенциала маримбы и практически не учитывала возможности применения современных техник игры четырьмя

палочками. Стоит отметить, что этот концерт стал первым, написанным не только композитором и педагогом-теоретиком, а перкуSSIONИСТОМ-ИСПОЛНИТЕЛЕМ, МАСТЕРОМ, ЗНАЮЩИМ все возможности инструмента.

С исполнительской точки зрения этот концерт доступен маримбистам разного уровня профессиональной подготовки. Виртуоз мирового класса может проявить в нем индивидуальность творческой интерпретации, а студент музыкального колледжа – степень владения крупной формой и основными приемами виртуозной игры на маримбе.

Первоначально Розауро хотел дать концерту название «Серенада», но в процессе работы отказался от этого замысла. Тем не менее программные подзаголовки остались у каждой из частей. Их в концерте четыре: «Greetings» – «Lament» – «Dance» – «Farewell» («Приветствие» – «Плач» – «Танец» – «Прощание»).

Композитор на всем протяжении концерта любит тембр инструмента и показывает его технические возможности. Оркестр не противостоит солисту. Напротив, он его дополняет и поддерживает. Вместе они последовательно раскрывают драматургический смысл произведения.

Через шестнадцать лет после грандиозного успеха Концерта ор. 12 Розауро написал Второй концерт для маримбы с оркестром ор. 34. Сочинение было закончено в 2002 году и посвящено виртуозу игры на маримбе Кейко Абе. Мировая премьера в исполнении Розауро и учеников Абе (ансамбль ударных инструментов) состоялась в 2002 г. в Японии (Токио). В том же году концерт был исполнен Розауро и перкуSSIONНЫМ ансамблем Университета Майами на Международной конвенции сообщества перкуSSIONИСТОВ.

Концерт № 2 был изначально написан для пятиоктавной маримбы и большого симфонического оркестра, но, как и Концерт ор. 12, имеет разные варианты сопровождения (симфонический оркестр, ансамбль ударных инструментов, струнный оркестр, ансамбль духовых инструментов).

Концерт насыщен духом латиноамериканской музыки с сильной примесью джаза и состоит из трех частей, программные заголовки которых напоминают изысканные названия пьес Кейко Абе: 1. «Water Running in High Mountain» («Водный поток в высоких горах»). 2. «Reflections and Dreams» («Раздумья и мечты»). 3. «Walking on Clouds» («Прогулка в облаках»).

Это сочинение Нея Розауро реже входит в репертуар маримбистов, т. к. партия

маримбы, охватывающая все 5 октав инструмента, предъявляет к исполнителю значительно более высокие технические требования, чем в Первом концерте.

Концерты для вибратона. В 1996 году Розауро закончил работу над Концертом для вибратона ор. 21, посвятив его знаменитой исполнительнице на ударных инструментах Эвелин Гленни. Премьера концерта состоялась в редакции для клавира на Японском фестивале ударных инструментов в Токио в 1996 г. Премьера оркестровой версии в исполнении композитора была впервые представлена на фестивале ENCOMPOR в г. Порто-Алегре (Бразилия) в сопровождении Orquestra Unisinos под руководством Маэстро Хосе Педро Боэссио. Первое переложение для духового ансамбля сделал Родриго Морте, а аранжировка концерта, исполняемая в настоящее время, была создана самим композитором.

В этом трехчастном концерте, также как и во многих других сочинениях композитора, кроме классической и джазовой музыки ощущимо влияние бразильской народной музыки.

Концерт № 2 для вибратона с оркестром ор. 58 создавался в г. Флорианополис, Бразилия и г. Майами, штат Флорида в период с октября 2014 г. по март 2015 г. Он изначально был написан для струнного оркестра и вибратона «от С», хотя также может исполняться и на стандартном трехоктавном инструменте. Как и предыдущий концерт композитора, Концерт № 2 для вибратона также имеет множество переложений, таким образом солист имеет возможность исполнять одну и ту же сольную часть в сопровождении оркестра, фортепиано или ансамбля ударных инструментов. Концерт в 4-х частях: 1. The Roots. 2. Interlude Pizzicato. 3. In a Dream. 4. Celebration.

На протяжении концерта солист кроме традиционного удара палкой демонстрирует множество специальных исполнительских приемов, таких как «dead stroke», «звук колокольчика» и использует эффектные способы звукоизвлечения, видоизменяющие окраску звучания инструмента – игру ксилофоновыми палочками и контрабасовым смычком. При игре смычком на вибратоне используется тот же метод, что при игре на струнных инструментах. В данном случае длительность звучания зависит от интенсивности и скорости проведения смычка.

Настроение всего концерта отражено в названии первой части «Корни», поскольку некоторые музыкальные идеи, темы и виртуозные пассажи имеют свое начало в ранних, неопубликованных работах композитора.

Концерты для ударных инструментов.

Спустя шесть лет после признания Концерта для маримбы во всем мире Розауро написал Рапсодию для соло ударных с оркестром ор. 17, которую он посвятил своему отцу – Алкиду Коэльо Розауро. Это сочинение было создано к заключительному сольному концерту для получения степени магистра искусств в Университете Майями.

Большое многообразие инструментов используется солистом в этой впечатляющей и порой мистической одночастной композиции: 1. Вибрафон, на котором играют четырьмя молоточками средней степени твердости. 2. 2 гонга (тамтама) (примерно 16' и 14'). 3. Малый барабан. 4. Репинике (высоко настроенный 12-дюймовый гонг или малый барабан пикколо, на котором играют без струн). 5. Подвесные тарелки (китайские 18'). 6. 3 подвесные тарелки (примерно 16', 13' и 10'). 7. Треугольник (средний). 8. 2 коровьих колокольчика (ковбеллы). 9. Гуиро (средний). 10. Кастаньеты (пара/симфонические). 11. 5 темпл-блоков (корейские колокола). 12. 2 деревянные коробочки (средняя, высокая). 13. 3 стакана с водой (настроенные в D, E, F или A, B, C). 14. От 3 до 5 птичьих свистков. 15. Беримбау (в G).

В состав оркестра входят: 2 флейты, 2 гобоя (английских рожка), 2 кларнета в Bb, 2 фагота, 4 валторны в F, 2 трубы в Bb, 2 тромбона, туба, 4 литавры, ударные (большой барабан с прикрепленными тарелками, подвесные тарелки, малый барабан, тарелки (пара), ксилофон, железный лист (эффект грома), гонг, деревянная коробочка и 2 кашиши или маракасы) и струнная группа оркестра. Розауро проявляет изобретательность в различных способах звукоизвлечения и расширяет диапазон ударной группы за счет введения таких нетрадиционных инструментов, как птичьи свистки и стаканы с водой.

Усиленное внимание композитора к звуковому колориту, стремление расширить спектр тембров приводят к использованию необычных звуковых эффектов и в оркестровой партии: например, щелчки клапанов флейты; шум, создаваемый потоком воздуха на валторнах; тремоло тарелки, лежащей на литавре.

Оригинальность рапсодии состоит в том, что перед каденцией в произведении предоставляется редкая возможность свободной игры на беримбау или другом инструменте на выбор исполнителя. Розауро предлагает варианты звучания этого раздела, который, по замыслу композитора, не является обязательным к исполнению (играется по желанию).

Еще одна очень красочная и экзотическая работа – «Suite Brazil 500» ор. 29 – создана по случаю 500-летия Бразилии, который отмечался в 2000 году. Концерт изначально написан для соло ударных и симфонического оркестра и состоит из двенадцати частей.

Если провести соответствие между буквами алфавита и нотами так, что нота C соответствует букве A, нота C# – букве B и так далее, слово Brasil (Бразилия на португальском языке) будет соответствовать следующему ряду нот: C#, F, C, F#, G#, B, которые служат тематическим материалом для вступительной части, и постоянно возникают снова на протяжении всей композиции.

Розауро предлагает оригинальную программу, в которой отражено содержание основных разделов сочинения.

Пользующийся большой популярностью у слушателей, концерт отражает мощный, полный радости и энергии бразильский дух.

Концерт для литавр. В 2003 году был написан Концерт для литавр и струнного оркестра ор. 37 – уникальное произведение, демонстрирующее лирический потенциал инструмента. Концерт был написан в 2003 году для литавр и струнного оркестра. Премьера сочинения состоялась в переложении для ансамбля ударных инструментов в Университете Майями 30 октября 2003 года, солировал литаврист Шеннон Вуд. Этот Концерт демонстрирует непрерывную эволюцию мастерства Розауро в сочетании в своем стиле написания классики, джаза и бразильского фольклора.

Название первой части «Bachoque» – это игра слов, отражающая как стиливую направленность, так и связь с творчеством И. С. Баха. Во второй части «Ария» солист демонстрирует мелодические возможности литавр: певучесть звука и мягкость тембра требуют виртуозного владения педалями. Третья часть «Скачки» – бодрый регтайм, в котором солист демонстрирует виртуозное владение техникой игры на литаврах, перестройку в кратчайшие доли времени, а также богатство динамического диапазона инструмента. Из специфических приемов звукоизвлечения Розауро использует в этой части удар палки о палку, а также удар рукоятками молоточков по ободу инструмента.

Концерт для маримбы и вибрана. «Серенада» ор. 40 для маримбы/вибрана – пример баланса лиризма, виртуозности и музыкальности. Технически непростое сочинение для одного солиста и оркестра/ансамбля ударных посвящено покойной матери Розауро, которая привила ему любовь к

музыке и ко всему прекрасному. Солист играет на маримбе и вибрафоне одновременно и отдельно. Переложение для двух солистов доступно под названием «Serenata a due» [3].

Заключение. Репертуар профессиональных исполнителей на ударных значительно обогатили концерты, созданные Розауро для различных солирующих инструментов. Концертный жанр занимает особое место в его обширном и разнообразном композиторском творчестве. Концерты Розауро многообразны по внутреннему его содержанию, в них используются различные варианты решения композиции, принципы развития материала. Обращение к этим произведениям требует от исполнителя серьезного осмысления природы творчества и своеобразия художественной индивидуальности композитора. В концертах Розауро мы каждый

раз сталкиваемся с новым прочтением жанра, однако этот поиск отмечен внутренним единством. Все опусы отличает эмоциональная открытость, яркость высказывания, рельефность образов, совмещение планов, общительность интонации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Rosauero, N. Crossing Grip Extensions [Электронный ресурс] / N. Rosauero // Percussive Notes. – 1998. – № 32. – С. 65–67. – Режим доступа: <http://www.pas.org>. – Дата доступа: 22.02.2016.
2. Weiss, L. V. Ney Rosauero: Composer and Percussionist [Электронный ресурс] / L. V. Weiss // Percussive Notes. – 1999. – № 37 (5). – С. 59–60. – Режим доступа: <http://www.pas.org>. – Дата доступа: 22.02.2016.
3. Zarro, D. Ney Rosauero's Concerto for Marimba and Orchestra [Электронный ресурс] / D. Zarro // Percussive Notes. – 1999. – № 56. – С. 79–82. – Режим доступа: <http://www.pas.org>. – Дата доступа: 22.02.2016.

Поступила в редакцию 04.09.2018 г.

УДК 72.012:069(510):502/504

Реализация экологического подхода в архитектурно-дизайнерском решении художественных музеев Китая, выполненных по проектам Кенго Кума

Ван Чжаохуй

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Актуальной проблемой современного дизайна является внедрение инноваций в существующий проектный опыт для формирования новых объектов, наделенных качествами, основанными на традициях. Именно такой концепции в творчестве придерживается японский архитектор Кенго Кума. Особенностью его построек является то, что они созданы в гармонии с окружающей средой. В этой связи следует отметить решающее значение сохранения ценных аспектов регионального наследия, которое может базироваться на концепции критического регионализма, сформулированной К. Фремптоном. Ее смысл заключается в стремлении создать ощущение подлинности в новых постройках, формируемое архитектурными, технологическими, декоративно-прикладными и прочими характеристиками конкретного региона. Подобные решения способствуют созданию баланса между природой и человеческой деятельностью, что является фундаментальным для традиционной культуры Китая, основанной на религиозных и философских постулатах.

Ключевые слова: художественный музей, архитектура, дизайн, экология, Китай, экспозиционное пространство.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 19–23)

Адрес для корреспонденции: e-mail: bondirra@gmail.com – Ван Чжаохуй

Implementation of the Ecological Approach in the Architectural and Design Setting of Kengo Kuma Design Art Museums in China

Wang Zhaohui

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

Introduction of innovations into existing project experience for shaping new objects endowed with qualities based on traditions is a current issue in the contemporary design. Within the framework of this concept is the work of the Japanese architect Kengo Kuma. The peculiarity of his buildings is that they are created in harmony with the environment. In this connection, it is necessary to point out the decisive importance of preserving valuable aspects of regional heritage, which can be based on the concept of critical regionalism which was formulated by K. Frampton. Its meaning lies in the desire to create a sense of authenticity in new buildings, which is formed by architectural, technological, decorative-applied and other characteristics of a particular region. Such decisions contribute to shaping a balance between nature and human activity, which is of fundamental importance for China's traditional culture, based on religious and philosophical postulates.

Key words: art museum, architecture, design, ecology, China, exposition space.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 19–23)

Современные трансформации в характере освоения человеком окружающего мира отмечены переходом от вербального к визуальному восприятию и мышлению, где значительная роль отведена художественному образу. Эти процессы повлекли за собой изменения в архитектурно-пространственном решении музейных сооружений и в художественной организации их экспозиций. Современная концепция музея рассматривает художественный образ как особую коммуникативную и знаковую систему, которая наделяет нематериальные вещи ценностными значениями. Изучению данных процессов в музейной среде посвящены работы ряда ученых, среди которых следует выделить диссертационную работу М. Майстровской [1], а также монографии И. Горбунова [2] и Л. Великой [3], статьи Б. Бондаренко [4].

Необходимо отметить, что уже со второй половины XX века в мировой архитектуре эстетический поиск начинает связываться с национальным, региональным и экологическим контекстом. Данные тенденции обозначены не только формированием яркого художественного образа, но также стремлением к воплощению мировоззрения жителей определенных территорий. Актуальным вопросом для современного дизайна является внедрение инноваций в существующий опыт для формирования новых объектов, сохраняющих при этом качества, основанные на традициях. Именно такой концепции в творчестве придерживается японский архитектор Кенго Кума, по проектам которого возведено более 50 зданий по всему миру. Особенностью этих построек является то, что они созданы в гармонии с окружающей средой, автор ценит, прежде всего, природную натуральность используемых материалов. В этой связи следует

отметить решающее значение сохранения ценных аспектов регионального наследия, которое может базироваться на концепции критического регионализма, сформулированной К. Фремптоном [5]. Ее смысл заключается в стремлении создать ощущение подлинности, когда новые качества возникают из традиционных архитектурных, технологических, декоративно-прикладных и прочих характеристик конкретного региона. Подобные решения способствуют формированию баланса между природой и человеческой деятельностью, что является фундаментальным для традиционной культуры Китая, основанной на религиозных и философских постулатах. Под их влиянием сформировалась одна из главных характеристик традиционной китайской архитектуры – отсутствие границы и противопоставления внешней среде, естественность поведения в мире. Поэтому с научной точки зрения является важным определением приемов, которые характеризуют современные способы представления таких связей. В процессе исследования установлено, что в архитектурном и дизайнерском решении художественных музеев Китая, созданных по проектам Кенго Кума, прослеживается тенденция трансляции контекста места и времени через использование традиционных материалов, характеризующих данный район, что и составляет предмет изучения.

Цель статьи – выявить на конкретных примерах работ К. Кума проектные подходы, характерные для китайских художественных музеев, которые отвечают концепции критического регионализма.

Характерные особенности дизайнерских приемов в решении Музея Синьцзинь Чжи. Реализация проектного подхода в рамках концепции критического регионализма строится

Таблица 1 – Характеристика организации объемно-пространственного решения Музея Синьцзинь Чжи (Ченду)

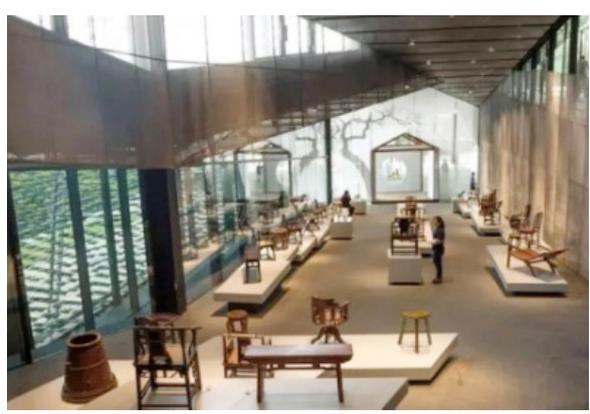
		
<ul style="list-style-type: none"> – экспозиционное пространство развивается последовательно по спирали вверх, раскрывая философский смысл движения от тьмы к свету; – динамика и ритмика в чередовании открытых экспозиционных объемов 	<ul style="list-style-type: none"> – рассеянный естественный свет в интерьере; – панорамное остекление с использованием экрана из плит 	<ul style="list-style-type: none"> – использование местных природных материалов в интерьере; – контраст - темный пол и потолок – светлые стены

на совмещении принципов традиционного регионального своеобразия и новизны, ярким примером чему является архитектурно-дизайнерское решение таких художественных музеев Китая, как Музей Синьцзинь Чжи в Ченду, а также Музей народного искусства Китайской академии искусств, разработанных японским архитектором Кенго Кума. Музей Синьцзинь Чжи (Xinjin Zhi Museum, англ.) в Ченду провинции Сычуань (строительство завершено в конце 2011 г.) представляет собой четырехэтажное здание общей площадью около 2500 квадратных метров и на расстоянии выглядит незаметным на фоне окружающего горного пейзажа благодаря темно-серому материалу фасадов. Его архитектурно-дизайнерское решение основывается на авторской концепции органичного растворения друг в друге архитектурного объекта и окружающей его природы, когда происходит соединение неба, земли и воды, что является даосским выражением природы и баланса. Планировочное решение устроено таким образом, что поток посетителей направляется по зигзагообразному пути вверх. По замыслу автора это путь к тишине, который организован движением вверх от тьмы к свету и должен ассоциироваться с прогулкой по саду. Для этого нижний ярус галереи является затемненным, а по мере движения вверх галереи получают естественный

свет через сплошное остекление по наружной стене, и уже в верхних ярусах состояние открытости усиливается благодаря атриумному решению пространства. Конечная точка экспозиции открывает вид на парк со знаменитой даосской горой, где находится множество храмов и религиозных объектов. Планировочная организация движения зрителя по экспозиции организована в ритмической закономерности поворотов интерьерных пространств, открывая окружающие пейзажи в разных ракурсах. Такое решение объемно-пространственной структуры музея автор связывает с тональной ритмикой китайской поэзии, в частности, живших здесь поэтов Ду Фу и Ли Бай и написавших много стихов о Ченду (табл. 1).

Особый прием, использованный мастером в решении фасадов, позволил создать уникальную световую атмосферу в экспозиционных пространствах. Плитки, закрепленные на натянутых металлических струнах перед фасадным остеклением, визуально делают фасад невесомым, и фильтруют прямой солнечный свет, благодаря чему интерьеры получают мягкое рассеянное освещение, приводя в гармонию темные и освещенные пространства. Эти плитки были сделаны для проекта с использованием традиционной технологии и местной глины, «отдавая дань уважения даосизму и выявляя природность и равновесие».

Таблица 2 – Характеристика организации объемно-пространственного решения Музея народного искусства Китайской академии искусств (Ханчжоу)

	
<ul style="list-style-type: none"> – экспозиционное пространство как череда зигзагообразно расположенных объемов с пандусным решением пола; – открытость экспозиционных площадей; – динамика в решении экспозиционного пространства 	<ul style="list-style-type: none"> – панорамное остекление, на фасаде применено проволочной структурой с включением плиток; – модульные потолки; – рассеянный свет в интерьере; – нюансное решение интерьера, где стены и пол выполнены из кедрового дерева

Таким образом, найденное Кенго Кума решение фасада как «дышащих частиц», позволило архитектуре слиться с местной историей и окружающей природой [6].

Принципиальной позицией в решении интерьеров является их открытость и слияние с природой, что полностью отображает философию даосизма. Но важно, что естественный свет в интерьер поступает не прямым, а рассеянным, через подвешенные перед остеклением плитки. Таким образом, внутренняя часть интерьера покрыта мягкой тенью, что формирует благоприятную экспозиционную атмосферу.

По мнению архитектора, художественные галереи, будь то государственные или частные, в дополнение к коллекционированию и экспонированию художественных работ, что более важно, должны вступать в некоторое взаимодействие с местными жителями, чтобы стать искусством общения и местом художественного обмена, такая деятельность делает их более жизнеспособными [7]. Поэтому для автора принципиально важным становится контекст места и времени, который транслируется путем использования традиционных для этого региона изделий и материалов (черепица).

Здание музея имеет четыре этажа, где первый самый небольшой – 40 квадратных метров для постоянной выставки скульптуры. Пространство галереи, ведущее вверх,

может быть использовано как экспозиционное. Примечательным является решение второго этажа, где кроме выставочной площади размещена чайная комната, выходящая на водную гладь. Отмечая использование природных материалов в качестве ведущего композиционного приема в дизайне выставочных пространств (камень для напольного покрытия), следует выделить наличие тонального контраста между белыми стенами и темно-серым потолком и полом. Такой прием подчеркивает ощущение динамичности пространства и его ориентированности на движение к верхней точке экспозиционного пространства, где полностью остекленная стена открывает вид на гору Лаюньшань, вызывая возвышенные чувства у посетителей.

Дизайнерское решение Музея народного искусства Китайской академии искусств в Ханчжоу. Интересный пример ориентации на использование природных материалов в залах для экспозиций, а также интеграции в ландшафт архитектурного объема демонстрирует решение Музея народного искусства Китайской академии искусств (Folk-art galleries for China Academy of Arts, англ.). Здание размещено на месте бывшей чайной плантации в кампусе академии в городе Ханчжоу на восточном побережье Китая. Музей объединяет в общей сложности семь выставочных галерей с местами для исследований и семинаров для традиционных ремесел, таких как куклы

театра теней, гравюры, керамика и текстиль. Ведущей концепцией архитектурно-дизайнерского решения было воплощение идеи гармонии с окружающей средой в процессе формирования новых отношений между зрителями и искусством через открытые и разнообразные пространства для экспонирования [8] (табл. 2).

Чтобы интегрировать здание площадью 5000 квадратных метров в холмистый ландшафт, пространство музея было разделено на отдельные объемы, в плане представляющие геометрические производные параллелограмма, которые по склону постепенно поднимаются к лесной вершине холма. Архитектурная оболочка музея создает впечатление комплекса из маленьких домов со скатными крышами, плотно стоящих рядом, отчего общий силуэт имеет зигзагообразную линию, а весь объем воспринимается как маленькая деревня.

В решении кровли и фасадов вторично использована местная черепица, оставшаяся от разрушенных жилых домов. Вертикальные плоскости перед остеклением затенены экраном в виде сетки из нержавеющей стали, в ячейки которой вставлена черепица. Ее размеры разные, и это помогает архитектуре слиться с окружающим пейзажем естественным образом. Такое решение служит своеобразной солнцезащитной решеткой, контролируя объем солнечного света и давая рассеянное освещение интерьерам.

Экспозиционные интерьеры структурированы протяженными объемами с пологими пандусами, которые расположены вдоль уступов горного склона. Они представляют собой открытые пространства с разноуровневыми потолками, плоскости которых динамично пересекаются и имеют поперечные модульные членения.

Вытянутые интерьеры экспозиционных залов имеют сплошное остекление по длинной стороне, открывая вид или на живописный окружающий пейзаж, или на внутренний дворик. Но принципиальным является то, что преградой естественному свету являются подвешенные черепицы, которые рассеивают его и создают игру теней в интерьере. Экспозиционные площади в некоторых залах могут увеличиваться за счет складчатых перегородок в виде сплошных белых плоскостей. Цветовая гамма интерьера определяется использованием таких природных материалов, как дерево и гранит. В ряде помещений и стены, и пол выполнены из кедрового дерева, в других дерево на полу заменено гранитом, но в целом

в интерьерах создана теплая и естественная среда для экспонатов.

Заключение. Изученные примеры дают возможность сделать заключение о том, что одним из возможных путей реализации экологического подхода в проектировании архитектурных объемов современных художественных музейных сооружений, представленных К. Кума, является их подчиненность рельефу местности. Применительно к объемно-пространственному решению экспозиционных пространств, следует констатировать, что их интерьеры разработаны согласно принципу открытости, благодаря введению значительных площадей остекления, открывающих вид на окружающий ландшафт и тем самым обеспечивающих визуальную связь с ним. Трансляция «духа места и времени» в дизайне экспозиционных пространств осуществлена через использование в их отделке таких природных материалов, как дерево и камень. Важно отметить, что особую роль в архитектурно-дизайнерском решении музейных зданий играет авторский подход к освоению местных традиций: при создании объектов либо применяются традиционные для региона технологии и материалы, либо же вторично используемые материалы, выполняющие новую нестандартную функцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майстровская, М. Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (в контексте архитектуры, искусства, дизайна): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.06 [Электронный ресурс] / М. Т. Майстровская. – 2002. – С. 22. – Режим доступа: <http://www.dissertat.com/content/kompozitsionno-khudozhestvennyetendentsii-formoobrazovaniya-muzeinoi-ekspozitsii-v-kontekst#ixzz53ahKUbc> – Дата доступа: 25.01.2018.
2. Горбунов, И. В. Музейная экспозиция: цвет, пластика, пространство (в контексте проектной культуры последнего тридцатилетия) [Текст]: монография / И. В. Горбунов. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 167 с.: ил., табл.
3. Велика, Л. П. Музейне експозиційне мистецтво [Текст]: монографія / Л. П. Велика. – Х: ХДАК, 2000. – 159 с.: ил.
4. Бондаренко, Б. К. Експозиція музею концерну Mercedes-Benz: інновації в дизайні та засоби представлення цінностей бренду / Б. К. Бондаренко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст]: 36. наук. пр. [за ред. Даниленка В. Я.]. – Х.: ХДАДМ, 2014. – № 6. – С. 8–12.
5. Фремpton, К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития [Текст]: монография / К. Фремpton. – М.: Стройиздат, 1990. – 469 с.
6. Clark, G. Kengo Kuma: Xinjin Zhi Museum [Electronic resource] / G. Clark. – Mode of access: <https://cfleonline.org/architecture-kengo-kuma-xinjin-zhi-museum>. – Data of access: 24.03.2018.
7. 傳統而莊嚴的地方: 被隈研吾喜愛的知·美術館 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://read01.com/z0gg07.html>. – Дата доступа: 18.03.2018.
8. Rinaldi, M. China Academy of Art's Folk Art Museum by Kengo Kuma [Electronic resource] / M. Rinaldi. – Mode of access: <http://aasarchitecture.com/2015/10/china-academy-of-arts-folk-art-museum-by-kengo-kuma.html>. – Data of access: 10.02.2018.

Поступила в редакцию 03.09.2018 г.

Влияния и заимствования «заморской» иконографии из европейской живописи в китайском женском портрете конца XX века

Ген Чжижун

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков

Статья посвящена анализу китайской художественной школы в XX веке, которая формировалась в контексте взаимодействия и конкуренции между традиционной китайской живописью гохуа и активным влиянием западной («заморской») живописи сиянхуа, что наглядно видно на примере жанра женского портрета. Показана типология женских образов как в жанрово-исторических картинах, так и в портретных галереях, демонстрирующих широкую палитру героико-революционных, социальных и, собственно, женских типажей (материнских, женственных, чувственно-интимных и пр.), что указывают на конкретный аналог в европейской и американской реалистической живописи. Эжен Делакруа, Поль Гоген, Татьяна Яблонская, Гелий Коржев, Эндрю Уайет и многие другие мастера романтизма, модернизма и различных «национальных» реализмов стали той художественной призмой, через которую китайские художники пропускали образы собственной национальной культуры в поисках своего места в мировой живописи. Меняющийся в общественном укладе и искусстве образ женщины и женский портрет стали ярким олицетворением этого процесса.

Ключевые слова: китайское искусство, женский портрет, европейская живопись, иконография, образ, стилистика, традиция, модернизация.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 24–30)

Influences and Borrowings of “Overseas” Iconography from European Painting in the Chinese Woman's Portrait of the Late 20th Century

Geng Zhirong

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article centers round the analysis of the Chinese art school in the 20th century, which was shaped in the context of the interaction and competition between traditional Chinese ink wash painting and active influence of Western (“overseas”) painting, which is clearly exemplified by the genre of the woman's portrait. The typology of female images both in genre-historical paintings and in portrait galleries is shown. It demonstrates a wide range of heroic-revolutionary, social and female types (maternal, feminine, sensual-intimate, etc.) that point to a specific analogue in European and American realistic painting. Eugene Delacroix, Paul Gauguin, Tatyana Yablonskaya, Heliy Korzhev, Andrew Wyeth and many other masters of Romanticism, Modern and various “national” Realisms, became the artistic prism through which Chinese artists viewed images of their own national culture in search of their place in world painting. The changing image of the woman and the woman's portrait in the social order and art became a vivid embodiment of this process.

Key words: Chinese art, woman's portrait, European painting, iconography, image, stylistics, tradition, modernization.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 24–30)

Взаимодействие европейской и китайской художественных традиций началось задолго до XX века, еще в колониальную эпоху, но именно прошлое столетие стало определяющим в этом направлении, развернув китайское искусство в конечном счете в сторону Запада. Сложившееся в традиционной

китайской живописи гохуа жанровое разнообразие, композиционно-стилистические и эстетические особенности национального искусства создавали определенное напряжение между «своим» и «чужим», заставляя на каждом этапе развития искусства искать новые формы сопряжения традиционной

Адрес для корреспонденции: e-mail: gengzhirong2@163.com – Ген Чжижун

культуры и достижений «заморской» – как принято называть в Китае – художественной школы. Портрет в китайской живописи, в частности, женский портрет истарил был частью традиционного портретного жанра *жень-у-хуа*, где доминировали традиционные иконографические схемы и образы женщины. Они отражали ее статус, мужские представления о женственности и благочестии, основанные на подчиненности мужчине, привязанности к замкнутому, интимному миру семьи, усердию в ведении хозяйства и рачительности, доброте и милосердии. По мере общественных изменений и трансформаций менялось место женщины в китайском обществе, что находило соответствующее отражение и в искусстве, которое стремительно осваивало достижения европейской художественной школы [1].

Общие вопросы западного влияния на китайское искусство, в частности традиций масляной живописи, которые не знала традиционная китайская художественная культура, рассматривались практически во всех фундаментальных монографиях о современной китайской живописи. Целый ряд исследователей прослеживает жизнь и творчество в Китае отдельных европейских мастеров, под влияние которых попадают целые поколения китайских художников. Среди них Джузеппе Кастильоне (1688–1766), итальянский миссионер, придворный художник и архитектор в Китае, который был первым европейцем, открывшим китайцам мир европейского искусства: техники рисования, законов перспективы и светотени, техники и культуры масляной живописи. В середине XX века огромную роль на развитие китайской живописи, ориентированной на европейскую традицию, сыграл русский художник К. М. Максимов (1913–1994) и в целом советская живописная школа, что было детально рассмотрено в статьях и диссертациях Чэнь Чжэн Вэя [2; 3], Ли Япиня [4] и Го Сяобиня [5]. Утверждение европейских жанров в китайской живописи стало предметом рассмотрения целого ряда исследователей как в Китае (Цу Южин, Цу Ченлин [6], Лин Ци [7]), так и в Европе и, особенно в США, к примеру, Р. Страссберга, В. Нельсена [8], Дж. Эндрюс [9] и др. В большинстве работ подчеркивалось влияние западной художественно-эстетической системы на художественный процесс, соединяя его с широким комплексом социально-экономических, историко-культурных и идеологических изменений в китайском обществе. Отдельные

исследователи детально изучали эволюцию портретного жанра в китайской живописи за последнее столетие. Так, Хао Сяо Хуа в своей диссертации представил ретроспективу жанрово-стилистической эволюции в китайском живописном портрете, показав решающее влияние западной художественной школы и направления поиска новых возможностей китайской традиции [8]. Интересен тот факт, что пути освоения европейской школы включали конкретные заимствования сюжетно-иконографических схем, образных решений и наиболее значимых, если не сказать, хрестоматийных образцов европейской живописи, в т. ч. женских образов и портретов. В самом широком виде этот вопрос затрагивал Ричард Страссберг, автор каталожной статьи «Открывающиеся двери современной китайской живописи», показывая индивидуальные предпочтения китайских художников, обращавшихся к разным стилям и аналогам европейского художественного наследия [9]. Однако в целом этот вопрос не нашел должного анализа и освещения в научном дискурсе, т. к. не вызвал специального интереса ни у европейских ученых, ни у китайских искусствоведов. Возможной причиной этого стал большой культурный и цивилизационный разрыв европейского и китайского художественного контекста.

На основе предшествующего опыта исследователей и применения иконографического и сравнительного методов исследования живописных произведений известных китайских художников стало возможным проследить и выявить широкий процесс заимствований в китайском искусстве – на примере женского портрета – типологии и образно-стилистических схем и решений шедевров европейской живописи. Это стало «общим местом» – тенденцией, охватившей в той или иной степени всю прогрессивную китайскую художественную среду, и направившей ее к активному творческому диалогу с Западом на заре драматического и стремительного выхода китайского общества из эпохи Культурной революции в последней трети XX века.

Целью данной статьи стало выявление конкретных примеров заимствования иконографических мотивов и образов из русской, западноевропейской и американской живописи в китайском женском портрете, перенос их в китайский контекст и национальное искусство и осмысление путей развития этого жанра живописи и китайского искусства в целом.

Женский портрет в традиционной живописи. На протяжении многих веков китайские мастера выработали особый канон женского портрета, в котором воплотились представления о благочестивом, женственном облике и обаянии китайской женщины, где сила обнажается в слабости, а безграничное в ограниченном. Тогда же возник и эталон красоты, как хрупкости и тщедушности с бледно-матовым лицом, пышностью и уложенностью причесок и пр. Значительное место в китайской живописи заняли картины, изображавшие образованных женщин из высшего света, хотя эта тема в разные эпохи трактовалась по-разному. На картинах Танской эпохи, когда царили вольные нравы и женщина пользовалась известной свободой, преобладают пышнотелые матроны с выражением спокойного достоинства; в династии Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) по мере усиления домостроевских устоев женщины были низведены до положения рабынь, и на картинах этого периода они выглядят худосочными, болезненными созданиями. По господствовавшим стереотипам женского портрета можно выделить несколько периодов: эпоха Вэй, Цзинь, Южные и Северные династии (220–589), когда эталоном женской красоты считалось ее благообразие; Танская эпоха, когда художники женских портретов старались подчеркнуть высокое происхождение и богатство персонажей; Сунская династия (960–1279), когда утвердилась тенденция правдивого отображения женской красоты; эпоха Мин, Цин, когда было принято изображать женщин болезненно слабыми. Работы выдающихся художников древности и раннего средневековья (Гу Кайчжи, Чжан Сюань, Чжоу Фан, Цю Ин и др.) – живопись на многометровых свитках – отражают роль женщины в традиционном китайском обществе, формируют изобразительный канон, который становится узнаваемым и закрепляется на долгие века. Трактовки многих женских образов в дальнейшем входят в традиционный обиход художников: используется каллиграфические техники работы кистью, острота, совершенство и плавность линий; стремление к упорядоченности восприятия, обусловившее четкость композиции, строящейся на гармонии ритма; рациональное использование художественных средств, прежде всего, свободного фона, для эффективной передачи пространственной среды.

В последующие периоды, в частности на рубеже XIX–XX веков меняющийся статус женщины и ее положение в обществе

нашло соответствующее отображение и в искусстве в виде репрезентации новых социальных ролей и художественных образов. Более того, в художественной жизни Китая возникло отдельное движение женского искусства, ориентированное на выражение гендерной проблематики, чему посвящен широкий корпус научной литературы, рассматривающей этот вопрос в исторической перспективе (М. Вейднер, Д. Эдельштейн, Дж. Мюррей и др.). Вместе с тем эстетическая специфика трактовки женского образа, сложившаяся в прежние времена, прежде всего, как выражение утонченности женской натуры, оставалась главным отличительным качеством китайского женского портрета и в последующие периоды.

Влияние европейской масляной живописи в китайском портрете. Влияние европейской живописи на развитие китайского женского портрета в XX в. было широким и всеобъемлющим. Но если в первой половине века – начала культурного влияния Запада на китайское искусство это происходило в общем мейнстриме проникновения европейского академизма и модернизма в китайский пространство, то во второй половине века подобная тенденция стала оформляться в рамки новых, европеизированных жанров китайской живописи и женского портрета в частности. В этот период возникает и утверждается героический, романтический и камерный портрет, женские образы активно используют в исторических и батальных полотнах, декларируя перед общественностью ее новый, равный с мужчинами статус.

Как своеобразный пролог к исследованию может быть представлена картина из Национального художественного музея Китая «Стремление к миру» (Ван Сянминг, Джин Лили, 1985), которая стала предметом предыдущего исследования автора данной публикации [10]. Уже остались позади недавние тяжелые десятилетия китайской культурной изоляции, и только что начали открываться новые горизонты, когда китайская творческая молодежь стала активно включаться в западный художественный контекст. Данную работу можно считать открытым приветствием западного искусства, в котором – через кисти великих мастеров китайские художники приобщали китайское общество к вечным темам жизни и вызовам современности, давно проложенным в «заморском» искусстве. Ее анализ показывает, как через цитирование шедевров европейской живописи представляются в китайском пространстве темы жизни, смерти, лишений,

судьбы с использованием реалистических и символических женских образов. Авторы полотна используют композиционный принцип «картина в картине», противопоставляя языком сюрреализма тему жизни, молодости и надежды (изображение девушки) с темой войн, смерти и страданий. В картине-коллаже идентифицированы произведения или их фрагменты таких известных художников, как Пабло Пикассо «Герника» (1937), Пьера Пюви де Шаванна «Почтовый голубь» (1871), Евсея Моисеенко «Матери, сестры» (1967), «Черешня» (1969), Гелия Коржева «Мать» (1964–1967), Густава Курбе «Похороны в Орнани» (1849–1850), Эдуарда Мане «Казнь императора Максимилиана» (1868–1869) и других художников. Все вместе они стали своеобразным вернисажем выдающихся произведений западной, преимущественно российской, французской и испанской живописи, которые показали спектр и географию художественных влияний западной живописи: ее тематики, эстетики, стилистики, самого подхода к трактовкам образов. Эта картина отразила стремление китайской творческой молодежи в мировое пространство через заимствование и усвоение европейского культурно-художественного опыта. Однако представленную картину можно считать примером того, как авторы сознательно скомпилировали часть своего произведения из картин и фрагментов произведений известных европейских художников, используя это как смысловой и композиционно-художественный прием. Пройдет еще два десятилетия, прежде чем такое непосредственное применение европейских аналогов перерастет в более творческое и равноправное взаимодействие этих двух культур.

Европейские художественные цитации в китайской живописи (на примере женского портрета). Совершенно к другого рода «цитированию» европейских аналогов относится широкая тенденция, захлестнувшая китайское искусство в период его наиболее острых поисков собственного пути. Одним из наиболее ярких и показательных примеров в этой связи стала картина тогда молодого, а ныне выдающегося мастера мирового искусства Хуана Руи «5 апреля 1976» [11], написанная в 1978 году в память о массовом протесте и выступлении китайского народа на площади Тяньаньмэнь, ставшем символом сопротивления режиму Мао Цзедун (рис. 1). В то время Хуан Руи входил в одно из известных протестных художественных объединений «Звезды», которое стала

пионером многих тем и приемов китайского современного искусства. Данная работа в числе других была выставлена на ограждении Национального художественного музея Китая в Пекине в 1979 году в знак несогласия с линией официального искусства и отторжения художников, ищущих другие пути в художественном творчестве [12, с. 8–9]. Эта акция провозгласила появление авангардного искусства в Китае. Сама же работа во всех смыслах стала декларацией протеста и движения навстречу перемен, в т. ч. и потому что была вдохновлена известным полотном Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» («Свобода на баррикадах», 1830) (рис. 2). В частности, молодой китайский живописец заимствовал разработанный французским художником аллегорический образ свободы как полубога женщины. В своем произведении Хуан Руи сознательно противопоставил мотиву обезличенной, решенной одним монолитным силуэтом толпы, реалистически выписанную женскую фигуру, олицетворившую живые чаяния китайского народа, его жертвенность и надежду на свободу. Эта работа стала символическим поворотным этапом обращения китайских художников к достоянию европейского искусства, хотя, по большому счету, продолжила общую тенденцию ориентации на западные аналоги, сложившуюся в предыдущее время.

Особенно это проявилось в период правления Мао Цзедун, когда устанавливаются четкие параллели с официальным стилем соцреализма, доминировавшего в советском искусстве. Это прекрасно видно на примере тематического портрета-картины «Еще один хороший урожай» (Гу Пен, 1972) (рис. 3), написанной по образцу известного программно-полотна Татьяны Яблонской «Хлеб» (1949) (рис. 4). Китайский художник не только эмоционально передал воодушевление китайской колхозницы, которая в дружном коллективе участвует в заготовке хлеба, но и отразил все иконографические элементы прототипа. В образе женщины он заимствовал легкий контражур, наполненный искренней улыбкой лицо, белую блузку и синюю юбку, мотив завернутого до локтя рукава блузки. Этот жест подчеркивает старание, энергичность и настрой на продуктивную работу в соответствии с известной пословицей «Работать засучив рукава». Построение композиции и все тематическое наполнение произведения также заимствованы у украинской художницы: мы видим бесчисленные мешки с зерном, маркировку на мешках, весы и элементы бухгалтерского учета как символов государственного контроля:

у Яблонской это портфель с документами, в Гу Пена – деревянные счеты и папка на переднем плане. В обеих картинах горизонт закрывают стога сена с многочисленными колхозниками, техникой для обмолота зерна и транспортом для его вывоза. Солнечный колорит и социалистический пафос труда в картине китайского художника, написанной почти через четверть века после произведения Яблонской, выводит на первый план образ женщины-труженицы, которая наравне с мужчинами строит светлое будущее Китая. Практически такая же пафосная трактовка чувствуется в работе Чен Янин «Новый доктор рыбного порта» (1973) из Национального художественного музея Китая в Пекине, в которой художник изобразил сильную босоногую женщину-врача, заваривающую в ведре чай только что вернувшимся рыбакам. Мощный солнечный свет и расправленные под напором ветра белые паруса подчеркивают тему воспевания женщине хвалы за дух служения народу. Так называемыми «босыми врачами» были те медсестры в сельских районах, которые обслуживали рыбаков необходимым медицинкой, не покидая своих рабочих мест, и они были очень популярны во время Культурной революции. Чен Янин создал образ женщины-медсестры, используя ряд реалистичных приемов. Ее сильная рука и босые ноги демонстрируют жизнеспособность рыболовных женщин, а юное лицо также является типичной особенностью рыболовецких девушек, сердечных и добрых. Автор трактует сюжет в духе своего времени, подчеркивая тематический жанр и динамичность композиции, чем поддерживает местные особенности и красоту, любящую природу женщин.

Другой образ, образованной и элегантной горожанки, выстраивает в своем хрестоматийном портрете молодой певицы ученик К. Максимова Цзинь Шань-и. На портрете, написанном в 1984 г., изображена первая леди Китая, певица Пэн Лиюань (жена председателя КНР Си Цзиньпина), которая стала олицетворением нового женского идеала. В его основе – изысканная, сдержанная красота, которая исходит из созерцательной сути китайской культуры. Ее символизирует композиционный фон с китайским пейзажем традиционного жанра «горы и воды» (*шань-шуй*). Однако в стилистическом плане портрет несет эстетику «сурового стиля», сдержанность и характер официальной репрезентации, хотя одновременно и подчеркивает женственность, утонченность и грациозность, черты идеала гармоничной и неподвластной изменениям моды и красоты. В таком ключе работал выдающийся

советский портретист Виктор Орешниковой.

Еще одним примером влияния «сурового стиля» стала работа Гелия Коржева «Художник» (1961), его творчество любители китайские художники. Ее отголоски мы видим в тематическом полотне «Почему?» Гао Сяохуа (1978) (рис. 5). Верхний ракурс, стилистика выхваченного фрагмента вроде репортажного фотоснимка, композиционный центр в виде круглой металлической решетки, обрамляющей ствол дерева, у которого расположился уличный художник и девушка, неожиданным образом переносятся в картину будней китайской революции. Только здесь на тротуаре изображены революционная молодежь, флаг, которым покрыта раненая девушка, куча газет, на которых сидят люди. Вместо постели (у Коржева) около круглого люка здесь разбросаны патроны. Автор объединяет молодежь революционной романтикой так же, как романтический дух творчества и уличного искусства связывает пару художника и его музы в картине Коржева (рис. 6). Но заимствования Гао Сяохуа у Коржева более глубокие, чем кажется на первый взгляд. В те годы Гао Сяохуа еще учился в Сичуаньской академии изобразительного искусства и ориентировался на известные живописные шедевры мастеров, которые близких ему по духу. На их примерах он оттачивает технику и фактуру красочного слоя, композиционное видение «кадра». По колориту, живописной манере и внутренней психологической напряженности картины и ее героев это полотно молодого тогда Гао Сяохуа роднится с центральной композицией Гелия Коржева «Поднимающий знамя» из триптиха «Коммунисты» (1957) (рис. 7). Советский художник использует мотив мостовой, металлического люка и пересечения трамвайных рельсов, а также тел погибших, выходящих за поле кадра, показывая место разгона демонстрации. Главный герой встает с колен, подхватывает оброненный погибшим товарищем красный флаг, который является символом борьбы. Этот жест, ярость и ненависть в глазах пролетария подчеркивают динамику борьбы и мощь противостояния. Угнетающий колорит и красный флаг на мостовой переносятся в картину «Почему?». Однако в лицах боевой молодежи сконцентрированы другие эмоции: боль, страдание, немой укор и вопросы обществу, усваивающему тяжелые уроки и пожинаящему плоды Культурной революции. Истинные герои этой борьбы, у которых украли молодость, вместе со всем китайским народом и живописцами риторически вопрошают: Почему? Раненая девушка, покрытая китайским красным флагом, олицетворяет

судьбу всех женщин, ставших заложниками драматической эпохи, отдав свою жизнь, молодость и энергию этой борьбе.

На контрасте с советской школой воспринимается представленный произведением Сан Джинбо «Мать» (1980) (рис. 8) тип женского портрета, который построен на освоении манеры французских постимпрессионистов, в частности Поля Гогена. Экспрессия обнаженной фигуры женщины, кормящей младенца, отсылает к его знаменитой таитянской серии, в частности полотну «Материнство» («Три женщины на берегу моря») (1899) (рис. 9), а через нее, композиционного архетипа христианской мадонны. Этот портрет свидетельствует о влиянии европейского модернизма, новой декоративности, символичности и условности в трактовке обнаженного тела, а также открытости китайских живописцев к восприятию новых формалистических веяний.

В своих ранних произведениях другой известный китайский художник Хэ Дуолинг обращается к эстетике американского реалиста Эндрю Уайета и его признанного шедевра «Мир Кристины» (1948) (рис. 10). Он использует его образность провинциального быта, суровой природы и открытых ландшафтов, колористику, фактуру и манеру, сочетая пейзажную поэтику с девичьими образами для отображения тогдашней культурно-социальной проблематики («Пробуждение весеннего ветра», 1982; «Молодость», 1984; «Украденное детство», 1988) (рис. 11). Но через двадцать лет Дуолинг уже использует постмодернистский образ: он монтирует сюжет его картины в свое произведение «Возвращение в мир Кристины» (2008) (рис. 12), сочетая его с портретом китайской девушки, которой буквально передает переживания героини Уайета. Этот образ американского художника настолько захватывает китайского живописца, что долгие годы он возвращается к нему в решениях своей, китайской Кристины, пытаясь передать в серии портретов хрупкий чувственный и интимный мир психологии юной девушки, ее страхи, отчужденность и стремление к счастью.

Вышеупомянутые образцы являются лишь некоторыми яркими примерами общей тенденции и показывают этапы и характер освоения китайскими художниками стилей, техник и образного языка зарубежного искусства через жанр женского портрета в наиболее определяющий период китайской истории. В это время китайская портретная живопись, созревшая в академических традициях Европы, вырывается в мировое пространство, а затем – через внешние воздействия и заимствования, – на свою

собственную творческую магистраль. В полной мере это касается женского портрета, где, несмотря на общие тренды, на новом уровне проявляются национальные черты, которые уже задают тон в мировой живописи.

Заключение. Исследование влияния западной художественной школы на становление китайской живописи последней трети XX века на примере женского портрета показывает, что эволюция и расширение жанрово-тематического репертуара китайской живописи происходило в ходе непосредственного заимствования художественных прототипов и произведений «заморского» – западноевропейского, российского и американского искусства. Они повлияли на усвоение иконографии и живописных стратегий европейской школы, расширение галереи портретных образов: героико-революционных, социальных и гендерных типажей (материнских, женственных, чувственно-интимных и пр.), которые указывают на конкретный аналог. Приведенные примеры Эжена Делакруа, Поля Гогена, Татьяны Яблонской, Гелия Коржева и Эндрю Уайет, оказавших прямое воздействие на творчество известных китайских живописцев, стали той художественной призмой, через которую китайские художники усваивали опыт мирового искусства в контексте собственных творческих поисков и социально-культурных трансформаций. Ярким олицетворением этого процесса стало отражение в искусстве образа женщины, стремительно менявшей на протяжении всего XX века свой статус и имидж в китайском обществе. На примере выдающихся китайских художников второй половины XX века (Цзинь Шань-и, Гу Пен, Хуан Руи, Гао Сяохуа, Сан Джинбо, Хэ Дуолинг и др.) показано, как внедрялись в их творчество через зарубежный опыт иконография и поэтика женского портрета, равно как и решались другие, не свойственные традиционной китайской живописи задачи: трактовка обнаженного тела, пленэрная колористика, динамичная композиция и построение пространства, осваивалась разнообразная живописная стилистика и манера письма и в целом «европейский формат» живописи.

Эти заимствования прямо и опосредованно обогатили репертуар и палитру китайских художников, которые на рубеже XX–XXI веков уже сами стали задавать тренды в этой области творчества, широко экспериментировать в жанре «ню», модернизировать свои вековые живописные традиции, соединяя философию, эстетику и художественный метод го-хуа с приемами поп-арта, постмодернизма и фотореализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. An Album of Contemporary Chinese Paintings / Ed. by Li Xiangping. – Beijing: China Intercontinental Press, 2009. – 141 p.
2. Чэнь Чжэн Вэй. Традиции русской реалистической школы в китайской живописи (1950-1976) / Чэнь Чжэн Вэй // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – Вып. 61. – С. 311–313.
3. Чэнь Чжэн Вэй. Китайская реалистическая живопись XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Чэнь Чжэн Вэй; ФГУК «Государственный Русский музей». – СПб., 2006. – 25 с.
4. Ли Япин. Российско-китайские связи в системе высшего художественного образования и их роль в становлении реалистической живописи КНР: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Ли Япин; СПб., Рос. гос. пед. ун-т имени А. И. Герцена. – СПб., 2008. – 19 с.
5. Го Сяобинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Го Сяобинь; Моск. гос. Академ. худож. ин-т имени В. И. Сурикова при РАХ. – М., 2017. – 23 с.
6. 邹跃进, 邹建林. 百年中国美术史 (1900–2000). 北京: 湖南美术出版社, 2014 (Цу Южин, Цу Ченлин. Сто лет истории китайского изобразительного искусства (1900–2000). – Пекин, 2014. – 404 с.
7. Lin Ci. The Art of Chinese Painting. Capturing the Timeless Spirit of Nature / Lin Ci. – Beijing: China Intercontinental Press, 2006. – 153 p.
8. Strassberg, R. Beyond the Open Door. Contemporary Paintings from the People's Republic of China / R. Strassberg, W. Nielsen. – Pasadena: Pacific Asia Museum, 1987. – 76 p.
9. Andrews, J. Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979 / J. Andrews. – Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1994.
10. Хао Сяо Хуа. Портрет в живописи Китая: становления, этапы развития, проблемы жанра в мистецтві XX ст.: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 / Хао Сяо Хуа; Львівська національна академія мистецтв. – Львів, 2015. – 20 с.
11. Strassberg, R. The Opening Door of Contemporary Chinese Painting / R Strassberg // Beyond the Open Door. Contemporary Paintings from the People's Republic of China. – Pasadena: Pacific Asia Museum, 1987. – P. 11–18.
12. Ген Чжижун. Европейський досвід у китайському мистецтві на прикладі живописного твору Ван Сянмінга і Джин Лілі «Прагнення до миру» / Ген Чжижун // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків: ХДАДМ, 2017. – Вип. 4. – С. 70–77.
13. Huang Rui. The Stars Period 1977–1984 / Huang Rui. – Hong Kong: Asia One Books, 2012. – 326 p.
14. Wu Hung. Yuanmingyuan: Huang Rui, the Stars, and Today / Wu Hung // Huang Rui. The Stars Period 1977–1984. – Hong Kong: Asia One Books, 2012. – P. 8–19.

Поступила в редакцию 18.06.2018 г.

УДК 783.2:271.2-534.5(476)

Богородичная гимнография в белорусской певческой практике православной традиции

Густова-Рунцо Л. А.

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

В статье раскрывается вербальное и музыкальное содержание канонических литургических песнопений и религиозных песен, которые посвящены Богородице. Подчеркивая неразрывную связь литургической и внелитургической певческой практики на протяжении более трех столетий, автор отмечает причину вытеснения из репертуара литургической певческой практики канонических Богородичных песнопений и замену их религиозными («набожными») песнями. В результате сравнительного анализа музыкальных текстов народной песни «Жировицкая Божия Матерь» («Жыровіцкая Бога Маці»), песнопения «Тропарь Минской иконе Божией Матери» (композиция протодиакона Петра Лешкевича) и некоторых литургических песнопений («Акафист Божией Матери», «Сузубая ектения» белорусская, «Воскресный канон шестого гласа») автор впервые в искусствоведении выявляет их интонационные связи. Выбор музыкального материала для анализа обусловлен, во-первых, наличием в белорусской культуре традиции поклонения Богородице перед Ее иконами «Жировицкая» и «Минская», а во-вторых – широкой популярностью указанных произведений.

Ключевые слова: православие, традиция, песнопение, песня, канонический, катехизаторский, интонационный, образ, икона, Богородица.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 30–35)

Адрес для корреспонденции: e-mail: gustova@tut.by – Л. А. Густова-Рунцо

Theotokos Hymnography in Belarusian Singing Practices of Orthodox Tradition

Gustova-Runtso L. A.

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

The article reveals the verbal and musical content of the canonical liturgical chants and religious songs, which are dedicated to the Theotokos. Emphasizing more than three centuries long inextricable connection between liturgical and non-liturgical singing practices, the author notes the reason for the displacement from the repertoire of liturgical singing practice of canonical Theotokos chants and their replacement with religious ("pious") songs. The article presents a comparative analysis of the musical texts of the folk song "Zhirovitskaya God's Mother", hymns "Troparion of the Minsk Icon of the Mother of God" (composition of Protodeacon Petr Leshkevich) and some liturgical songs ("Akathist of the Mother of God", "Sacred Litany" Belarusian, "Sunday Canon of the Sixth voice"). The author, for the first time in art history, reveals the intonation connections of these hymns. The author's choice of the musical material for analysis is conditioned, first, by the presence in the Belarusian culture of the tradition of worshipping the Virgin in front of Her icons "Zhirovitskaya" and "Minskaya", and secondly by the wide popularity of these works.

Key words: Orthodoxy, tradition, chant, song, canonical, catechism, intonation, image, icon, Theotokos.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 30–35)

В белорусской певческой практике православной традиции самыми многочисленными и вариативными являются произведения, посвященные Божией Матери, или Богородице.

О традиции почитания Богородицы на белорусских землях свидетельствуют история распространения христианства (исследования Э. Загорюльского, архиепископа Афанасия Мартоса, А. Мельникова), древние чудотворные иконы и предания о них, литургические песнопения, а также образцы религиозной бытовой певческой практики белорусов (исследования Л. Густовой, Л. Костюковец) и авторского творчества на канонические тексты Православной Церкви.

Цель исследования состоит в выявлении интонационного и семантического соответствия напевов Богородичных литургических песнопений и народных религиозных песен, введенных в белорусскую православную богослужебно-певческую практику.

Генезис белорусской литургической певческой практики православной традиции. Белорусская литургическая певческая практика православной традиции зародилась в Полоцком и Туровском княжествах, которые после образования Полоцкой (992 г.) и Туровской (1005 г.) епархий вошли в ойкумену Византийской империи в составе Киевской митрополии.

Интенсивной ментальной аккультурации византийской культуры к древнебелорусской способствовало возникновение христианских общин и храмов; имена некоторых из них свидетельствуют о церковном культе Богородицы. Это церковь Благовещения Пресвятой Богородицы в Нижнем замке г. Витебска (вторая четверть XII в.) [1, с. 435], Богородицкие

церкви г. Турова и Богородицком мужском монастыре г. Полоцка [2, с. 49, 32], а также Пречистенская церковь в Гродно (XII в.) [1, с. 436]. Во всех древнебелорусских церквях на стенах были изображения образа Божией Матери, написанные в технике фрески, о чем свидетельствует археолог Э. Загорюльский [1, с. 445–458], но сохранились они только в Спасо-Преображенском храме (XII в.) г. Полоцка.

Зарождение традиции поклонения Божией Матери перед Ее иконами. О глубоко почитании Божией Матери в древнебелорусских княжествах свидетельствует Эфесская икона Божией Матери, присланная византийским императором Мануилом I Комниным и патриархом Лукой Хризвергом по просьбе преподобной Евфросиньи в Полоцкий Богородичный монастырь в середине XII в. Эту икону каждый вторник носили крестным ходом по всем церквям г. Полоцка для поклонения [2, с. 32]. Еще одним свидетельством поклонения Богородице в Туровском древнебелорусском княжестве является чудотворная Купятичская икона Божией Матери, явленная в 1182 г. и названная преподобномученником Афанасием Брестским, «великой чудесами» [2, с. 207].

Репертуар ранней древнебелорусской православной литургической певческой практики содержал канонические Богородичные песнопения – тропари, кондаки, догматики, каноны из литургических певческих циклов, которые формировались на основе Студийско-Алексиевского монастырского Устава (с 1062 г.) в редакции киево-печерского игумена преподобного Феодосия.

У Жы-ра-ві - цах нам з'я-ві-лась, о, Ма-ры - е. Ра-дасць вам, хе-ру - ві-мы,
 Бо нас грэ-шных па-лю-бі - ла. Ал-лі - лу - і - я!

7
 сьпя - вай-це, се - ра - фі-мы, ра - дуй-ся, ра-дуй-ся, о, Ма-ры - е!

Рис. 1. Религиозная песня «У Жыравіцах нам з'явілась»

Содержанием раннелитургической практики была живая интонационная стихия, которая претворялась в распевном чтении (псалмодировании) богослужебных текстов. К XVI в. напев песнопений принял довольно распевную мелодическую форму, о чем свидетельствуют записи в нотолинейных Ирмологиях.

Катехизаторские песни. Через 120 лет после заключения унии Православной и Католической Церквей¹ большое распространение получили катехизаторские (так называемые «набожные») песни, которые исполнялись в каждой белорусской семье. Причиной их возникновения было постановление униатского Замойского синода 1720 г. создать и напечатать катехизис на «посполитой мове», то есть местном наречии [3, с. 33]. Таким катехизисом и стали простые «набожные» песни, в которых в стихотворной форме излагалось учение Римско-католической церкви, в том числе, о почитании Божией Матери.

Тексты «набожных» песен на адаптированном местном наречии сочиняли грамотные базилианские монахи. Они же распространяли их среди местного населения. Катехизаторские песни печатали в молитвенниках после соответствующих канонических молитв утреннего и вечернего правила. Например, в переизданном в 1837 г. униатском молитвеннике «Хлеб душе», после молитв к Пресвятой Богородице был помещен вербальный текст следующей песни, в котором излагалось учение Церкви: «Радуйся, Царице, / Неба Владычице, / Благословенная Марие, / Наша Заступнице. // Больша Херувимов, / Вызша Серафимов, / Вызша облаков небесных, / и Ангельских Тронов. // Марие, Марие, / Девиче

прехвальная / Благословенна во женах / Бога Мати славна // [4, с. 125].

Музыкальные тексты «набожных» песен исполнялись конвенционными напевами, с использованием типового музыкального материала, в соответствии с регионально-приходской устной певческой традицией. Самыми популярными среди набожных белорусов были песни, посвященные Божией Матери и ее чудотворным иконам (Жировицкой, Смоленской, Леснянской, Остробрамской и другим) [5, с. 11, 12, 18, 82].

Анонимные катехизаторские песни обрели необыкновенную популярность, они исполнялись в быту, в любом собрании (церковном или светском), а также на богослужении всеми присутствующими.

Фольклоризация литургической певческой практики. Постепенно в большинстве белорусских униатских храмах «набожные» песни вытеснили канонические песнопения из литургической певческой практики. Это произошло потому, что представители греко-католического (униатского) духовенства декларируя *de jure* приверженность восточному канону и кирилло-мефодиевской традиции, *de facto* произвольно изменяли, сокращали и дополняли уставные литургические тексты. Свободная интерпретация богослужебно-певческого канона кирилло-мефодиевской традиции привела к тому, что основным богослужебным певческим сборником к концу XVIII – началу XIX в. стал так называемый «Богогласник» с «набожными песнями» [6, с. 11]. Таким образом произошла модификация литургического канона православной певческой практики, что свидетельствовало о ее фольклоризации [6, с. 109].

Подобие катехизаторских песен и литургических песнопений. Одной из песен,

¹ Принята в Киевской митрополии в 1596 г.



Рис. 2. Сугубая ектения

получившим в XVIII в. литургическое бытование, была песня «Жыровіцкая Бога Маці» [5, с. 11]. Вербальный текст песни передает рассказ о явлении в Жировицах в 1470 г. чудотворного образа Божией Матери и перекликается с каноническим текстом Акафиста Пресвятой Богородице. Двустрочные силлабические стихи одиннадцати куплетов песни последовательно излагают историю обретения иконы и поклонения перед нею Богородице (стихи 1–3, 6), догматическое обоснование иконопочитания (стихи 4, 5, 7–9), и, собственно, молитвенное возношение (стих 11). Четырехстрочный силлабический припев песни – «Радасць вам, Херувімы / Спявайце, Серафімы, / Радуйся, радуйся, / О, Марые» – родственен харизматам Акафиста.

Типовой напев песни «Жыровіцкая Бога Маці» (рис. 1) содержит интонационные лексемы, схожие с интонационными лексемами традиционного литургического напева Сугубой ектении (рис. 2), бытовавшего на Беларуси «заўсёды» (всегда), по свидетельству опрошенных нами прихожан всех белорусских епархий. Напев Сугубой ектении был впервые записан на Полесье («западной Беларуси») в 1920-е гг. и зафиксирован в так называемом «Полесском сборнике» с наименованием «народное» [7, с. 178]; в настоящее время исполняется повсеместно в белорусских сельских и небольших городских храмах (левыми хорами).

Единые интонационные лексемы традиционной Сугубой ектении и песни «Жыровіцкая Бога Маці» аргументируют гипотезу о литургическом бытовании этой песни в униатском храме в XVIII – начала XIX в. Возможно, песня «Жыровіцкая Бога Маці» исполнялась в Субботу Акафиста в Великий

Пост и на молебнах с акафистом Божией Матери.

Заметим, что оба указанных напева используются и в современной белорусской певческой практике православной традиции (Сугубая ектения – в литургической, а песня «Жыровіцкая Бога Маці» – в концертной певческой практике); исполняются в одинаковом темпе (*подвижно*), в 2-дольном метре, имеют идентичный характер исполнения. Консервантом музыкального языка стал устный характер передачи певческой традиции, который обеспечил стабильность таких элементов, как метр, темп, характер исполнения, особенности интонационных лексем. Элементы музыкального языка обоих песнопений связали поколения верующих посредством этих музыкальных символов.

Богородичные песни оставались популярными в Беларуси и после упразднения унии в Российской империи в 1839 г. и литургической реформы в храмах православной традиции. По распоряжению епархиальных учебных комитетов униатские Богогласники прошли необходимую редакцию; были составлены и изданы новые сборники с популярными в народе религиозными песнями, большинство из которых было посвящено Божией Матери. Репертуарной насыщенностью выделялся Богогласник, изданный синодальной типографией в 1916 г., в котором были представлены песни, посвященные многим чудотворным Богородичным иконам, с мелодикой, интонационно близкой обиходному знаменному распеву.

Мелодии некоторых новых песен были близки к уставным обиходным богослужебным напевам, вследствие чего эти религиозные песни соединились в народном сознании с литургическим контекстом и стали

использоваться в качестве молитвы. Так, например, напев песни «Царице моя Преблагая» соотнесен с мелодикой ирмосов Воскресного канона 6-го гласа «Яко по суху пешествовав Израиль» знаменного распева и обиходного напева петербургской редакции (восходящие и нисходящие мелодические волны в пределах тонической терции, одинаковые каденции). Такое соотнесение интонации песни «Царице моя Преблагая» с богослужебным интонационным контекстом объясняет введение ее в частное церковное богослужение (молебен)².

После революции, когда в советской Белоруссии были закрыты все приходы и монастыри, запрещена деятельность оставшихся в живых священнослужителей, а верующие жестоко преследовались, песни Богогласника стали основным хранилищем богатства православного учения. По словам Блаженнейшего Саввы, Митрополита всея Польши, благодаря этим простым, как раннехристианские иконы, песням, на белорусских землях сохранилось православная традиция. Песни были единственным источником получения вероучительных знаний для православных христиан.

Богородичные песни были самыми распространёнными в годы советской власти. Вербальные и музыкальные тексты песен «Заступнице усердная», «Мира Заступнице, Мати Всепетая», «Царице моя Преблагая», «К Тебе, о Матерь Пресвятая», «Как хорошо в Твоем храме, Владычице», «Утешьтесь, все печальные», «Ты, моя мати, Царице Небесная», «К Тебе, Царица Милосердна» и многие другие отличались большой проникновенностью, были основаны на традиционных мелодических оборотах (преимущественно, минорных) и побуждали у исполнителей и слушателей глубокую молитвенную радость. Некоторые песни служили источником для создания новых образцов, для чего использовался прием *варьирования* вербального текста с использованием стабильного напева. Например, песня «О Всепетая Царице» стала основой для песни «Пресвятой Богородице Жировицкой» (обе записаны в д. Хмелево, Жабинковский район, Брестская область).

Традиция переинтонирования древних литургических напевов нашла продолжение в творчестве белорусских регентов. Примером тому служит композиция «Тропарь Минской иконе Божией Матери» регента протодиакона Петра Лешкевича³, которая органично вошла

в литургический репертуар благодаря интонационной связи обиходных богослужебных напевов с напевом Тропаря.

Тропарь посвящен белорусской святыне – чудотворной иконе Божией Матери «Минская», написанной, по преданию, св. евангелистом Лукой. Икона находится в Минске более пяти столетий (с 1500 г.), попав сюда из древневизантийской столицы Константинополя, греческого города Корсунь и столицы древнерусской митрополии Киева⁴. Святыня, которая находится в минском Свято-Духовом Кафедральном соборе (ее список – в минском храме Святого Александра Невского), воплощает канонический догмат о Боговоплощении и раскрывает тему Любви и Спасения. Несмотря на то, что, художественный строй иконы не может быть связан с вербальным или музыкальным текстом песнопений, такая связь прослеживается по семантическим точкам и знаковым обозначениям, которые присутствуют и в уставных богослужебных напевах Православной Церкви.

Строфическая форма песнопения «Тропарь Минской иконе Божией Матери» трансформирована П. Лешкевичем в куплетную форму, что роднит его с лирической песней. Однако зависимость музыкального текста от вербального приводит к сочетанию речитативного и вокального начала.

Мелодика песнопения «Тропарь Минской иконе Божией Матери» корреспондирует с мелодикой ирмосов самого распространенного в православном богослужении Воскресного канона 6 гласа знаменного распева⁵. Каждый из двух куплетов основан на 1-й и 2-й мелодических ирмосов Воскресного Канона 6-го гласа. О. Петр Лешкевич использовал простейшие композиционные приемы при переработке исходного музыкального материала: мелодическое расширение, соединение музыкальных фраз проходящими звуками и подобие (заключительные каденции ирмосов Канона и Тропаря идентичны).

Знаковыми являются простые средства хорового многоголосного изложения (терцовое удвоение мелодии и ее аккордовая поддержка, использование простейших гармонических формул Т – Д, отклонение в параллельную тональность для проведения в ней темы

кафедральном соборе и церкви святого Александра Невского г. Минска.

⁴ Древняя чудотворная икона Божией Матери «Минска» была в XIX в. «подновлена», в результате чего древнее изображение оказалось законсервировано под новым изобразительным слоем.

⁵ Этот канон является обязательной частью певческого цикла православной панихиды.

² В настоящее время эта песня традиционно исполняется хором всех присутствующих после окончания молебна.

³ Протоиерей Петр Лешкевич служил регентом в Свято-Духовом

в качестве сопоставления, равномерное движение длительностей с остановками в конце фраз), которые моделируют семантическое духовное пространство, соответствующее сакральному пространству иконы «Минской Божией Матери», и создают атмосферу молитвенного предстояния, раскрывая чувство упорядоченности, гармонии, образ Царствия Небесного.

Единые интонационные лексемы ирмосов Воскресного канона 6-го гласа, песнимолитвы «Царице моя Преблагая» и Тропаря Минской иконе Божией Матери свидетельствуют о семантическом единстве древнего уставного знаменного распева и белорусских напевов внелитургической певческой практики.

В современной белорусской певческой культуре продолжают культивироваться народные песни, посвященные Богородице, которые исполняются в паломничествах к святыням, в быту, а также в сельских храмах на Литургии после запричастного стиха. Создаются Богородичные песнопения, предназначенные для паралитургической церковной и концертной певческой практики. Это, например, получившие широкое распространение песнопения монахини Иулиании (Денисовой) [8]⁶. Напевы кондаков акафистов пред иконами Божией Матери «Утоли моя печали», «Всецарица», «Покров Пресвятой Богородицы» отличаются чрезвычайно гибкой динамикой, метрическим многообразием. Гармонический хоральный стиль, в котором пишет автор, обогащается использованием уменьшенных и альтерированных аккордов, внезапными отклонениями, подголосками во всех голосах, контрастной

динамикой. Отсутствие семантической связи с обиходными напевами не способствует реализации этих песнопений в литургической практике, что является их характерной особенностью [9].

Заключение. Богородичные песнопения входят в репертуар литургической и внелитургической (бытовой и концертный виды) белорусской певческой практики православной традиции. Некоторые авторские композиции на канонические тексты и бытовые религиозные песни органически вошли в состав богослужений, что обусловлено близостью их интонационных лексем к интонационному контексту уставных обиходных напевов и их семантическим единством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Загоруйский, Э. Белая Русь с середины I тысячелетия до середины XIII в. / Э. Загоруйский; вступ. ст. В. А. Тепловой. – Минск: Четыре четверти, 2014. – 532 с.
2. Мельников, А. А. Путь непечален: История свидетельства святой Белой Руси / А. А. Мельников. – Минск: Белорусский экзархат, 1992. – 241 с.
3. Суша, А. А. Царкоўнаславянская мова ва ўжытку уніяцкай царквы / А. А. Суша // Мовы Вялікага княства Літоўскага / пад агул. рэд. М. М. Аляхновіча. – Брэст: Акадэмія, 2005. – 254 с.
4. Хлеб душе : зборник молитов и набожных песен для русского народа / Сост. и ред. Александра Духновича. – Винтерберг: Изд-во Штейнбренера, 1837. – 383 с.
5. Беларускі духоўны сьпеўнік : нотны зборнік / Апрац. А. Клімовіч і Г. Піхура. – Вільня-Лёндан, 1980–1989. – 81 л.
6. Густова, Л. Церковное пение. Белорусская певческая культура православной традиции / Л. Густова. – Минск: Харвест, 2013. – 224 с.
7. Обиход нотного церковного пения. – Пинск: Полесский епархиальный миссионерский комитет, 1929. – 392 с.
8. Денисова, И. В. Пение всеумиленное: сборник песнопений : нотный сборник православных песнопений / И. В. Денисова / Предисл. Л. А. Густова. – Минск: Изд-во Елисаветинского монастыря, 2004. – 88 с.
9. Густова-Рунцо, Л. А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили) : монография / Л. А. Густова-Рунцо; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2018. – 396 с.

⁶ Композиции Богородичных песнопений созданы композитором до пострига (2009 г.).

Поступила в редакцию 22.10.2018 г.

К вопросу художественного образа Выборга, парка Монрепо и окрестностей в финской живописи 1899–1926 гг.

Мартынова А. Г.

Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, Пушкин

Изображение города Выборга в финской живописи 1899–1926 гг. – это городской и сельский пейзаж. В начале XX века процветал выборгский сельский пейзаж, который у финских художников бытовал в форме идиллических природных картин. Городской пейзаж отражал восхищение средневековым городом. Помимо этого художники «входили внутрь» города и писали не только парадный Выборг, но и интимные дворовые виды. Произведения этого направления мифологизированы и символичны. На работах финских мастеров одно здание (Выборгский замок, Круглая башня, Часовая башня) может символизировать весь город. Художники 1899–1926 гг. находили в Выборге помимо символа города средневекового Выборгского замка и другие притягательные объекты городской среды, а композиция расширялась, становилась более интересной, панорамной, охватывала крепостное окружение. Живопись приобретала больше внутреннего движения. Изображения городской среды периода 1899–1926 гг. касались только района Старого города или Выборгской крепости. Художников интересовала также и природа, но эти работы не сохранились. В картинах этого времени преобладает модернизм и его течения – символизм, импрессионизм, экспрессионизм.

Ключевые слова: Выборг, Финляндия, Выборгский замок, финская живопись, пейзаж, городской пейзаж, финская живопись, Виктор Светихин, Эса Калерво, Тони Альфтан-Гренрос, Лео Райама, Хуго Симберг, Альберт Эдельфельт, Николай Белый, Северин Фалькман, Йозеф Аланен.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 36–40)

To the Issue of the Artistic Image of Vyborg, of Monrepos Park and the Environs in the Finnish Painting of 1899 to 1926

Martynova A. G.

Leningrad State A. S. Pushkin University, Pushkin

The image of the city of Vyborg in Finnish painting of the period between 1899 and 1926 is an urban or rural landscape. At the beginning of the 20th century Vyborg's rural landscape flourished. Finnish artists enjoyed to depict it in the form of idyllic natural paintings. The urban landscape reflected their admiration over the medieval city. Besides, the artists «went inside» the city and wrote not only the ceremonial Vyborg but also intimate courtyard views. The paintings of this trend are mythological and symbolic. In works of Finnish masters one building (Vyborg Castle, Round Tower, Clock Tower) could symbolize the whole city. In addition to the medieval Vyborg Castle – the symbol of the city of Vyborg painters of the period of 1899–1926 also found other attractive objects of the city environment, and their compositions expanded, became more interesting, panoramic and covered areas of Vyborg Fortress surroundings. Painting acquired more of internal movement. Picturesque images of the urban environment of the period of 1899–1926 related only to the area of the Old Town or Vyborg Fortress. Artists were also interested in nature, but these works were not preserved. Modern and its trends – symbolism, impressionism, expressionism predominate in the works of that time.

Key words: Vyborg, Viipuri, Finland, Suomi, Vyborg Castle, Finnish painting, landscape, city landscape, Viktor Svaetichin, Esa Kalervo, Toni Alfthan-Grönroos, Leo Rajama, Hugo Simberg, Albert Edelfelt, Nikolai Bely, Severin Falkman, Joseph Alanen.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 36–40)

На рубеже XIX–XX вв. финские художники отчасти обращались к кругу сюжетов, которые воспевали страну Суоми и финский народ. Выборг в финской живописи 1899–1926 гг. – это городской и сельский пейзаж. В начале XX века преобладал выборгский сельский пейзаж. Городской пейзаж передавал восхищение художников средневековым городом. В редких изображениях города

сюжеты изменились. Художники стали писать помимо парадного Выборга интимные дворовые виды. Мастерам нравились привлекательные парковые пейзажи и интересные в композиционном плане группы домов. Городские сюжеты проявились ярко в картинах экспрессионистской группы «Ноябрь». В парке Монрепо писались картины с идиллическим настроением.

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

В искусствоведении крайне мало работ, затрагивающих тематику города Выборга в финской живописи периода 1899–1926 гг. Среди немногих трудов, в которых отчасти присутствует данная тематика, отметим следующие: М. И. Безруковой «Искусство Финляндии» (1986), сост. Инкери Аарнио-Львова и др. «Искусство Финляндии 1900–1960», магистерское исследование Пирьо Хокканен «Выборг в изобразительном искусстве» (1986). О художнике Викторе Светихине рассказывает иллюстрированный альбом Туулы Пёухья, Леены Ряту, Сари Кайнулайнен «Виктор Светихин. Карельская графика», изданный в 2009 году в г. Лахти, большую часть которого впервые на русский язык мы перевели в 2012–2013 гг. Финскому художнику Хуго Симбергу посвящен иллюстрированный труд Ханса Андерсина «Ниенлаутта» (1997), А. Олавинена «Хуго Симберг» (2000), В. Ховинга «Viipurilainen kertoo...» (1946). О модернисте Лео Райама рассказывает каталог Художественного музея Южной Карелии «RAJAMA LEO 1899–1985» (2005). Работа финского исследователя М. Валконена «Золотой век. Финское искусство 1850–1907» (1992), переведенная Майклом Уинн-Элисом на английский язык, посвящена «Золотому веку финского искусства», к которому относятся художники: Альберт Эдельфельт, Ээро Ярнефельт, Хуго Симберг.

Цель статьи – изучение художественного образа Выборга, парка Монрепо и окрестностей в финской живописи 1899–1926 гг.

Терминологический аспект термина «художественный образ». Понятие «художественный образ» на сегодняшний день достаточно широко употребляется в научной практике, но в то же время отсутствует его некоторая теоретическая ясность. Отметим, что данный термин имеет эстетическую направленность. Возьмем для статьи за основу наиболее универсальное определение художественного образа, которое дает Большая советская энциклопедия (1988): «...Художественный образ – это образ от искусства, который создается автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности» [1]. Таким образом, изучая живописные выборгские полотна финских художников периода 1899–1926 гг., во-первых, мы систематизируем фонд живописных произведений, вкуче с этим рассматриваем, как художники активно преобразовали и воспроизводили на своих работах выборгскую действительность.

Выборгская серия Виктора Светихина. Для своей топографически точной серии изображений городской среды Старого города

Виктор Светихин выбирал круг сюжетов от идиллических задних дворов до оживленных уличных видов. В феврале 1913 года администрация Исторического музея города Выборга впервые заказала работу у Светихина. Перед художником была поставлена задача зафиксировать все памятные уголки Выборга и окрестностей, поскольку власти и художественная общественность города понимали, что кардинальные изменения политического устройства и война неизбежны [2]. Всего Виктором Светихиным было выполнено 904 акварели [3]. В акварелях Светихина – чистые, светлые краски, а впечатление от светотени сильное. Очень многие городские сюжеты художника изображают настроение середины лета в Старом городе. Манера трактовки сюжета в работах Светихина говорит также о том, насколько большое значение для выборгских художников имела средневековая застройка. Виктор Светихина был одним из выдающихся мастеров, в творчестве которого образ Выборга занимал значительное место [4]. Город в живописных работах Светихина лишен парадности, он наполнен тихой, обывательской жизнью. Картины художника объединяет высокое техническое мастерство: точное построение перспективы, прорисовка деталей, особое лирическое настроение. Акварели мастера в мягких, пастельных тонах составляют единое стилевое целое, созданы в единой технике [5]. Отметим, что в настоящей статье акварельные выборгские работы мы относим к живописи. В 2016 году нами был сделан запрос в Национальный архив Финляндии и Художественный музей Южной Карелии о том, к живописи или графике относятся акварельные работы финских художников (в том числе Виктора Светихина). Был получен ответ, что акварель является живописью, и работы атрибутированы как живописные. Также историк искусства Борис Робертович Виппер в своей монографии «Введение в историческое изучение искусства» (1985) отмечает, что он склонен считать акварель разновидностью живописи. Отметим, что благодаря усилиям Джозефа Тёрнера акварель превратилась в едва ли не важнейший вид английской живописи – в 1804 г. было основано Общество акварелистов. Роль акварели в английском изобразительном искусстве была закреплена сочинениями Джона Рёскина.

Анализируя работы Виктора Светихина, посвященные городу Выборгу, можно отметить, что в них, на первый взгляд, нет динамики, движения, накала, они статичны. Однако более пристальное знакомство с произведениями художника позволяет понять, что эта

кажущаяся статика есть отражение особого медитативного, созерцательного состояния финской души, наслаждающейся красотой и гармонией неброской, но величественной северной природы. Художник изображал уютные дворики, деревянные жилые дома, на большинстве работ нет людей, либо они обозначены условно, однако Светихину удалось показать, насколько ёмок может быть городской пейзаж. Мастер нередко прибегал к декоративному обобщению форм, использовал яркие, мажорные, локальные цвета. Художник со знанием дела подчеркивает особенности финского Выборга начала XX века: нагромождение домов, динамичные повороты улиц, выразительные силуэты глухих торцов и изысканный декор памятников архитектуры, кривизну карнизов и труб, оконные переплеты. Похожий образ Выборга мы находим и в работе Эсы Калерво (Esa Kalervo, Ernst Aksel Kalervo) (1887–1942) «Летний вид на улицу Выборга» (1915). Художник пишет солнечный день на Выборгской улице. Ценность акварели в том, что она изображает топографически достоверно ныне утраченные постройки этого средневекового уголка Выборга.

Импрессионистический образ Выборга.

Выборгские пейзажи-впечатления писал художник Николай Белый. Говоря о финском выборгском художнике Николае Белом (фин. Nikolai Belij) следует подчеркнуть, что финский художник русского происхождения Николай Белый и российский Александр Белый – это однофамильцы. Выборгские работы принадлежат кисти финского художника Николая Белого [6]. Акварель «Папинниemi. Выборг» (1923) из фондов Художественного музея Южной Карелии г. Лаппеенранта (Финляндия) Николай Белый, вероятно, написал *alla prima*, это пейзаж-впечатление. На работе художник изобразил выборгский мыс Папинниemi. Работа маслом «Выборгская гавань» (1925) по своей легкости напоминает акварель. Однако же, при пристальном рассмотрении масляную технику выдают густые, прерывистые мазки, которые художник накладывает плотно друг к другу. Казалось бы, простой, будничны мотив на картине Николая Белого «Выборгская гавань» преобразуется всепроникающим подвижным светом, вносящим в полотно ощущение праздничности. Художник стремился «увидеть мгновение» и отразить настроение. Плотно, пастозно, энергично лепит объемы густым цветом Тони Альфтан-Грёнрос (фин. Toni Alftan-Grönroos) на своей живописной работе «Выборгский вид» (1905). Художник подчеркивает силуэтом, контрастом и цветом очертания архитектурных элементов Выборгской

улицы – башни Ратуши и близлежащих построек. Тони Альфтан-Грёнрос использует мягкую градацию тонов в солнечный день, прием поднятия линии горизонта для того, чтобы нарушить неподвижность картины и передать движение улицы вверх. В поисках игры света она практически отказывается от темных теней, отбрасывает лишние детали, которые не может схватить быстрый взгляд. Полотно отличается ярким, солнечным светом. Художник сосредотачивается на текучести мгновения, освещении и композиционно на угле зрения снизу вверх.

Выборг в работах экспрессионистов.

В 1916 г. во главе с Тьюкко Саллинемом (1879–1955) была создана художественная группа «Ноябрь». Также наиболее значительна группа художников «Призма» (основал Йёста Диль), объединяющая художников, работающих в самых различных манерах. Сюда входил Зигрид Шауман (р. 1877), Рагнар Эклунд (1892–1960) – представители старшего поколения живописцев, а также Сам (Самуил) Ванни Унто Пуса. Выборгский художник Вайно Раутио основал в Хельсинки в 1922 году группу из четырех профессиональных единомышленников «Pro Natura», которая родилась в знак протеста против беспредметности импрессионистического цвета. Особый интерес представляет финский художник-модернист Лео Райама (Leo Kanutus Rajama, Granqvist 1899–1927). Мастер был выборжанином «по духу и крови» и этот многонациональный город был дорог ему, являлся важным источником вдохновения. Когда Выборг был окончательно оставлен художником, он был в уже зрелом возрасте – 46 лет. В работах Райама можно увидеть родство с творчеством французского художника эпохи рококо, Ватто. Кроме того, видения ужасов испанского художника Франциско Гойи приходят на ум при рассматривании людской толпы на работах Райама [7]. Причудливый город Выборг нашел отражение в бесконечных живописных видах, в которых художник сохранил ландшафт. Выборгские исторические ориентиры, такие как Замок, Круглая башня, или улица Водяных ворот, откуда открывается вид на Часовую башню, выступают в качестве узнаваемых тем. Лео Райама продолжал две линии, с одной стороны, это фантазийная композиция, а с другой – реалистичные пейзажи и виды города. У испанского живописца Эль Греко мы находим похожий колорит на красочно насыщенную работу Лео Райама «Танцы при лунном свете на Рыночной площади» (фин. Kuutamotanssit Kauppatorilla) (1925). Композиция картины очень ритмична и наполнена мистическим смыслом. Здесь

мы находим обилие холодных рефлексов, беспокойную игру контрастных цветов, ярко вспыхивающих или приглушенных. Так же, как и у великого испанского художника, у Лео Райамы краски теряют свою материальность, становятся легкими и прозрачными, а их цветовое звучание – все более холодным: густой синий тон превращается в голубовато-стальной, красный – в розово-фиолетовый, теплый желтый – в холодный желто-зеленоватый. Присутствует и беспокоящее обилие рефлексов: желтых по красному, желтых по зеленому, пронзительно розовых по красному, зеленых по красному, оранжевых по зеленому. Контрастность усиливается применением черных и белых красок, вносящие в работу ощущение элегантно и благородной строгости. Трудно вместить развитие колорита в какие-либо жесткие рамки. Противопоставление тонов создает иногда впечатление цветовой самостоятельности, сильных красочных аккордов, иногда объединяется общей опаловой серой тональностью.

Образ Выборга в живописи символистов.

Заметным явлением в выборгской теме был символизм и его яркий представитель Хуго Герхард Симберг (1873–1917), в творчестве которого центральную роль играют мотивы жизни и смерти. Пейзажи Симберга, как правило, не воссоздают реальные черты местности. Работа «Зимний пейзаж в окрестностях Выборга» (1899) передает ощущение умиротворения природы. Полотно выражает настроение и самого художника. В колорите картины преобладают темные цвета: черный, коричневый, серый. Желтый цвет тоже присутствует, но вдали. Художник говорит зрителю о присутствии смерти. На полотне изображен закат, угасание жизни. Серо-черные, мрачные облака подчеркивают трагизм. Композиция делится на два плана. На заднем черно-серо-желтом плане художник пишет плотным черным цветом спящие зимние деревья. На переднем плане мы видим деревянные домики в снегу. Композиция читается ясно, благодаря четкому распределению масс, чередованию темных и светлых пятен. Картину делит пополам маленький паровозик, который начинает свое движение слева, точно по центру, тем самым симметрично разрезая полотно. Островки с деревьями на заднем плане символизируют переправу на другую, темную сторону – в другой мир, а темное облако добавляет пейзажу таинственности. Переживания по поводу смерти матери, несомненно, нашли отражение в этом полотне. Однако пейзаж меланхоличен, темный островок с деревьями вдали как символ отступившей смерти. Художник

использует контраст светлого и темного. Для Хуго Симберга белый и черный цвета являются наиболее сильными выразительными средствами для обозначения света и тени, добра и зла. Серый цвет на картине нейтральный и его характер меняется в зависимости от соседствующих с ним цветов. Высокий горизонт характерен для картин Хуго Симберга художника особенно занимавшего болезненное в человеке. Пейзаж посвящен размышлениям о тайнах жизни и смерти, добра и зла, и Хуго Симбергу как художнику-символисту удалось проникнуть в эти тайны глубоко. На другой работе Симберга «Зимний день в Выборге» (1902) он пишет Новый кафедральный собор (был сильно разрушен во время Зимней войны), неоготическая башня которого в довоенный период возвышалась над крышами города. Мастер изображает морозный зимний день, на переднем плане мы видим запряженных лошадей. По своей мистической атмосфере этот пейзаж может напомнить зрителю работу Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу» (1565). Кроме того, работа «Зимний день в Выборге», как и полотно Брейгеля – зимний пейзаж, художник изображает его как на ладони, а взгляд зрителя неизбежно скользит по диагоналям. Стоит отметить, что 1902 год у Хуго Симберга отличается постепенным переходом к более свободному художественному выражению. На мастера повлияли работы импрессионистов (Моне, Писсаро, Сислей) и это расширило палитру финского художника. Симберг начал укрепляться в цвете, а этот зимний вид по колориту свеж, нежели предыдущие работы художника. Другая работа Хуго Симберга «Пейзаж Ниёменлаутты» выполнена в сочных красках: ярко-зеленой, карминовой, голубой, и изображает Сяккиярви (ныне п. Кондратьево, Выборгского р-на). На переднем плане слева, в нижнем углу художник пишет фигуру своего маленького сына Тома.

Образ Выборга в исторических сюжетах художников. Выборг в финской исторической живописи периода 1899–1926 гг. представлен ярко. Так, известнейший финский художник Альберт Эдельфельт (фин. Albert Edelfelt) в 1902 году написал для Выборгского городского совета парадный портрет «Председатели Выборгского городского совета», на котором запечатлены меценаты – Вальтер Ховинг, Людвиг Клауберг и Вильгельм Хакман на фоне полотна М. Эрасси с видом на Выборгский замок. Другой финский художник – Алберт Гебхард (фин. Albert Gebhard) создал в 1926 году работу «Карл Кнутссон Бунде покидает Выборгский замок» (фин. «Kaarle Knuutinpoika Bonden lähtö

Viipurin linnasta»). Картина была написана по мотивам работы Северина Фалькмана (Severin Falkman) «Карл Кнутссон Бунде покидает Выборгский замок для королевских выборов в Стокгольме 1448 года» (1886). Долгое время она украшала Президентский дворец в Хельсинки, затем была передана в Национальную галерею «Атенеум». Как пишет автор книги «Уютный старый Выборг» Юхани Виисте, «к сожалению, эта картина не соответствует истине ни в историческом, ни в архитектурном отношении». По иронии судьбы, Фалькман, приверженец «исторической школы», в своем произведении дважды погрешил против исторической правды. Так, башня Святого Олафа изображена художником такой, какой она стала лишь через сто с лишним лет после изображенных событий. Помимо этого, Карл Кнутссон Бунде отправился из Выборга в Упсалу 7 мая 1448 г. не посуху, а на корабле. Однако смысл события на картине художником представлен верно. Работа Йосефа Аланена (фин. Joseph Alanen) «Смерть Агриколы» (1917), выполненная темперой на холсте, из собрания Художественного музея Тампере (Финляндия) повествует об известном выборгском историческом сюжете. Микаэль Агрикола епископ Турку, возвращаясь с мирных переговоров в Москве и умер в Куолемаярви (ныне Пионерское близ современного Приморска), в 10-ти километрах северо-западной поселка Озерки на мысе Кюрённиеми (примерно на 100-м километре от Петербурга по Приморскому шоссе есть знак, указывающий поворот к месту его смерти и памятнику). Отметим, что Микаэль Агрикола был похоронен 12 апреля 1557 года в Выборге [8]. Преобладающий цвет на работе Йосефа Аланена «Смерть Агриколы» – глубокий синий. Художник использует на картине бег извилистых гибких линий, плоскостные узоры, большие цветовые плоскости, а также тонкие подчеркнутые нюансы, такие как фактура попоны на лошадях, резной узор саней, в которых лежит Микаэль Агрикола, узор конской сбруи. Работа изящно декоративна и выполнена в стиле модерн. Влиянию модерна на финскую живопись во многом способствовали контакты финнов с парижскими художественными кругами.

Заключение. Анализируя живописный образ Выборга в произведениях финских художников 1899–1926 гг., автор приходит к выводу, что это городской пейзаж очень интимного звучания. Они «входили внутрь» города, писали уютные дворовые виды, на первый взгляд ничем не примечательные городские постройки. Во-вторых, другой отличительной чертой живописного изображения

Выборга являлось увлечение финских художников пленительной средневековой атмосферой Старого города. Полотна этого направления мифологизированы и символичны. Мы видим на работах финских мастеров, как зачастую одно здание (Выборгский замок, Круглая башня, Часовая башня) может символизировать весь город. Кроме того, финские живописцы интровертизируют природу выборгского края, воспринимая ее как часть своей души. Если до XX века художники считали Выборгский замок обязательным объектом для своих картин, то мастера данного периода находили в Выборге и другие притягательные объекты городской среды, а композиция расширялась, становилась более панорамной, охватывала крепостное окружение, делалась более интересной. Мы видим, как на картинах перед крепостью на воде уже стояли парусные суда, ялы для перевозки картошки и маленькие катера. Живопись приобретала больше внутреннего движения. Однако Выборгский замок как основной архитектурный объект по-прежнему являлся главным символом Выборга на работах художников. Изображения городской среды этого времени касались только района Старого города или же Выборгской крепости. Художников интересовала также и природа, но эти живописные работы не сохранились в силу объективных причин. Исторические выборгские полотна были посвящены отдельным сюжетам и персоналиям выборгской истории (выборгские меценаты, отъезд Карла Кнутссона Бунде, смерть Микаэля Агриколы и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Художественный образ // Большая советская энциклопедия. – М.: БСЭ, 1988. – Т. 19. – С. 387.
2. Pöyhä, Tuula (päätoim.), Rätty, Leena ja Kainulainen, Sari (toim.). Viktor Svaetichin. Karjalan kuvaaja. – Lahti.: Etelä-Karjalantaidemuseo ja Lahden historiallinen museo. – 2009.
3. «Выборг и его окрестности начала XX века». Из аннотации к выставке «Виды Выборга и парка Монрепо в акварелях Виктора Светихина». – Павловск, 2014 г.
4. Мартынова, А. Г. Образ Выборга в творчестве финского художника Виктора Святисина / А. Г. Мартынова // Вестн. Ленинград. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. – СПб., 2015. – Т. 2. Филология. – № 1. – С. 235–243.
5. Мартинова, А. Віктор Святисін – «співець» виборзької землі (1877–1942). (Виктор Святисин – «певец» виборгської землі) / А. Мартинова // Народознавчі Зошити (гл. ред. С. Павлюк) / Інститут народознавства НАН України. – Львів, 2015. – № 2. – С. 492–500.
6. Мартынова, А. Г. Выборг в биографиях финских и русских художников XX – начала XXI века / А. Г. Мартынова. – СПб.: Сатис, 2017. – С. 73.
7. Хокканен, П. Выборг в изобразительном искусстве (Pirjo Hokkanen «Viipuri Kuvataiteessa») / П. Хокканен // Дипломное исследование. Отделение истории искусства в Ювяскюля (Pro gradu-tutkielma. Juväskylän yliopiston taidehistorian laitos). – 1986.
8. Hatjalahti и окрестности. Микаэль Агрикола [Электронный ресурс]. – 2018. – Режим доступа: <http://hatjalahti.camel-video.ru/mikael-agrikola/> – Дата доступа: 25.02.2018.

Поступила в редакцию 05.03.2018 г.

Владимир Рубцов: философия творчества как путь самостановления

Благутин Г. Р.

Государственное учреждение культуры
«Бобруйский художественный музей», Бобруйск

В данной статье прослеживается влияние философского учения Ф. Ницше об аполлоническом и дионисийском началах в искусстве на творчество бобруйского живописца В. Рубцова. Рассматриваются философские особенности каждого из начал, их присутствие в общественной жизни и индивидуальном творчестве. На примере произведений художника выявлен процесс развития взглядов на жизнь и искусство, проявление в них индивидуации его личности.

Творчество В. Рубцова поддается периодизации в соответствии с означенной теорией и имеет видимую границу между временными этапами в 1990 году. В основе произведений до этой даты объективно-идеалистические идеи отражают устремления художника быть услышанным обществом, донести гуманистические взгляды до как можно большего числа зрителей. Индивидуация этого периода – это объективация субъективных представлений в соответствии с теорией Шопенгауэра.

В 1990 году в жизни и творчестве В. Рубцова происходят разительные перемены, доминирующее положение для него получают субъективно-идеалистические представления и, соответственно, внутренняя жизнь. Другое наполнение обретает и процесс индивидуации, в соответствии с теорией К. Юнга, уже как самостановление личности.

В материале предложен анализ ряда наиболее важных произведений художника, значение и смысл используемых в них структурно-семантических категорий.

Ключевые слова: индивидуация, объективно-идеалистические идеи, анализ произведений, структурно-семантические категории.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 41–49)

Vladimir Rubtsov: Philosophy of the Creativity as a Way of Self-Implementation

Blagutin G. R.

State Establishment of Culture "Bobruisk Art Museum", Bobruisk

The influence of the philosophical doctrine of F. Nietzsche on the Apollonic and Dionysian principles in art on the work of Bobruisk painter V. Rubtsov is traced in the article. The philosophical features of each of the principles, their presence in public life and individual creativity are considered. On the example of the artist's works, the process of the development of views on life and art, the manifestation in them of the individuation of his personality is identified.

V. Rubtsov's creativity can be periodized in accordance with the aforementioned theory; it has a visible boundary between the time stages in 1990. Until this date, in Rubtsov's works, objectively idealistic ideas reflect the artist's aspirations to be heard by society, to convey humanistic views to as many viewers as possible. The individuation of this period is the objectification of subjective ideas in accordance with Schopenhauer's theory.

In 1990, striking changes took place in the life and work of V. Rubtsov, subjective-idealistic ideas and, consequently, inner life, became dominant for him. The process of individuation, in accordance with the theory of C. Jung, as self-implementation of the personality acquires another content.

In this material, an analysis of a number of the most important works of the artist, the meaning of the structural and semantic categories used in them, is offered.

Key words: individuation, objective idealistic ideas, analysis of works, structural and semantic categories.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 41–49)

С момента введения в научный контекст понятий «аполлонизм» и «дионисийство» появилось множество различных взглядов на эти категории, позволяющих широко их толковать. основополагающим является определение Ф. Ницше и первое из них – аполлонизм – это сон, искусство пластических образов, а дионисийство – опьянение, непластическое искусство музыки. «Разъединённые художественные миры сновидения и опьянения» [1, с. 59].

Для бобруйского живописца Владимира Рубцова (1936–2010) «дионисийство» стало «целительным снадобьем», средством самопожертвования в искусстве, возможностью индивидуации и неистощимым источником творческих идей.

Цель статьи – рассмотреть и проанализировать философские аспекты художественного мышления В. Рубцова и их влияние на пути становления его творчества.

Адрес для корреспонденции: e-mail: blagutin@mail.ru – Г. Р. Благутин

Аполлоническое и дионисийское начала, будь то культура, искусство или психология, напрямую лишь номинально связаны с культурами означенных древнегреческих богов и сочетаются с ними только через некоторые определяющие принципы. Основной из них состоит в том, что в обоих началах, как и в означенных культах, никак не отражаются повседневные, обычные средние проявления человеческой природы и психики. Напротив, все действия, подпадающие под их определение, соотносятся со специфического рода компенсациями этой самой повседневности.

Чаще всего аполлонизм ассоциируется, с государственными культами, с регулярными обрядовыми событиями, как то ежегодные празднования Опек у египтян, Карнеи и Иакинфии в честь Аполлона у греков, христианские крестные ходы, Первомай и многие другие сакральные мероприятия. Их объединяющая суть – в возможности отражения участниками событий своих возвышенных чувств во всей широте эмоциональной и религиозной палитры: от формального статистического участия и выражений пафоса до разнообразных проявлений экзальтированных состояний. Главная черта аполлонического мероприятия – его строгий порядок, сценарность проведения. Таким образом, пение гимна или общее чтение молитвы может быть сдержанным, может быть страстным, но это не имеет принципиального значения, поскольку в нужный момент происходит переход к следующей части программы. Характеристикой аполлонического процесса является его организованность, возвышенность, направленность на создание и выражение положительных эмоциональных проявлений. Его цель – объединение участников в воздании почестей обожествляемому объекту или абстракции, укрепление убеждений, наполнение участников положительными эмоциями.

Отрыв от повседневности и, соответственно, насыщение событий идеей придаёт им объективно-идеалистическую сущность. В них выявляется *индивидуация*, по определению Шопенгауэра как объективация воли, т. е. перенесение на объективную реальность субъективных представлений, что также достаточно типично для индивидуального творчества и что внешней направленностью в сочетании с пафосом укладывается в определение аполлонизма [1, с. 61].

«Дионисийство», выражавшееся, в первую очередь, через мистерии, прямо противоположно «аполлонизму», считается подлинно

народным культом в связи с привлекательностью стихийного обряда и возможностью непосредственного участия в нём. Оно имеет субъективно-идеалистическую природу, а его протестный характер выражается в стремлении отдалиться от реальности, в неприятии материализованной и, на этой почве, агрессивной повседневности [2; 3]. В подобных условиях должно было возникнуть и другое понимание *индивидуации*, по определению К. Юнга, уже как процесса самостановления [4, с. 283–284]. Примерами дионисийских проявлений в современной жизни иногда бывают действия футбольных болельщиков или фанатов тяжёлого рока.

В разнообразных сферах деятельности, особенно в индивидуальном творчестве, присутствие обоих начал достаточно очевидно: аполлоническое – в направленности вовне, к общественно и лично значимым явлениям, содержащее торжественность и пафос; дионисийское – в обращении к глубинам и проблемам собственного внутреннего мира, несущее пугающие своей неординарностью откровения.

Философские взгляды В. Рубцова.

Обращение к творчеству В. Рубцова невозможно без знакомства с его философскими взглядами, без чего большинство картин останутся закрытыми. Рубцов – художник откровения, причём, откровения философского.

Вокруг живописи, как в значительной степени интеллектуального вида искусства, создан ореол философичности, мыслительства, поиска истины, в чём, однако, присутствуют значительные преувеличения. В современной философии достаточно определён деление на собственно науку и её историю. В творчестве большинства живописцев, о ком говорят как о философах, в той или иной степени присутствуют познания из истории философии в виде представления отдельных персоналий, даже с элементами их учений, но всё это – в умозрительной и декларативной форме. Ещё более редким становится свой, сложившийся на определённых мотивациях, образ жизни. А то, что представляется философией, как правило, на поверку оказывается не более чем интеллектуальной игрой.

В. Рубцова можно охарактеризовать как искателя истины на протяжении всей жизни: через мудрость философии и литературы, через чувственный мир поэзии и духовный мир Библии. И все труды и открытия находили своё творческое выражение в странных загадочных сюжетах, прямо или иносказательно повествующих о его исканиях. Как в капле воды отражаются многие свойства моря, так и внутри каждого индивида присутствуют

многие черты мира. Являясь интровертом, главным объектом исследований художник сделал себя, с пронзительной правдивостью рассказывая в создаваемых произведениях о своих личностных открытиях. Он много читал, чаще всего, с ручкой и конспектом, от чего в его живописных размышлениях чувствуется упорядоченность, даже диалектичность, отдельные части сюжетов имеют между собой видимую логическую связь – автор наполнял картины размышлениями.

В мировоззрении В. Рубцова всегда очевидным было совпадение взглядов с образом жизни. Цельность его натуры, соединявшая широкую образованность с ясно сформулированными приоритетами, нравственность, идущая от взглядов на жизнь и необычайно развитая чувственность позволяют говорить о нём как о носителе концепции осознанно выработанного индивидуального образа жизни. Обращает на себя внимание логичность, выверенность по законам мышления многих его сюжетных произведений, умение ясно донести до зрителя авторскую идею, что позволяет судить о нём как о художнике-философе, выстраивающем в своих произведениях единственно возможную картину собственного бытия.

Во внутренний мир уходят, когда во внешнем нет гармонии, а помощью в понимании явлений и проблем мира становятся книги. В какой-то момент В. Рубцов обретает «своего» автора, в чьих идеях находит созвучие собственным мыслям и чувствам. Загадочный Фридрих Ницше предлагает своё понимание многих вопросов, мучающих художника, в особенности – объясняет противопоставление земного и небесного, то, что с таким трудом пытается соединить в своей жизни живописец: необходимость выполнять тематически заданные работы со свободой самовыражения в творчестве. А ещё, – хочет быть искренним и говорить не только о «высоком», но и о глубинах собственного внутреннего мира, озадачивающего, а порой и пугающего.

Уже в 1970-е годы В. Рубцов говорит о Ницше как о своём учителе, однако двойственность человеческой природы долгое время выражается в его работах только в логически воспринимаемых и противопоставляемых образах Пьеро и Арлекина с неизменным маятником часов между ними. Подлинно «дионисийское» искусство начинается в 1990-е годы, когда к «Рождению трагедии...» добавляется «Так говорил Заратустра» и когда патетику в его картинах заменяют настоящие глубокие чувства.

Картины В. Рубцова содержат в себе настроение Ницше. Мы видим в них замкнутость, отгороженность от внешнего мира и откровенное отражение страстей, которые обычно тщательно скрывают, даже от себя. Какой для автора в этом может быть смысл? Наверное, если рассматривать его с позиций, что названное зло – почти побеждённое. Холсты Рубцова озадачивают сразу: ещё сохраняет загадочность сюжет, а первое поверхностное впечатление закладывает тревогу. Оттого сложно говорить о его гармоничном внутреннем мире, скорее – речь может идти о цельности внутренней жизни.

«Аполлонический» период в творчестве В. Рубцова. Начало 1970-х годов – благодатное время рождения первых идей и открытий, с которыми автор приступает к большим декларативным по содержанию полотнам, имеющим для него программный характер. Он даже снижает в них накал экспрессии, усиливая воспринимаемость содержательной стороны. Произведения этого периода повествовательны и как бы свидетельствуют об активном интеллектуальном развитии художника, о его интересах и увлечениях, круг которых настолько велик, что зачастую в формате одного холста тема не уместается и создаётся триптих.

«Автобиографический триптих» (1975–1985), без преувеличения, – этапное произведение, относящееся к периоду, когда уже сложилась живописная манера, сформировались взгляды на мир и собственное творчество, найдены оригинальные методы выражения своих мыслей и чувств через образы и символы. В триптихе ещё нет «дионисийского» буйства страстей – это ещё впереди, здесь художник выступает больше как рассказчик, повествователь, опирающийся на логику своего мышления. Левая часть триптиха, «Моя родословная» – по характеру декларативна, провозглашает основополагающие идеи и учения, на которых складывается мировоззрение автора; «Моя Голгофа» (центр триптиха) и «Прогулка» (правая часть) сочетают в себе декларативность в представлении авторских идей с фатальностью заложенного подтекста. Центральная и боковые части, несмотря на тематическую объединённость, по стилистике отличаются разным уровнем экспрессии.

Общее настроение картины «Моя Голгофа» определяется патетикой обращения к зрителю и свидетельствует об ощущении художником собственного мессианства: автор изображает себя распятым на мольберте, а связь с сакральной историей подчёркивают часть конструкций, выделенных

багрянницей в виде креста и «черепом Адама» под ним. В центре – изломанная бьющаяся распятая фигура автора. В «Моей Голгофе» В. Рубцов применяет оригинальный приём для содержательного представления композиции. *Художником сознательно используются узнаваемые образы из картин известных живописцев, ставшие в его полотнах определённо читаемыми знаками, что позволяет сузить широту толкования содержания произведения и сделать его более конкретным и лаконичным.* Картина отражает понимание автором своего жизненного и, неотделимого от него, творческого пути. Три главных символа расположены по дуге. Слева – голова вздыбленной лошади из «Герники» Пикассо символизирует испытания происшедшие. В центре – «пылающий жираф» Дали предупреждает об испытаниях грядущих. Далее справа – фрагмент из Босха, напоминает об испытаниях посмертных, что, в сумме, характеризует сознательно выбранный трудный путь, как форму жизнедеятельности и готовность к ответственности за него. И справа внизу символический ряд дополняет «Вечерний паук... надежда» Дали, как отражение внутреннего отношения к собственному выбору.

В картине использовано сложное сочетание из структурно-семантических категорий. Символ – в изображении художником себя, распятым на мольберте, как идеологически насыщенный знак с незначительной художественной составляющей и набор аллегорий – цитат из произведений других живописцев, доносящих искренность авторского обращения, открывающих возможность иконологического толкования работы и привносящих в неё художественный элемент. В композиции приведена не только готовность ко всем испытаниям, но и обозначена «Вечерний паук... надежда» – глубоко личное и искреннее переживание.

При всей картинности данного сюжета автор говорит о предначертанности пути для каждого, о существовании, пусть скромной, но индивидуальной миссии и необходимости и внутренней готовности художника пройти свой путь.

Левая часть триптиха – «Моя родословная» – представляет портретные изображения двадцати трёх деятелей культуры и искусства, которые оказали влияние на формирование взглядов, убеждений, внутреннего мира живописца. Подбор персоналий в картине свидетельствует о цельности представлений В. Рубцова, о капитальном характере «внутреннего строительства» художника.

Центральное место в композиции занимают живописцы с доминирующей копией автопортрета Дюрера в правом верхнем углу. В. Рубцов использует известный принцип движения взгляда зрителя по поверхности большой картины из правого верхнего угла вниз и далее по часовой стрелке, благодаря чему, при взгляде на полотно, Дюрер первым «бросается» в глаза. В ряд художников также включены Босх, Шагал, Пикассо и Дали. В нижней группе писателей и философов выделяется Диоген с фонарём, узнаваемы Ницше с пышными усами, Шопенгауэр со вздыбленными сединами, Эразм Роттердамский с портрета Гольбейна и Рюноске Акутагава, выглядывающий из-за его спины. Там же внизу картины – Достоевский, Кафка и академик Павлов. В левом нижнем углу «обозначен» Бодлер. В верхнем регистре справа – Воннегут, а над живописцами группой помещены поэты серебряного века: В. Иванов, А. Белый, В. Брюсов, А. Ахматова, А. Блок, Б. Пастернак, М. Цветаева и несколько обособленно А. Вознесенский. Над группой поэтов автор изобразил родоначальника русского символизма В. Соловьёва.

Неумолимо «бежит» время, «подгоняемое» раскачивающимся маятником, одним из излюбленных символов В. Рубцова, а собственный аллегорический автопортрет представлен в виде живописного муравья, выцарапывающего своими загнутыми когтями «крупички» Истины из запутанных ходов «термитника знаний».

Правая часть триптиха – «Прогулка» – начинает приоткрывать некоторые потаённые уголки внутреннего мира художника. Здесь автопортрет помещён в правом верхнем углу и первым оказывается в поле внимания зрителя. Центр композиции занимает сам автор со своим питомцем догом Милордом, воспроизводя памятную для горожан немного экстравагантную пару, совершавшую регулярный моцион по центральным улицам. Сюжетно «Прогулка» представлена как аллегория творческого пути: в поисках Истины и совершенной Красоты по избранному пути движется художник, готовый к тому, что на финише может оказаться Голгофа. Неоплатоническую триаду, в понимании автора, необязательно дополнит Добро, тем более, что путников ведёт Муза, закрытая в плащ и маску и неизвестно, кто под ними скрывается: прекрасная ли вдохновительница или уродливый демон и, судя по открытой стопе, под одеждами не женщина. В верхней части холста даны уродливые «личины». Так живописец отобразил обывательское непонимание своего искусства.

В «Прогулке» приоткрывается эфемерность надежд автора на творческий успех и зрительское приятие его трудов. Заметна какая-то фатальная обречённость, но, при этом и убеждённая, что поиск Истины и Красоты – верный путь, чем бы он ни завершался: даже если впереди вместо Добра – Голгофа.

Творчество В. Рубцова следует рассматривать как акт индивидуалистический, стоический в следовании своим убеждениям, направленный не только на выражение взглядов, но обязательное донесение их зрителю, чем объясняется значительный формат его картин. Однако внутренний мир художника в работах этого периода лишь отчасти приоткрывается, выделяется объективная направленность произведений. Патетика «Автобиографического триптиха», декларативность, а по сути – формальность заявлений, говорят о выделяющемся «аполлонийском» характере произведений этого периода, хотя заметно, что художника более всего занимает поиск личной цельности, противостояние собственным страстям, стремление опираться в том на мораль и аскетизм.

Одним из объединяющих элементов «дионисийства» и экспрессионизма является субъективизм творческого акта. Так, носители идеалистических убеждений погружаются во внутренний мир не только скрываясь от внешнего, но более под влиянием представлений о вечности, а социальные и прочие внешние причины утрачивают остроту.

Социальные потрясения, по своей природе, скорее материалистичны и их отражение через художественное творчество – воспевания героизма или трагизма событий – более «аполлоничны». «Дионисийство» же способно «пробуждаться» под действием любых внешних раздражителей, даже таких как отвергнутая любовь, несправедливость в любой форме и т. д., так как оно имманентно, т. е. внутренне присуще и является неотъемлемой частью индивидуального духовного мира, что мы и видим на примере творчества В. Рубцова.

«Пьеро и Арлекин» (1989) – произведение показательное, демонстрирующее поступательное погружение в собственный внутренний мир, изменения внутренних состояний. Время идёт и ты, словно подчиняясь маятнику, то Пьеро, то Арлекин. Персонажи комедии *дель арте* в работах В. Рубцова присутствуют многократно, как самый используемый символ – олицетворение двойственности человеческой природы. Пессимизм Пьеро близок автору, однако его тёмный фон занимает в композиции незначительное место, уступая

пространство бодро шагающему Арлекину и «идущему» вместе с ним свету оптимизма. Маятник качнётся влево и личный мир художника наполнится светом, но потом он пойдёт назад, возвращая печаль и так вновь и вновь.

Рассматривая творчество В. Рубцова в 1970–1980-е годы в полной мере уместно вести речь о цельности стиля, так как основные признаки экспрессионизма в нём выражены достаточно. Главенствует субъективность творческого акта и потому выразительная сторона доминирует над изображением – реорганизуемой и деформируемой реальностью. В колористическом решении предпочтению отдаётся цветам предельно контрастным: пастозные, резкие, нервные мазки и дисгармоничные, изломанные линии отличают манеру живописи с целью усилить воздействие на зрителя. С этой же целью используются обобщения и значительный формат произведений [5, с. 20].

Особенность авторского художественного языка – в переводе объекта в символ, что способствует усилению вкладываемых чувств и для чего происходит последовательное обобщение формы. Содержательная насыщенность произведений затрудняет возможность выдвигания единого образа-символа и в раскрытии сюжета сохраняется повествовательный характер через ряд равнозначно читаемых знаков.

Для большей части творчества В. Рубцова характерна выраженная интеллектуальность, логическая завершённость идей, связанных с постижением глубин внутреннего мира и соответствующих тому философских воззрений. Сочетание аллегоричности образов с поэтикой художественных метафор придают сюжетам глубокомыслие и загадочность. Автор не обращается к социальным темам, также мотивы личного страдания встречаются лишь в патетическом виде и в единичных произведениях. Он более тяготеет к откровению, причём, в апокалиптической форме.

«Дионисийство» как путь самостановления художника. По рассказам близких В. Рубцова, когда им удалось в 1990 году приобрести один экземпляр книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра», на весь круг друзей-читателей, то зачитывали её «до дыр», а художник был насколько «поражён» этой книгой, что собственноручно переписал её в три общие тетради каллиграфическим почерком, чтобы иметь свой экземпляр. Теперь, перечитывая «Так говорил Заратустра», невольно выделяешь афористические места, которые могли быть близки В. Рубцову. Например, это: «С человеком

происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впадают корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, – ко злу» [6, с. 37].

Сравнивая, насколько это возможно, картины 1980-х и 1990-х годов, приходишь к убеждению, что дело не в каких-то частных переменных в авторе – перед нами другой человек. Исчезли повествования о поисках Красоты и Истины, пафосные распятия на мольберте, подкрепления своей позиции «ликами» из великих. По тому, что извлекает Рубцов из глубин своего сознания, можно судить – до каких вершин он вырос.

Происходящее с художником психологией тоже названо процессом индивидуации, но уже как самостановления, что наиболее характерно для выраженных индивидуальностей, «процесс образования и обособления единичных существ» [4, с. 283–284]. Индивидуация разделяет жизнь на две взаимно независимые, контрастные и дополняющие друг друга части. Для В. Рубцова первую часть можно охарактеризовать, как время, отданное установлению контакта с окружающим миром посредством творчества. Художник интересен как личность, уверен, что ему есть что сказать, с чем следует согласиться и безуспешно посылает зрителям обращение за обращением в виде значительных по формату и замыслу произведений. Несущественность ответной реакции в сочетании с активным интеллектуальным трудом перенаправляют его усилия по установлению диалога с внешним миром в прямо противоположном направлении, теперь уже – на самопознание.

Происшедшая с художником метаморфоза довольно точно очерчена во времени, а контраст выразительно демонстрируется в сравнении работ «Пьеро и Арлекин» и «Бледный музыкант» (1990), разница между написанием которых – всего один год. Вторая из них не поддаётся логическому прочтению, здесь – настоящая буря страсти. Также нельзя однозначно сказать, кто он, «Бледный музыкант» в белом балахоне – «Вожатый» художника из «Прогулки» или же сама Смерть со страшными костистыми пальцами самозабвенно исполняет «прощальную» мелодию?

Картина «Бледный музыкант» тематически связана с загадочным, полным мистики триптихом «В мире гость» (1990). В основе всех четырёх произведений странный сон Рубцова, в котором он видел собственный «уход». После пробуждения сон был записан и текст сохранился.

Можно было бы гипотетически смоделировать, как под действием размышлений над

«Так говорил Заратустра» художник видит сон о своём «уходе», что вынуждает его обратиться к пугающим глубинам собственного внутреннего мира и что нашло творческое выражение в этот период. Однако сейчас подобное установить невозможно, но объединить «книгу» и «сон» вполне допустимо, как события идеалистические, а значит, соединявшиеся в своём воздействии. Одно несомненно – 1990-й год, необычайно плодотворный для Рубцова выплеском творчески воплощённых, отражающих сложную гамму переживаемых чувств и наполненных мистицизмом мыслей, стал началом нового этапа в жизни и творчестве.

Триптих «В мире гость» состоит из полотен: «Предчувствие», «Прощание» и «Уход», объединяя в них выражение собственных фатальных переживаний с почти реальным прощанием автора в центральной части. На всех трёх составляющих триптиха активно присутствие красного фона, подобного отблеску «геенны».

В сознании художника, жившего внутренней жизнью, всегда имело место почти физическое ощущение вечности и мысли об «уходе», как его неотъемлемой части. В разном возрасте, в разные периоды жизни неизбежно выявлялось неодинаковое отношение к неминуемому, но неосознано отнесённому завершению жизни, как это отображается В. Рубцовым. В левой части триптиха – «Предчувствие» – представлены «извлечения» из авторской чувственной памяти, примеры реакций на мысли о смерти в разные периоды жизни. На многочисленных автопортретах отслеживаются возрастные деформации лица художника. В образах автора выделяются: юношеская отдалённость от подобных мыслей; небрежение, раздумья в среднем возрасте; растерянность от внезапной близости последнего момента в старости. Художник словно подчёркивает – чем ближе к тебе «черта», тем больше беспокойств она вызывает.

Правую часть «Предчувствия» занимает будущее, неясное и размытое, как ни пытаешься что-то увидеть и распознать, только проступают отовсюду глаза невидимых наблюдателей. Автор использует сложившийся язык цвета для передачи чувственной атмосферы события. Яркие, резкие, дисгармонирующие пятна и штрихи создают беспокойство и неопределённость.

Наполнена чувством средняя часть триптиха – «Прощание», искренней эмоциональностью оттесняя мистицизм на второй план. Композиция решена двумя большими

пятнами и тёмное формируется фигурой «Пришельца». Прощающиеся супруги – словно на границе света и тьмы и, хотя сам художник ещё ярко освещён и одежды озарены красками жизни, его накрывает крыло смерти. Вся внешность автора излучает вину за внезапность происходящего, он явно говорит какие-то слова, которые не могут развеять, скрывающую в образе супруги, растерянность.

В третьей части триптиха – «Уход» – появляется ещё один персонаж, Мефистофель. В записи сна, сделанной автором, значит именно он – мистический «вожатый», явившийся, чтобы препроводить автора. Художник оборачивается, словно пытается освободиться и вернуться в привычный мир к незавершённым делам и самым родным людям. Но маятник жизни качнулся в сторону «чертополоха» и его лицо теряет краски, превращаясь в тень, в новую реальность.

Представить себе философа занимающимся художественным творчеством, по мнению Ф. Ницше, весьма непросто по причине диалектичности мышления, морализаторства и логической выверенности поступков и тем более сложно вообразить себе художника – философа «дионисийского» толка, постоянно погружённого в глубины собственной противоречивой природы и психологии. И тем не менее.

Плоды долгих размышлений, логически ясные идеи В. Рубцов переводит в чувственную форму, используя загадочные образы, воспринимаемый язык цвета, деформированные объёмы и другие средства, наряду с напряжённостью и тревогой доносящие смысл его исканий.

Наиболее заметной работой 1990-х годов можно определить «*Прощание с мастерской. Посвящение К. Зелёному*» (1996–1999), написанной вскоре после переезда в новое рабочее помещение. Для авторского откровения была найдена форма, в которую удалось поместить всё, что живописец накапливал всю предыдущую жизнь. Рубцов – художник откровения, но раньше он говорил, опираясь на логику своих мыслей, а теперь рассказал о себе с помощью чувств.

В картине нет повествовательности, но присутствует логическая ясность в построении композиции. Образы, бывшие частью мира художника в его старой мастерской, не остались там; они с ним и в новой. Автор открывает глубины своей внутренней жизни, сохраняя «табели о рангах». Доминируют в композиции две фигуры: бьющийся Пегас и, впившийся в него, гигантский паук, ломающий ему крылья. Паук символизирует

внешний мир: агрессивный, жаждущий получить своё, не желающий понять и принять индивидуальность. В старой мастерской всегда рядом были образы Пьеро и Арлекина, наделяя художника своими настроениями. Перечисленные персонажи из прежней жизни, из старых картин, несут в себе «уходящее» «аполлоническое» начало. А к глубинам авторской души более близки две фигуры в правом нижнем углу: Пан и Минотавр. Первый – золотистого цвета, с неизменной свирелью – связан с «дионисийским» началом, с привлекательностью вакхического праздника, с жаждой свободы и веселья.

«Дионисическое обычно побеждает, т. к. идёт из глубины человеческой природы: чрезмерность становилась истиной, а блаженство говорит из самого сердца природы» [1, с. 71]. И если Пан более связан с жаждой свободы, природной естественностью бытия и лишь отчасти демонизирован, то Минотавр, неслучайно расположенный ближе к центру в нижнем регистре, является олицетворением не только всего самого низменного и жестокого, но и трагического, символизируя погружённость человека в свой собственный лабиринт, откуда нет выхода.

В картине сложная и пугающая фигура Минотавра предстаёт в тревожных красных тонах со скрипкой в багряных руках – чудовище, выбравшееся наружу из лабиринтов авторской души, внешне облагороженное музыкальным инструментом, но по сути – всё такой же страшный дикарь. Оба существа, Пан и Минотавр, живут в глубинах каждой души, «закованы цепями» культуры или страха ответственности, но всегда жаждут вырваться на свободу.

Сравним художника «распятого на мольберте» и сидящего в кресле в своей мастерской: где больше чувства, где больше глубины? Здесь начинаешь ощущать, к чему пришёл Рубцов, чего достиг. Чтобы понять его картины 1990-х годов, снова и снова приходится обращаться к Ницше: *«...Существование, при всей красоте и умеренности, покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывавшееся ему вновь через посредство дионисического начала»* [1, с. 70].

Сейчас не установишь, имело ли для художника место освобождение от страстей, которые отражаются в его картинах. Однако, только занимаясь любимым делом, художник находил покой.

Этапные границы в творчестве всегда условны, размыты. Иногда автор возвращается к темам из прошлого, как будто что-то недосказал, а иная работа – словно опережает

время. Картина *«Здравствуйте, господин Никифоров»* (1997) – первые мысли о подведении итогов, взгляд на долгую творческую жизнь; нечто подобное можно увидеть среди работ многих художников, перешагнувших шестидесятилетний рубеж.

Приближается миллениум, будущее представляется неясным, а всё что дорого и значимо, в том числе и собственные успехи обоих художников, остаются в XX веке. Ю. Никифоров, многие годы – театральный художник, изображён в виде опустошённой тряпичной куклы, лежащей на одноколёсной тачке. Образ своего друга Рубцов почерпнул из подобного «итогового» автопортрета Ю. Никифорова, сам же автор несёт за плечами огромную рыбу.

Образное решение картины построено на сравнении и противопоставлении творчества двух художников и его итогов – результатов десятилетий труда. В представлении В. Рубцова творчество Ю. Никифорова носит «аполлонийский» характер благодаря театральности, мизансценичности композиций, яркости и разнообразию образов. Его герои полны творческих раздумий, совершают значимые действия, множество произведений – иллюстрации исторических и мифологических сюжетов, произведений литературы и драматургии. Ю. Никифоров – человек широко образованный, носитель серьёзного гуманитарного знания и представление себя в образе опустошённой тряпичной куклы, перенесённое В. Рубцовым в свою композицию, может говорить только о том, что художник через свои произведения сказал всё, что хотел сказать.

Своё творчество В. Рубцов представляет не как исчерпывание и тем истощение своего внутреннего мира, а скорее – наоборот, накопление богатства в течение долгой жизни: знаний, опыта, чувств – того, что всегда представляло для него наивысшую ценность и, судя по размеру рыбы, оно немалое. Огромной рыбой художник словно подчёркивает, что человеческий внутренний мир не ограничивается размерами тела, он также бесконечен и неисчерпаем, как и внешний, физический.

По художественной одарённости и значимости творчества каждого, оба живописца сопоставимы, однако – разителен контраст, представленный В. Рубцовым с опорой на теорию Ницше об аполлоническом и дионисийском началах. Многие авторы, опирающиеся в творчестве на интеллект и широкие познания, предлагают зрителям интереснейшие неординарные сюжеты, взятые из внешнего мира, дают им самобытные трактовки, но в какой-то момент, как это

тонко подметил Ю. Никифоров, наступает «исчерпанность источника». Творческий путь, избранный В. Рубцовым, связанный с познанием глубин собственной души, не мог привести к творческой истощённости. Здесь поневоле вспоминается Гераклит: «... Идя к пределам души их не найдёшь, даже если пройдёшь весь путь: таким глубоким она обладает логосом» [7, с. 135].

Когда основная жизнь проходит во внутреннем мире, естественное желание – привести его в порядок, сделать чистым и уютным. Внутренняя гармония помогает почувствовать одно из самых больших чудес – гармонию вселенскую, способствует непрерывающемуся познанию себя. За каждым открытием скрывается новая тайна и непреодолимое желание её разгадать, а готовность отдавать свои знания и талант открывают путь к духовному богатству, представленному в картине в виде большой рыбы. Рубцов понимает разницу в творческих подходах, своём и Ю. Никифорова и на этом основании делает сравнение.

Автопортреты в творчестве В. Рубцова многочисленны, однако большинство из них несут в себе необходимые для сюжетных композиций интонации, разносторонние характеристики. *«Забрало»* (2005) в этом смысле выпадает из ряда и благодаря своей бессюжетности позволяет пристально взглянуть на автора. Рубцов – художник откровения и в этом отношении автопортрет тоже экспрессивен. Также в раскрытии собственного образа он использует язык аллегорий через цвет и предметные символы.

Перед нами немолодой напряжённый человек, пристально всматривающийся усталыми глазами в своё отражение. Замысловатое цветовое решение, делящее холст, примерно, поровну между холодными и тёплыми тонами, создаёт дополнительное напряжение и от подобного баланса затруднительно определить звучание портрета: мажорное или минорное, скорее – второе. Лицо вылеплено сложным сочетанием красок с выделяющимся тревожным красным цветом. Ассоциации возникают с изображениями Пана и Минотавра из *«Прощания с мастерской. Посвящение К. Зелёному»*, но там автор соотносится с персонажами, сохраняя некоторую эмоциональную непроницаемость. Здесь же он не только «золотится» свободой и естественностью Пана, но в образе присутствует и дикая страсть Минотавра, которую художник контролирует и потому демонстрирует заключенной в клетку. Не случайно, являясь фоном головы автора, в композицию включена загадочная рыба с демоническим

зелёным глазом. Рыба, как определённая аллегория, в произведениях Рубцова встречается не единожды, достаточно вспомнить картину «Здравствуйте, господин Никифоров». Метафорическая рыба, наделённая авторскими «дионисийскими» одержимостями и изумрудным сиянием глаза, несёт в себе ту же цветовую гамму, что и сам автопортрет. Живописец словно подчёркивает, что весь прежний опыт, всё плохое и хорошее остаётся с ним, является его частью. Художнику не удалось победить собственное «дионисийство», своего Минотавра.

Заключение. Творчество В. Рубцова поддётся делению на самостоятельные этапы, каждый с выраженными отличительными признаками, что связано, в первую очередь, с содержательной частью произведений. В конце 1960-х годов, после нескольких лет экспериментов, несущих в его творчество заметное влияние столпов авангарда, складывается узнаваемая живописная манера художника, сохраняющаяся на протяжении всего творческого пути. Эксперименты в оттачивании живописной техники продолжаются, но уже в рамках обретенной индивидуальности.

В 1970–1980-е годы в произведениях В. Рубцова как плоды активного интеллектуального развития, отражаются его многочисленные открытия на ниве бытия, размышления о важных вещах, с которыми он обращается к потенциальному зрителю. В картинах присутствует пафос, разговор о «высоком», однако на холстах отражено и непонимание аудиторией позиции и откровений автора, с чем он регулярно сталкивается. Вырабатываются способы активного и ясного обращения к аудитории: значительный формат произведений, которые нельзя не заметить на выставках, и своеобразный, в эти годы окончательно сложившийся, изобразительный язык, пробуждающий в зрителе беспокойство. Для точного, однозначного восприятия сюжетов произведений используются «цитаты» из картин известных живописцев, как знаки с уже определённым восприятием. Учитывая его философские взгляды и направленность творчества этих лет к внешнему миру, выделен аполлонический характер периода.

Неотделимые друг от друга жизнь и творчество В. Рубцова сочетаются с процессом индивидуации и ясно выражен один из её определяющих элементов – деление творчества на две отличные и независимые части. Грань между ними – 1990 год, когда в сюжетах произведений исчезла внешняя направленность, а её место заняли исследование и открытие глубин собственного внутреннего

мира. Растущая образованность художника в соединении с нравственной позицией «формируют» и «насыщают» его внутреннее пространство и в какой-то момент оно становится важнее внешнего, «перевешивает» и всё наиболее важное для него оказывается там. Из работ этого периода исчезают обращения к зрителю через интеллектуально ясные логические построения. Их место занимает загадочный и, в то же время, откровенный чувственный мир, открывающийся только духовно близким. В 1990-е годы автора уже не в первую очередь заботит зрительское понимание его творчества, скорее это разговор с самим собой, с вполне естественной для такого случая откровенностью, в чём выражается смысл и суть индивидуального проявления дионисийства.

С конца 1990-х годов и до последних работ в картины В. Рубцова приходят композиционная и цветовая гармония, ощущение тишины и покоя. Из ряда сравнительно «лёгких» для его творчества произведений выделяется «Автопортрет», который объясняет происшедшие с художником перемены: он не победил свои страсти, но научился с ними жить и их контролировать.

Эстетика работ Рубцова своеобразна, она не обращена к прекрасному, но нельзя говорить и об эстетизации уродства. Здесь скорее показ не столько материального мира, но под заметным влиянием художественных принципов Босха, демонстрация его духовного отражения глазами автора. Размышления о жизни, найденные ответы, как результаты поисков в себе и в книгах, на важные проблемы бытия переносились на холсты, наполняя творческий процесс философией, приближая художника к постижению Истины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм / Ф. Ницше; Пер. Г. А. Рачинского // Сочинения: в 2 т.: пер. с нем. / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна – М.: Мысль, 1996. – Т. 1. – 829 с.
2. Иванов, В. И. Эллинская религия страдающего бога / В. И. Иванов // Эсхил. Трагедии / пер. Вяч. Иванова; отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989. – С. 307–350.
3. Иванов, В. И. Дионис и прадонисийство / В. И. Иванов // Эсхил. Трагедии в пер. Вяч. Иванова; отв. ред. Н. И. Балашов. – М.: Наука, 1989. – С. 351–452.
4. Юнг, К. Психологические типы / К. Юнг. – СПб.: «Ювен-та»; М.: «Прогресс Универсал», 1995. – 387 с.
5. Ришар, Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка: пер. с фр. / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв. – М.: Республика, 2003. – 432 с.: ил.
6. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 302 с.
7. Чанышев, А. Н. Курс лекций по древней философии: учеб. пособие / А. Н. Чанышев. – М.: Высш. школа, 1981. – 374 с.

Поступила в редакцию 23.10.2018 г.

Экспрессия визуального в эпоху Постсинкретизма

Пушонкова О. А.

Черкасский национальный университет имени Б. Хмельницкого, Черкассы

В начале XXI века в визуальных исследованиях возвращается интерес к идеям «мистической партиципации» (после знаково-семиотических толкований визуального текста) как к воспроизводству содержания лакун архаической памяти, на которой держится феноменология видения Постсинкретической эпохи. Особое значение приобретает образование синтетической модели, которая бы соединила миметическое и семиотическое, ведь визуальный язык формируется из подражания и мимикрии одновременно. Если в модернизме внимание было приковано к миру бинарных оппозиций и осваивались различные форматы реальности, то сейчас предметом исследования становятся «зазоры» и «пределы» между этими форматами, то есть пограничные, гибридные явления, потребность в режимах «всевидения» и «всеприсутствия».

Через обращение к понятию «эстетизис» определяется значимость феномена пластического и начальных экспрессивных схем в формировании визуальной субъективности и интерпретативных стратегий объяснения мира на основе семиотического, гештальтистского и некоторых нерепрезентативных подходов, а также концепций «нового реализма». Переосмысление культуротворческой роли визуального дает возможность актуализировать ее значение в становлении человека и развития чувственной культуры в целом, исследовать процессы интеграции – дезинтеграции зрения и их фреймовые экспликации в визуально-пластические топосы.

Ключевые слова: экспрессия, визуальная культура, эстетизис, режим видения, креолизованные тексты, визуальные фреймы.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 50–53)

Expression of the Visual in the Era of Post-Syncretism

Pushonkova O. A.

Bogdan Khmelnsky National University of Cherkassy, Cherkassy

At the beginning of the 21st century visual researches return interest in the ideas of “mystical participation” (after symbolic-semiotic interpretations of the visual text) as a reproduction of the content of the lacunae of archaic memory, which holds the phenomenology of the vision of the Post-Syncretism era. Of particular importance is the formation of a synthetic model that would combine the mimetic and the semiotic, as the visual language is formed from imitation and mimicry at the same time. If in modernism the attention was drawn to the world of binary oppositions and various forms of reality were mastered, now the subject of the study is the “gaps” and “boundaries” between these formats, that is, boundary, hybrid phenomena, and the need for the modes of “omnivision” and “omnipresence”.

Through the reference to the concept of “aesthesis”, the significance of the phenomenon of plastic and initial expressive schemes in the formation of visual subjectivity and interpretative strategies for explaining the world based on semiotic, gestalt and some non-representative approaches, as well as the concepts of “new realism”, are revealed. The rethinking of the cultural role of the visual makes it possible to actualize its significance in the formation of a human and the development of sensibility in general, to explore the processes of integration and disintegration of vision and their frame explication to the visual-plastic topoi.

Key words: expression, visual culture, aesthesis, mode of vision, creolized texts, visual frames.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 50–53)

В первые десятилетия XXI века актуальность приобретает исследование проблематики визуального в модусах чувственной культуры как исторического развертывания паттернов визуального мышления и предпосылок синкретического единства эстетической активности человека начала XXI века. Актуализируются в контексте визуальных исследований понятия «эстетизис», «визуально-пластический топос», «кинесика», «фрейм» и сопроводительные к их возникновению исторические контексты научного знания и социальных практик, на

базе которых формируются визуально-культурные парадигмы. Особенности экспрессии визуального в эстетиках фрагмента, энвайрмента, отсутствия, спонтанности заключаются в том, что в них акцентировано внимание на динамических аспектах зрения и его тактильных характеристиках.

Синкретическое единство эстетической активности человека становится предметом внимания как художников, так и философов еще на рубеже XIX–XX веков, когда семантическая структура культуры приобретает черты релятивности.

Адрес для корреспонденции: e-mail: krapki@ukr.net – О. А. Пушонкова

Проблема эстетизации стала предметом исследования сравнительно недавно (Э. Гуссерль («эстемы», чувственные данные), П. Соболев (синтез чувственных данных), М. Мамардашвили (эстетические модели), Ж. Делез, Ф. Гваттари (искусство как конгломерат ощущений, восприятий, аффектов, генерируемых художником), М. Маффесоли (тотальная и коллективная эстетизация жизненного мира) и т. д.). Также важность приобретают культур антропологические исследования, в которых актуализирован архаичный чувственный опыт (А. Джелл, А. ван Геннеп, У. Тернер, В. Паален) и философские рефлексии первичного опыта мировосприятия (Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, Ф. Боас, К. Юнг, М. Элиаде). Взаимодействие эстетизации и логоса и проблематизация архаических истоков современной культуры является предметом топологической рефлексии В. Савчука, смещение в эстетике в сторону хаптики и телесности – М. Епштейна. Чувственная, тактильная специфика культуры является предметом исследований Н. Вайтхеда, П. Гудмана, Д. Белграда, М. Ямпольского и В. Подороги. О своеобразном переплетении образного и письменного знаков пишут Б. Вандельфельс, А. Леруа-Гуран, Д. Прециози.

Возникает актуальная задача исследования концепций систематизации хаотического визуального опыта на пересечении диахронии и синхронии, что требует новых методологических подходов в поиске ответа на вопрос, как именно формируется визуальный язык. Внимания требует определения в характеристиках зрения фундаментальных свойств мира, которые являются базисом эстетизации, специфического для каждой модели чувственной культуры и основанные на определенных универсалиях.

Цель исследования – обоснование синкретизма современного эстетизации через визуально-пластические топосы современных креолизованных текстов.

Синкретизм современного эстетизации. Эстетизация имеет давнюю генеалогию и уходит корнями в седую древность архаичной культуры, содержит в себе начальный опыт тактильности, который является основой познания человеком мира. «Щупало» зрительного опыта в первичной материальности мира определяло характер вещества восприятия, пластичное, скульптурное мышление. Это является актуальным и для настоящего в рамках «аффективного поворота» визуальных исследований и изменения статуса Вещи в культуре, акцентации на проблеме материальности.

Заострение разных модусов чувственного опыта стало предметом авангардных практик в течение XX века и означало разные ракурсы визуальных исследований, основными из которых стали абстрактно семиотический и коммуникационный, согласно которому визуальность является результатом социальных и культурных взаимодействий.

Эстетизация задает многомерность культуре, при этом тяготеет к чувственному переживанию и восприятию первообраза, воссозданию знаков присутствия, в процессе которого позиция отстраненного наблюдателя остается незадействованной.

Ландшафтная архитектура визуальной культуры усложняется, и все больше появляется структур, в которых не узнаются контуры образца. Эстетизация формирует пространство культуры, ощущения сопричастия и содействия с «неочевидным», с тем, что больше неявного или качественно другое, чем явное. Эстетизация является способом формирования культурного тела, его внешних и внутренних контуров, осваивает пространства, которые оказывают сопротивление линейному режиму фиксации, но как теневые фигуры по контрасту со светом образуют контуры этого культурного тела. Теория зрительного восприятия М. Мерло-Понти, гештальт-теория Пола Гудмана и философия процесса Альфреда Норта Уайтхеда расположили тело в центре познавательного опыта.

Эстетизация выходит из первичного тактильного опыта знакомства человека с миром, когда отсутствовала дистанция. То, что раньше считалось маргинальным, сегодня активно внедряется в пространство художественной коммуникации (ольфакторика, тактильная культура, аудиальные эффекты), требует подключения всего диапазона человеческой чувственности [1].

Может показаться, что такая схема является упрощением и возвращением к непосредственному восприятию, не обремененного репрезентацией. Но на самом деле это более сложная схема, предусматривающая обогащение и усложнение перспективы видения, как возможность находиться на грани «между».

Пластический язык креолизованных текстов. Особое значение приобретает история индивидуального тела через память прикосновений, взглядов, движений, образования гибридной модели восприятия, ведь визуальный язык формируется из подражания и мимикрии одновременно. Об этом пишет В. Беньямин: «Природа создает подобию. Вспомним хотя бы о мимикрии. Но самая

высокая способность создавать подобию при-
суща человеку» [2, с. 171] (из статьи «Про ми-
метическую способность»). Как «опосредую-
щая цепь нового прочтения, вошли в употре-
бление руны и иероглифы – промежуточная
форма, в которой слились семиотическое и
миметическое» [2, с. 171]. В. Беньямин в эссе
«Учение о подобию» пишет о филогенетиче-
ском значении миметической способности,
которой онтогенетически учатся в игре и риту-
але. В языке предметы связаны друг с другом
напрямую, но «встречаются и взаимодейству-
ют их сущности и тонкие субстанции», «други-
ми словами: с течением истории ясновидение
передало свои древние силы письму и речи»
[2, с. 170].

В. Ханнерц в 1992 году вводит в социолинг-
вистику понятие креолизованного текста, в ко-
тором послание (message) выступает как визу-
ально-вербальный конструкт, где визуальное
через эмоционально-чувственные компонен-
ты выступает в качестве смысловых маркеров.

О своеобразном переплетении об-
разного и письменного знаков пишут
Б. Вандельфельс, А. Леруа-Гуран, Д. Прециози
и др. Как отмечает Б. Вандельфельс, «скре-
щивания живописи и письма, созерцания
и чтения» значков и шрифтах, подобных
китайскому, создают особое пространство
визуального, в котором «пиктография поч-
ти незаметно переходит в каллиграфию,
которая имеет многочисленные стилисти-
ческие варианты» [3, с. 82]. Соответственно,
«идеограмма как коммуникативное сред-
ство, укоренена в сенсорном опыте и ма-
териальности, структурирует опыт иначе,
чем абстракции современного языка» [4,
с. 119]. Его специфика заключается в первич-
ном чувственном этапе, где форма неотде-
лима от содержания. На этом этапе элемент
не является ни чисто абстракцией, ни чисто
изображением. Он насыщенный врожден-
ной энергией, потенциалом и как раз эти
полуабстрактные символы побуждают к ми-
стическому соучастию, в то время как «по-
нятия европейской грамматики, зациклены
на логических категориях, затемняют поли-
валентность вещей в природе» [4, с. 128].

Закаменевшие слова перестали быть от-
ражением активного опыта. Хотя сегодня то
же самое мы можем сказать и о «мерцании»
картинок медиа. Поэтому гибридные образо-
вания: пиктограммы, идеограммы, глифы –
выступают как противоположность тонким и
холодным языкам, с одной стороны, и изобра-
жением-симулякротом – с другой.

Потребность в гибридных формах – это по-
требность видения пределов, границ – видение

одновременно, которое с точки зрения геш-
тальт-психологии невозможно – «невозмож-
ное видение». «В картинах “жеста и поля”
Дж. Поллока фигура (на которой фокусирует вни-
мание перцептивный аппарат зрителя) и фон
(другие стимулы, которые выступают на задний
план, потому что зритель их не осознает) посто-
янно взаимодействуют и изменяются» [4, с. 161],
что свидетельствует об осложнении отношений
между гештальтистскими фигурой и фоном.

Фрейм как жизненный феномен. Каждый
визуальный феномен творится в определен-
ном контексте, с точки зрения визуальности
воспринимается или процессуально или си-
стемно. В середине XX в. законы конструи-
рования социального мира опираются на
осознание различных форм категоризации
мира. Возникает проблема определения
коммуникативных кодов. Появляется новая
форма структурирования знаний в «относи-
тельно устойчивых обобщенных структурах
прошлого опыта, которые позволяют пред-
видеть изменения вида объектов, порядка
развития событий, их содержание и связь.
Таковыми структурами являются особого рода
схемы – фреймы (М. Минский, Ч. Филлмор,
Р. Шенк) [5, с. 91].

Описание фрейма предусматривает такое
свойство, как то, что его составляющие явля-
ются упрощенными, но их исчезновение при-
водит к разрушению кода и фрейм перестает
узнаваться.

Высокая степень сходства фотографий в
семантических пространствах, что различа-
ются по степени вербального опосредования,
должна свидетельствовать о высоком уровне
сходства (тождества) этих семантических про-
странств и, следовательно о принципиальном
единстве на уровне глубинной семантики –
естественного языка и «языка» человеческой
мимики, проксемики, кинетики. Эти феноме-
ны глубинной человеческой чувствительности
лежат за порогом осознания и своими корня-
ми уходят, пожалуй, в древние формы комму-
никаций, основанных на сосуществовании в
тесном контакте и подчиненных жестким кри-
териям естественного отбора.

Стилистические маркеры активируют тот
или иной фрейм. В неоднозначной ситуации
мы пытаемся через опыт увидеть нечто одно-
значное. Опыт включает в себя особенности
идентичности, опыт владения социальны-
ми представлениями и фреймами, степень
развитости воображения и тому подобное.
Стратегии интерпретации основаны на акти-
вированном фрейме, но это не жесткий алго-
ритм репрезентации, а некая «интерпретаци-
онная пластичность» [5, с. 96].

Узнавание фреймов происходит по принципу внутреннего резонанса, потому что мы судим о каждом предмете или явлении по аналогии с нашим телом и эмоциональными состояниями: печальная линия, веселый шарфик, мрачный дом. Визуально-пластические топосы, кинесика выступают как прототипы видимых явлений эмоций, как устоявшиеся символические мотивы.

«Патоформы» (или «формы патоса») А. Варбурга, «довербальные коммуникативные свойства пластических искусств» Леви-Стросса, «маска» или «топос» Э. Гомбриха актуализируют архетипную основу фреймирования. «Маска – опознавательный знак, который дает толчок для дальнейших наблюдений... семантика визуально знаков – поз, движений, мимики и жестов – легко укореняется на уровне коллективного бессознательного, так как знаковая система одной культуры подготовлена предыдущим архетипом» [6, с. 37]. Результат этих исследований в том, что изображение имеет более глубокие корни, более примитивные.

Плюралистичность реальности и развитие «голограммной» модели мировосприятия выступают как совмещение изменчивости с отнесенной устойчивостью.

Чувственная перцепция в организмической концепции А. Вайтхеда сочетается не просто с аффективной реакцией, а с эстетической установкой, ведь «модель тех ощущений, которые характеризуют объект, то есть тех ощущений, которые находятся в этой модели по контрасту, входит и в субъективную форму схватывания. Таким образом возможно искусство. Ведь описаны могут быть не только объекты, но и соответствующие аффективные тональности их схватывания» [7, с. 265]. В этом «живом схватывании» нет намека на репрезентативное восприятие, это способ, когда «событие опыта может включать в себя как часть своей собственной сущности, любую другую сущность, даже сущность другого типа. Такое описание резонансного восприятия выводит опять-таки на проблематику миметизма и мимикрии в саморазвертывании спонтанности.

Заключение. Итак, рефлексия современного Постсинкретизма с точки зрения семиотического и гештальтистского подходов и некоторых нерепрезентативных теорий необходима в выявлении принципов структурирования визуального поля.

В качестве интегральной структуры мировосприятия выступает эстезис, который

является определяющей основой человеческой деятельности. Те или иные аспекты эстезиса синкретического по происхождению – часть целостного процесса восприятия мира, в котором отсутствует деление на внешнее и внутреннее. Эстезис как результат перцептивных практик человека позволяет совместить визуальные явления, имеющие незнаковую природу с культурно обусловленными репрезентациями. Архаические истоки эстезиса: телесное, синестезийное, аффективное, тактильное, спонтанное, миметичное и мимикрийное; индивидуальные и коллективные основы человеческого опыта, его топологические модели.

Фрейм – как граница между сознательным и бессознательным – рассматривается не просто как визуальная схема, а жизненный феномен, иллюстрируется аффективными механизмами «очарования», гибридными образованиями: пиктограммами, идеограммами, глифами – с переплетением образного и письменного знаков. Восстановление коммуникативной способности креолизованных текстов сможет возродить элементы реальности в визуальном языке, научит воспринимать и понимать полимедийные процессуальные формы искусства.

Визуальную культуру можно представить как определенные последовательности фреймов, которые меняются, встраиваются в целое, видоизменяют целое, исторически сложившуюся семантику визуальной культуры и ее феноменологию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кривошея, Т. А. Теория и практика эстетического воспитания в контексте культурологического подхода (публикация автора на scireople) [Электронный ресурс] / Т. А. Кривошея // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2014/14114.htm>. – Дата доступа: 15.08.2018 г.
2. Беньямин, В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения / В. Беньямин. – М.: Изд. центр РГГУ, 2012. – 290 с.
3. Вандельфельс, Б. Порядки видимого. Койнония / Б. Вандельфельс // Вестник ХНУ им. В. Н. Каразина. – № 950. – Харьков, 2011. – С. 62–92.
4. Белград, Д. Культура спонтанности: імпрізація і мистецтво в повоєнній Америці / Д. Белград. – Київ: Факт, 2008. – 528 с.
5. Андрианов, М. С. Невербальная коммуникация: стратегическая обработка паралингвистического дискурса / М. С. Андрианов // Вопросы психологии / ред. Е. В. Щедрина. – 1999. – № 6. – С. 89–100.
6. Лиманская, Л. Ю. Психоаналитические аспекты кинесики и роль визуальных топосов в методологии искусствознания конца XIX – XX в. / Л. Ю. Лиманская // Вестник РГГУ. Философия. Социология. Искусствоведение. – 2016. – № 1(3). – С. 29–37.
7. Уайтхед Альфред Норт. Приключения идей / Альфред Норт Уайтхед; пер. с англ. Л. Б. Тумановой; [примеч. С. С. Неретиной] / науч. ред. С. С. Неретина; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФРАН, 2009. – 383 с.

Поступила в редакцию 22.10.2018 г.

Анализ и интерпретация художественного произведения

Васюченко Н. Д.

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

В статье освещаются вопросы изучения искусства, прежде всего, специфики искусствоведческого анализа и интерпретации художественного произведения, понимания его пластического языка и образно-стилистических особенностей, формирования активного творческого восприятия искусства.

Рассматриваются понятие о художественном образе, взаимосвязь содержания и формы в искусстве, использование ключевых методологических подходов при анализе художественного произведения (стилистический анализ, формальный метод, иконография, иконология, структурный анализ, семиотика, герменевтика, знаточество, атрибуция, эмоционально-эстетическая оценка).

Материалом для исследования послужили художественные памятники, изучаемые студентами в учебном курсе по истории искусств, музейные коллекции, методические рекомендации и искусствоведческие научные труды, многолетний педагогический опыт автора.

Ключевые слова: *искусствоведческий анализ, художественный образ, содержание произведения, художественная форма, методы анализа художественного произведения, интерпретация произведения искусства.*

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 54–62)

Analysis and Interpretation of a Piece of Art

Vasiuchenko N. D.

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

Issues of art studies, and, first of all, the specificity of art analysis and interpretation of a piece of art, understanding its plastic language and image and stylistic features as well as shaping active creative perception of art are considered in the article.

Such notions as art image, interrelation of the form and the content in art, application of key methodological approaches in a piece of art analysis (stylistic analysis, formal method, iconography, iconology, structural analysis, semiotics, hermeneutics, connoisseurship, attribution, emotional and aesthetic assessment) are described.

The research material is art monuments, which students study in the course of History of Arts, museum collections, guidelines and art critics, the author's long term pedagogical experience.

Key words: *art critic analysis, art image, content of the piece of art, art form, piece of art analysis methods, interpretation of a piece of art.*

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 54–62)

Важным ориентиром профессиональной подготовки студентов художественно-педагогических специальностей является формирование активного творческого восприятия произведений искусства и развитие визуального мышления на основе освоения «языка» пластических искусств. Умения видеть, чувствовать, понимать, оценивать искусство адекватно художественному замыслу – цель для зрителя, педагога, художника. Понять глубинное содержание искусства и осознать специфику художественного творчества – значит быть готовым к полноценному

эстетическому восприятию произведений искусства как далеких ушедших эпох, так и современной художественной практики.

Цель статьи – рассмотреть специфику искусствоведческого анализа художественного произведения как искусствоведческий и педагогический инструмент, применяемый при подготовке художника-педагога.

Искусствоведческий анализ – необходимый инструмент для понимания специфики художественного произведения и «общении» с ним, позволяющий проникнуть в его содержание, уяснить авторскую идею,

Адрес для корреспонденции: e-mail: vasiuchenkond@mail.ru – Н. Д. Васюченко

определить те художественные средства и приемы, которые способствовали созданию художественного образа.

Следует разделять понятия «художественное произведение» и «художественный образ». Если художественное произведение является идеально-материальным, то художественный образ всегда идеален, опираясь на представление о том, что материальное – это вещественное, а идеальное – это мысленное. Кроме того, художественный образ динамичен, развиваясь в индивидуальном и коллективном сознании, художественное произведение, будучи законченным, статично.

Понятие о художественном образе в искусстве. Искусство создает художественно-образные модели мира, и специфика искусства, отличающая его от других форм человеческой деятельности, заключается в том, что искусство осваивает и выражает действительность в художественно-образной форме, и в этом смысле художественность неотделимо от образности, без образа нет искусства. Можно сказать, что искусство есть мышление в образах. Отсюда художественный образ – универсальный феномен искусства и художественного мышления, специфическая форма познания в искусстве.

Художественный образ – это способ и форма освоения и воплощения действительности в искусстве, характеризующиеся нераздельным единством субъективных и объективных начал художественного творчества, его чувственных и смысловых аспектов [1, с. 399].

Образ соотносится с объективно существующим в мире прообразом (образ всегда есть образ чего-то). Однако искусство не может (не говоря о том, что и не должно) сотворить полное подобие того или иного явления жизни. Искусство не удваивает существующую реальность, и художественный образ – не простое повторение жизни, не механический слепок внешней реальности или копия какого-либо объекта. В «Поэтике» Аристотеля искусство рассматривается как область возможного именно потому, что в художественном образе действительность отражается не зеркально, а в правдоподобной форме – как ее вероятность, возможный вариант. Следовательно, образ в искусстве есть форма отражения действительности с позиции определенного эстетического идеала.

С одной стороны, образ первоначально возникает в сознании художника, поэтому при его создании особое значение приобретает мировоззренческая и эстетическая позиция художника, которая вместе с художественным вымыслом, вкусом, интуицией выступают

в качестве компонента в рабочей структуре художественного образа.

С другой стороны, каждая эпоха в истории искусства имеет свои приоритеты в подходе к решению художественного образа, т. к. образ тесно связан со стилем исторической эпохи. Так, искусству классицизма присуще художественное *обобщение* путем выделения и абсолютизации главной черты героя. Романтизму свойственна *идеализация*, т. е. обобщение путем прямого воплощения идеалов, наложенная на реальный материал. Реализму присуща *типизация*, т. е. художественное обобщение через индивидуализацию путем отбора существенных черт личности. Каждое изображаемое лицо типично, но вместе с тем и вполне определенная личность – «знакомый незнакомец».

Образ в искусстве представляет собой неразрывное единство объективного и субъективного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, необходимого и случайного, внутреннего и внешнего, содержания и формы. На основе этого слияния, воплощаемого при помощи специфических для каждого вида искусства средств, и создаются образы, выражающие определенные эстетические идеи и чувства, обладая многообразием и неисчерпаемостью, многозначностью и метафоричностью. Один из аспектов многозначности образа – *недосказанность*. Это качество стимулирует мысль зрителя и делает его активным участником восприятия произведения искусства. Зритель получает исходный импульс для раздумий, ему задается эмоциональное состояние и программа переработки полученной информации, но за ним сохранены свобода воли и простор для творческой фантазии.

Следовательно, художественный образ – это целостность не статичная, а динамичная, это не раз навсегда определившаяся данность, а процесс – прежде всего творческий. Первая стадия существования образа – это формирование и развитие его в сознании художника. Вторая стадия – это его воплощение в законченном произведении искусства, когда и создается впечатление статичности, фиксированности образа и отождествление его с произведением. Наконец, третья стадия – это развитие образа в индивидуальном и коллективном восприятии.

Восприятия произведений искусства также является творческим процессом, и образы, воплощенные в произведении, входят в сознание в особой интерпретации. Одни и те же образы по-разному воспринимаются людьми разных эпох, стран и национальных культур.

Эти различия не отменяют, однако, объективного содержания образа и правомерны лишь в его границах. Шедевры искусства характеризуются богатством и силой образов, глубоко влияющих на формирование духовного мира людей. Поэтому они живут на протяжении многих эпох, сохраняя свою художественную силу [1, с. 400].

Ранее уже говорилось о не тождественности понятий «художественное произведение» и «художественный образ». Художественное произведение есть материально-идеальная целостность, единство материального носителя и идеального художественного образа. В свою очередь, художественный образ есть формально-содержательная целостность, где форма и содержание, как тела и душа, неразрывны, однако при искусствоведческом анализе художественного произведения все его составляющие, т. е. и материал, и форма, и содержание разделяются и поддаются истолкованию по отдельности и во взаимосвязи.

Содержание и форма в искусстве. Важнейшим принципом искусствоведческого анализа является изучения строения художественного произведения. Расчлняя произведение искусства, в нем выявляют две взаимосвязанные стороны: *содержательную* (значимую) и *формальную* (знаковую).

Содержание и форма в искусстве – категории, служащие обозначению основных граней художественного произведения (и искусства в целом), необходимых друг другу и находящихся в диалектическом взаимодействии. Главная черта отличия «содержания» и «формы» в искусстве – *духовный характер содержания и материальный характер формы*, содержание это то, что отражено и выражено в художественном произведении, а форма – то, какими средствами это достигнуто.

Явления жизни, осознанные и эстетически осмысленные художником в процессе творчества, становятся содержанием искусства. Формирование содержания является и становлением художественной формы, зависящим от характера содержания. Художественная форма не может быть безразличной к содержанию, независимой от него оболочкой. «Соответствие формы содержанию», их единство (гармония) обычно рассматривается как критерий художественности. В искусстве содержание и форма конкретного произведения настолько слитны, что происходит их взаимное отождествление – отсюда невозможность перенести содержание художественного произведения в другую форму. Всякое изменение формы ведет к изменению содержания, а изменение содержания требует существенного

преобразования формы. В современной эстетике чаще всего критикуют представления об искусстве, сводящие его либо к одной только форме, либо к чистой идеологии. Формализм в искусстве пытается сделать форму самоценной, имеющей чисто эстетическое и только эстетическое значение. Столь же губительна для искусства другая крайность – пренебрежительное отношение к эстетической значимости формы, признание ценности одного лишь содержания. О художественной ценности произведения следует судить не только по замыслу автора, но и по тому, как этот замысел реализован в произведении, в единстве его содержания и формы.

И содержание, и форма художественного произведения являются сложными образованиями, имеющими свою внутреннюю структуру.

Содержание произведения – это то, о чем говорится в произведении, т. е. духовное наполнение, духовный смысл и информация, заключенная в произведении. Можно утверждать, что содержание искусства первично по отношению к форме, исходя из того, что, во-первых, определяющая роль содержания отчетливо выявляется в процессе исторического развития искусства, в становлении нового метода, направления, стиля, жанра. Во-вторых, зависимость формы художественного языка от содержания прослеживается на уровне процесса творчества, целью которого и является воплощение содержательного, эмоционального замысла с помощью тех или иных выразительных средств. В-третьих, в законченном художественном произведении форма существует для того, чтобы выражать содержание, смыслы и значения.

Компонентами содержания являются: замысел, тема, сюжет, идея произведения. *Замысел* – общее представление о содержании и форме будущего произведения. *Тема* – круг жизненных явлений, избранных художником. Тема произведения отвечает на вопросы о том, что в нем отражено, характеризует предмет отражения. Становление и развитие творческой индивидуальности невозможно вне поиска новых тем. Этот поиск, однако, не самоцель. Важна не тематическая новизна сама по себе, а новаторское проникновение в суть темы и ее характеров. Тема находит свою конкретизацию в *сюжете* – конкретная разработка темы в развитии. В сюжете отображаются события, поступки, состояния, характеры и обстоятельства, раскрывающиеся в действии. Сюжет неразрывно связан с темой: то или иное жизненное событие, взволновавшее

художника, которое позднее ляжет в основу сюжета, осмысливается в качестве темы – и приобретает оттого новые черты. Сюжет – одно из многих взаимосвязанных средств изобразительного искусства; это важно подчеркнуть, потому что часть зрителей видит в нем один-единственный источник содержания.

Идея неотрывна от темы, т. к. вытекает из образного раскрытия сущности этой темы. Идея пронизывает все художественное произведение, каждый компонент образа работает на идею и ею пропитан. Идея – это главная мысль произведения, выражающая отношение автора к действительности. Создание художественного произведения предполагает выбор автором (порою даже как бы вопреки его воле) определенной позиции, точки зрения на мир; кстати, отказ от такого выбора, принципиальный объективизм, есть тоже позиция. Мастерство зрителя (а быть зрителем – тоже искусство) состоит не только в способности сопережить с автором воспринимаемый образ, но и в умении максимально приблизиться к пониманию идеи произведения.

Содержание, взятое в целом, является главной, определяющей стороной произведения, ибо оно для того и создается, чтобы воплотить мысли, суждения художника о жизни и передать их людям, а форма есть средство решения данной задачи и поэтому зависит от содержания, им определяется. Форма выступает как совокупность многих средств образного выражения содержания, а также воплощения его в материале данного вида искусства. Вместе с тем форма в искусстве имеет и относительно самостоятельную эстетическую ценность.

Художественная форма – способ воплощения содержания в художественных образах, решенный определенными материальными средствами по законам данного вида искусства. Подобно содержанию, художественная форма имеет свою структуру: внутренняя форма – «нижний слой» – идеальная форма (образно-стилистическая структура художественного содержания, структурно-композиционный аспект содержания); внешняя форма – «верхний слой» – материальная форма (изобразительные, технические, выразительные средства).

Традиционно считается, что содержание первично по отношению к форме, но и она не является чем-то вторичным, пассивным по отношению к содержанию. Соответствие особенностей художественной формы произведения его содержанию – важный критерий художественного образа и целостности произведения искусства.

В соответствии с той или иной задачей могут быть разные варианты интерпретации художественного произведения. В статье, посвященной отражению темы Великой Отечественной войны в искусстве, будет выделена, прежде всего, идейно-тематическая направленность; в работе по проблемам цвета в искусстве главное внимание будет уделено анализу колорита произведения. При архивно-историческом подходе рассматривают памятник искусства как своеобразный исторический документ о быте и нравах эпохи. Но наряду с такими целенаправленными интерпретациями существует и анализ, если можно так выразиться, как таковой, то есть анализ как акт восприятия и познания художественного произведения в целом, в его собственной сущности. Такое познание требует полноты раскрытия, выявления его эстетической и образной ценности. Иначе говоря, такой подход предполагает анализ содержания и формы произведения как целостной художественной структуры. Если мы считаем, что произведение создается в единстве содержания и формы, то воспринимается, анализируется и оценивается оно тоже в этом единстве.

Анализ художественного произведения начинается с выявления первого впечатления о нем, когда происходит своеобразное второе рождение художественного образа в контакте его со зрителем, в результате которого у каждого человека возникает индивидуальный художественный образ. Пережив первое впечатление, далее следует желание обозначить его во внутреннем монологе или в диалоге с другими, выразить – зафиксировать, закрепить его в слове. Это уже начало анализа, когда происходит размышление над вопросом: почему произведение впечатлило? Важнейшие вопросы, на которые необходимо ответить в процессе аналитической работы: как, каким способом и какими средствами удалось достигнуть именно того впечатления, которое переживается и осознается в доаналитическом общении с художественным образом?

Так как произведение искусства есть художественно-образная модель мира, отражающая основные грани жизни, то его анализ чаще начинается с содержательной основы – предмета изображения, с описания того, что изображено, что видит зритель, а потом можно ответить и на вопрос, как это сделано. Через сюжет раскрывается тема со всеми ее вариациями и выявляется заложенная в ней идея, осуществляя более глубокое проникновение в смысловую сердцевину художественного образа.

Следовательно, в процессе искусствоведческого анализа необходимо разобраться, какое явление лежит в основе художественного образа (объект изображения), какие свойства, качества, аспекты объекта интересовали художника (предмет изображения), как, каким способом шло преобразования предмета и каково строение – состав и структура – появившегося в итоге художественного образа. Отвечая на эти вопросы, можно разобраться в смысле произведения искусства, в сущности художественного образа.

Так как каждый вид искусства обладает специфическим способом преобразования предмета изображения и формирования художественного образа, необходимо перейти к формальному разбору «языка» произведения, тех композиционных, технических, образно-стилистических, изобразительных и выразительных средств и приемов, с помощью которых оно создано.

Кроме того, искусство в целом и отдельное произведение существует в пространстве и времени. Каждая эпоха, каждая эстетическая система разрабатывают свою художественную концепцию времени и пространства соответственно пониманию реалий и целям. Художник и его произведение существуют не обособленно, а во множестве взаимосвязей со своим временем и средой – художественной, культурной, социальной, природной. Эти взаимосвязи во многом обуславливают характер его творчества и отпечатываются в его творении. Поэтому анализ особенностей воплощения пространства и времени в произведении – также необходимая аналитическая операция. Художественное произведение должно рассматриваться на общем фоне развития искусства эпохи и в контексте национального искусства как современного ему, так предшествующего и последующего, необходимо учитывать жизненный и творческий путь создателя, культурные обстоятельства и социально-историческую ситуацию, в которых возникло произведение. Наконец, следует рассмотреть развитие художественного образа во времени, понять, как он изменяется, включаясь в новые контексты, проходя через толщу времени, впитывая исторический опыт, окрашиваясь все новыми красками.

Таким образом, исходя из того, что художественный образ формируется между тремя измерениями: что? как? для чего? – предметом изображения, способом преобразования и структурирования, функциями, в искусствоведческом анализе художественного произведения можно выделить три составляющих: 1) раскодирование информации, заключенной

в ткани самого произведения; 2) аналитическое исследование процесса и обстоятельств создания произведения, помогающее углубить и обогатить его понимание; 3) изучение исторической динамики художественного образа произведения в индивидуальном и коллективном восприятии [2, с. 36].

Методы анализа и интерпретации художественного произведения. Среди методов анализа художественного произведения выделим следующие: *стилистический анализ* (анализ образно-стилевых особенностей произведения); *формальный метод* (преимущественная интерпретация произведения через анализ художественной формы), *иконографический анализ* (описание и систематизация вариантов изображения определенного персонажа, лица, события, трактовки сюжета), *иконологический анализ* (определение значения и смысла произведения в контексте данной культуры), *структурный анализ* (исследование произведения как текста, как совокупность знаков, определяющих и саму структуру произведения, и его смысл), *семиотический анализ* (изучение знаков и знаковых систем), *герменевтический подход* (понимание произведения искусства как художественного текста культуры), *знаточество* (фактографическое изучение искусства), *атрибуция* памятников, *эмоционально-эстетическая оценка* художественного произведения.

Стилистический анализ – один из основных методов анализа произведений пластических искусств. Цель такого анализа – выявить систему устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю, определить в структуре произведения те содержательные и формальные признаки, которые позволяют отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника. Кроме того, стиль и произведение искусства интерпретируется не только как статическая система, состоящая из постоянных, неизменных форм, признаков, качеств. Вскрываются и объясняются региональные особенности, наличие школ, развитие творчества отдельно взятого автора в пределах одного стиля; исследование стиля также соотносится с его генезисом и дальнейшей эволюцией. Поэтому при стилистическом анализе внимание обращено, с одной стороны, на те свойства стиля, которые связывают его с предыдущей стилиевой стадией, с другой – на потенциальные возможности образования новых стилиевых форм.

Среди важнейших аспектов стилистического анализа – анализ композиции, иконографии, колорита, пластических особенностей, манеры, материала, техники, характера

отдельных формальных элементов. Из всех этих качеств создается образ единого организующего начала, которое имеет одинаково существенное значение и в формировании деталей, и в построении целого. Важным является и обозначение духовных, религиозных, нравственных, социальных ценностей, актуальных для культуры, породивших стиль.

Стилистический анализ имел огромное значение для становления европейского искусствознания, объяснения эволюции стилей. Теоретические труды Генриха Вёльфлина, Алоиза Ригля, Макса Дворжака, Пауля Франкля в Европе, М. В. Алпатова, Н. Н. Пунина, Б. Р. Виппера в России стали важными вехами в развитии этого метода [1, с. 582].

Возможности стилистического анализа дополняются применением историко-культурного, сравнительно-исторического и биографического подходов. Историко-культурный подход предполагает рассмотрение художественного произведения на широком культурном фоне эпохи. Сравнительно-исторический подход фокусирует внимание на взаимодействии внутри одного вида искусства и касается содержания, формы, художественного языка, вскрывает общность произведения с художественной традицией данного искусства и его эпохой. Биографический подход – способ прочтения художественного произведения через личность автора: биографию и мировоззрение художника, генезис творчества и историю создания произведений.

Интерпретация произведения через анализ художественной формы предлагает формальный метод – направление в искусствознании конца XIX – первой трети XX века, изучающее художественную форму как самоценный эстетический фактор в искусстве. На основе представления неокантианства о самоценных категориях мышления, определяющих развитие сознания (в том числе эстетического), немецкий эстетик Конрад Фидлер выдвинул теорию «абсолютного зренья», преодолевающего хаос эмпирических впечатлений и создающего «чистую форму», своего рода «идеальную действительность». Эти принципы разрабатывали члены кружка Фидлера – скульптор Адольф Хильдебранд и живописец Ханс фон Марэ. Швейцарский искусствовед Генрих Вёльфлин оформил эти взгляды в последовательную «науку об искусстве»: рассматривая стиль как метод видения и как комплекс «основных понятий» (т. е. главных категорий художественной формы). Вёльфлин считал первопричиной историко-стилистического и национального своеобразия искусства эволюцию «инстинкта формы».

Разработанная методика «формального анализа» выявляла взаимодействия «основных понятий» в рамках конкретного произведения искусства, и тем самым позволяла последовательно переходить от чисто чувственных впечатлений к интеллектуальному изучению художественного памятника.

Формальный метод получил развитие и был дополнен учениками Вёльфлина (Пауль Франкль, Альбрехт Эрик Бринкман) и создателями новых учений о «художественной воле» (Алоиз Ригль) и «истории духа» (Макс Дворжак). Книги Хильдебранда и Вёльфлина, изданные в России в 1910-х годах, оказали сильнейшее влияние и на формирование русского искусствознания. Однако со второй половины 1920-х годов в советском искусстве сложилось новое понимание формального анализа, обозначенного термином «формализм» и продиктованного отождествлением содержания искусства с сюжетно-тематической основой произведения. Всякая относительная самостоятельность в построении художественной формы воспринималась критикой как отрыв формы от содержания, а затем и как утрата содержания, а формализм рассматривался как антипод социалистическому реализму [1, с. 642].

Иконографический анализ (иконография) описывает и систематизирует типологические признаки определенных схем, принятых при изображении персонажей или сюжетов.

В древности и в Средние века сложились строго определенные иконографические каноны, которым точно следовали художники. В странах византийского круга создавались специальные руководства – иконописные подлинники, где содержались нормативные схемы изображения лиц и событий сакральной истории. В эпоху Возрождения неканонические дополнения становятся более свободными, художники начинают выступать как полноправные творцы сюжетов собственных произведений. Однако до сих пор иконография остается важной частью художественного процесса, определяющей темы и символы, характерные для религиозных и философских воззрений.

Иконографией также называют раздел искусствознания, изучающий темы, символы и сюжеты искусства, рассматриваемые отдельно (но не изолированно) от истории стиля и средств художественного выражения [1, с. 208].

Иконологический анализ определяет значение и смысл произведения искусства в контексте данной культуры. Иконология – направление в искусствознании, сложившееся в первой половине XX века и поставившее целью раскрытие исторически обусловленного

образно-символического содержания произведения искусства. Иконология формировалась в противовес формальному методу, сосредоточенному на зримом облике, а не на глубинном смысле художественного произведения, с другой стороны, критическое отношение вызывала и традиционная иконография, где больше присутствовал чисто описательный подход к проблемам сюжета и символа. Важный вклад в разработку новых принципов внесли немецкие ученые Аби Варбург и Эрвин Панофский, а также немецкий философ Эрнст Кассирер, представитель неокантианства. Стремясь открыть в произведениях существенные мировоззренческие установки, «культурные симптомы» своей эпохи, а также культурные связи («диалоги») разных эпох, прежде всего Античности и Возрождения, представители иконологии значительно обогатили методологию искусствознания, укрепили его связь с историей, философией, филологией и другими гуманитарными дисциплинами [1, с. 208].

Внимание к контексту произведения, условиям сложения его знаковой структуры роднит иконологию со *структурализмом*, – направлением в гуманитарных науках, получившее распространение применительно к изобразительным искусствам в последней трети XX века.

Структурный анализ исследует любое произведение как текст, совокупность знаков, определяющих и саму структуру произведения, и его смысл, историко-социальную направленность. При этом важнейшую роль играют не столько сами знаки и символы (как в иконологии), а, прежде всего, системы их отношений, структурные оппозиции, стимулирующие тот или иной художественный прием, стилистический ход, форму как таковую. Оппозиции могут быть чрезвычайно разнообразны, обладая космологическим (земное–небесное), биологическим (женское–мужское), общефилософским (природа–культура), политическим (официальное–неофициальное) и иным характером. Предметом изучения становится их взаимодействие как внутри отдельных произведений, так и внутри больших знаковых систем, каковыми для структурализма являются стили и художественные эпохи [1, с. 586].

Сложившись на основе достижений лингвистики (*семантика*), структурализм является также частью более широких знаковых подходов в интерпретации произведения искусства – семиотики и герменевтики.

Семиотика – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем, своеобразие художественных знаков и их отличие от знаков

научных, типологию знаков (иконические, знаки-индексы, знаки-символы), произведение искусства как метазнак художественной культуры, как текст (согласно Ю. М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения).

Герменевтика – философское направление XX века, выросшее на основе теории интерпретации литературных текстов. Герменевтика ориентирует историю искусства на системный характер понимания произведения искусства как художественного текста культуры. Процесс истолкования художественного текста может быть представлен обобщенно следующим образом: первый элемент – авторский текст (художественное произведение); второй элемент – «Я» (личность воспринимающего); третий элемент – (что следует видеть за текстом) – предлагается в различных вариантах: культурная традиция; аналогичные художественные тексты (сравнительный анализ); другие факторы культуры (историко-культурный анализ); личность автора (биографический анализ); проблемы современной эпохи; реальность исторической эпохи, породившей текст.

Существенным приемом является сопоставление текста с породившей его реальностью и современной действительностью. Оставаясь самим собой, произведение искусства вместе с тем, живя в пространстве и времени, исторически меняется, вступая во взаимодействие с новым жизненным и художественным опытом, и обретает новые смысловые и ценностные ориентиры. Каждым новым поколением оно прочитывается «свежим» взглядом. Но при всей своей подвижности великие творения – современники на все времена, и опыт герменевтики важен для современной художественной критики.

При искусствоведческом анализе имеет значение и *фактографическое изучение искусства*, знание принципов и методов *атрибуции* художественного произведения. С атрибуцией тесно связано *знаточество* – направление в искусствознании, оформившееся к концу XIX века, поставившее своей главной целью совершенствование методики атрибуции произведений искусства. Представители Макс Фридлиндер в Германии, Бернхард Беренсон в США, разрабатывая историю художественных эпох и стилей, основывались не столько на философские установки, сколько на интуицию знатоков и музейно-антикварный опыт. В работах итальянского ученого Джованни Морелли навыки интерпретации произведения приобретали подобие системы, он фиксировал

неповторимые особенности почерка, личного творческого видения как основные характеристики в атрибуции памятника. Многие известные историки искусства были одновременно и выдающимися знатоками (Б. Р. Виппер, И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев в России) [1, с. 196].

Атрибуция – важная часть художественной экспертизы и научно-исследовательской работы в деятельности музеев: изучение как самих художественных произведений (определение времени и место создания, школы, авторства, системы изобразительно-выразительных средств и т. д.), так и письменных источников о художниках и их творчестве, исследование архивов и традиций; выявление учеников, подражателей и копиистов, группировавшихся вокруг крупных мастеров; установление степени оригинальности произведения; химические и физические исследования (макросъемка и микросъемка, рентгенография, фотографирование в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах и т. д.).

Осмыслением произведения искусства является и *эмоционально-эстетическая оценка* в профессиональных суждениях об искусстве, которая также влияет на процесс реализации художественного произведения и восприятия. Однако изучение его восприятия современниками и потомками – это не просто фиксация различных, порой противоречивых высказываний. Необходимо разобраться в условиях восприятия и развития художественного образа в общественном сознании, рассматривая его жизнь в контексте эпохи его создания и тех эпох, в жизнь которых включается художественный образ в его историческом бытии.

Поскольку художественный образ впитывает в себя качество двух природных целостностей – личности художника и окружающего мира, – он являет собой воплощение мировосприятия, миропереживания, миропонимания, а значит, оказывает формирующее воздействие на эти же качества личности воспринимающей, заставляя ее резонировать, откликаться на то таинственным образом вложенное в произведение свойство, которое трудно выразить словом и обозначить понятием, это то качество, отличающее истинное художественное произведение от подделки, и придающее искусству способность «заражать» (термин Л. Н. Толстого) человека чувствами, пережитыми некогда художником. Произведение – своеобразный аккумулятор духовной энергии художника и проводник ее к зрителю, а это значит, кроме использования рациональной аналитической интерпретации следует «вжиться», вчувствоваться в его, научиться душевному,

сердечному – сотворческому восприятию и переживанию искусства. Полноценное восприятие произведения искусства – это всегда сотворческий акт, в результате которого возникает индивидуальный художественный образ, единичный, хотя и созданный на инвариантной, постоянной основе авторского [2, с. 18].

Искусство осваивает мир, стремясь к сохранению целостности явления в художественно-образной модели, неповторимой, уникальной, обладающей способностью вызвать ответную реакцию – эмоциональный отзыв в воспринимающей душе. Искусство для своего освоения требует эмпатии и сопереживания, поэтому восприятия и интерпретация художественного произведения предполагает не только анализ, но и синтез, способность целостно воспринимать, полноценно чувствовать искусство. Видеть в произведении лишь модели некой реальности, создавать композиционные схемы, раскладки цвета, анализировать образ как знаковую систему, но при этом забывая, что образ живой, ограничившись или остановившись только на анализе, можно утратить не только аромат художественного творения, но и значительную долю столь ценимого аналитиками смысла [2, с. 86]. Поэтому в общении с искусством важны два момента: изначальный безмолвный контакт в непосредственном восприятии без лишних разговоров и комментариев, и вторичный, когда после аналитического исследования вновь возвращаешься к непосредственному целостному восприятию образа художественного произведения.

Заключение. Для достижения полноты искусствоведческого анализа необходим многосторонний подход к искусству. Анализ неразрывно связан с синтезом – с целостным восприятием произведения, вместе они и составляют методику интерпретации художественного произведения. Здесь не может быть какой-то одной схемы, одного метода – каждое произведение искусства диктует свой подход к нему, как и каждый зритель обладает индивидуальностью восприятия. Недопустима абсолютизация как одного из приемов или подходов, так и анализа как этапа интерпретации произведения в целом. Не менее важно, вооружившись арсеналом фактических, теоретических знаний, не потерять живое чувство, радость при встрече с искусством, сохранить и развить в себе эмоциональную восприимчивость художественного произведения.

Восприятие произведения – процесс активный и зеркально отражающий стадии его создания. С одной стороны, произведение

искусства – это желанный результат творческих усилий автора и в то же время – источник импульсов для зрителя, слушателя, читателя. Поэтому истинное, полноценное восприятие произведения есть процесс сотворчества. В процессе такого сотворческого восприятия создается новый художественный образ, в котором авторское творение окрашивается чувствами и мыслями воспринимающей личности, и у каждого человека возникает свой неповторимый художественный образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Анализ и интерпретация произведения искусства: учеб. пособие / Н. А. Яковлева, Е. Б. Мозговая, Т. П. Чаговец [и др.]; под ред. Н. А. Яковлевой. – М.: Высш. школа, 2005. – 551 с.
3. Боров, Ю. Б. Эстетика : учебник / Ю. Б. Боров. – М.: Высш. школа, 2002. – 511 с.
4. Васюченко, Н. Д. Введение в историческое изучение искусства : курс лекций / Н. Д. Васюченко. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2016. – 62 с.

Поступила в редакцию 01.11.2018 г.

УДК 7.036+7.091+79(510)

Музыкально-театральные представления на открытом воздухе: вопросы терминологии

Ли Чжипэн

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

В статье рассматриваются вопросы терминологии музыкально-театральных постановок, осуществляемых под открытым небом. Проведен анализ терминологии, используемой в научных работах российских, белорусских и китайских ученых XX–XXI вв., затрагивающих пленэрное музыкально-театральное исполнительство. Автором данного материала научно обосновываются такие понятия, как «пленэр», «зрелище», «представление», «действие» и другие. На основе изучения и анализа современных китайских музыкально-драматических постановок под открытым небом предлагаются собственные определения, применимые к исследуемому синтетическому феномену национального искусства Китая.

Ключевые слова: музыкально-театральное представление, пленэрное исполнительство, пленэр, постановки под открытым небом, представление, зрелище, действие, современное искусство Китая.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 62–66)

Open Air Musical and Theatrical Performances: Issues of Terminology

Lee Chzhypan

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

The article reviews issues of the terminology of open air musical and theatrical performances. The article provides the analysis of the terminology presented in the scientific works of Russian, Belarusian and Chinese researchers of the XX–XXI centuries, which deal with the open-air musical and theatrical performances. The author scientifically substantiates such terms as “open-air”, “spectacle”, “performance”, “action” and others. On the basis of the study and analysis of contemporary Chinese open-air music and drama productions, the author proposes specific definitions applicable to this synthetic phenomenon of Chinese national art.

Key words: musical and theatrical performance, plain air performance, open-air, open-air performances, performance, spectacle, action, contemporary art of China.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 62–66)

Адрес для корреспонденции: e-mail: buk@buk.by – Ли Чжипэн

Музыкально-театральные представления под открытым небом в настоящее время становятся все более популярными и востребованными в самых разных регионах мира. В художественной культуре современного Китая пленэрные музыкально-драматические постановки занимают видное место как средство популяризации национальной культуры, а также как новый жанр, синтезирующий существующие традиции и новации.

Несмотря на древнюю историю и широчайшую географию распространения, пленэрные музыкально-театральные представления в настоящее время еще не получили должного искусствоведческого осмысления.

К началу XXI в. в трудах российских, китайских и белорусских исследователей накоплен ряд устойчивых терминов, применяемых по отношению к разного рода музыкально-театральным постановкам, осуществляемым под открытым небом. Однако, несмотря на значительное количество научных работ, посвященных вопросам музыкального пленэрного исполнительства, многие общепринятые термины нуждаются в научном обосновании и конкретизации их содержания. Даже такие общепринятые в искусствознании понятия, как «представление», «зрелище», «действие», «празднество» до настоящего времени не получили точных формулировок и допускают относительную свободу в трактовке их содержания. Кроме этого, целостного научного осмысления заслуживают новейшие термины «мультимедийный проект», «синтезированный музыкально-художественный проект», «глобальный концерт» и др., введенные современными исследователями.

Цель статьи – уточнить и конкретизировать термины, применяемые в научной литературе по отношению к музыкально-театральному исполнительству под открытым небом, что впоследствии позволит научно обоснованно исследовать современные пленэрные музыкально-театральные представления.

Термин «пленэр» в искусствоведении. В истории искусствоведения термин «пленэр» (от фр. en plein air – на открытом воздухе) впервые был апробирован в XVIII в. применительно к живописи. основоположниками нового пейзажного жанра являются английские художники: Дж. Констебл (1776–1837 гг.) и У. Тернер (1775–1851 гг.). Практика пленэрной живописи в XIX в. быстро распространяется во многих странах Западной Европы: во Франции (К. Коро, Г. Курбе, позже – К. Писсаро, П.-О. Ренуар), в Австрии (И. Кох), в Германии (К. Фридрих, Л. Рихтер), в Норвегии (Х. Даль), а также в России (А. Иванов, С. Щедрин, В. Поленов, И. Левитан) и Беларуси (К. Альхимович, А. Горавский).

Первые попытки сформулировать содержание понятия «пленэр» как направления в живописи принадлежат С. Ожегову. В его толковом словаре предложено два определения данного понятия: 1) пленэр – это «воспроизведение в живописи естественного освещения и воздушной среды и 2) пленэр – это «естественная обстановка вне помещения, в которой работает художник» [1, с. 478].

В области русскоязычного музыкознания термин «пленэр» стал употребляться только в начале XXI в. Так, например, под названием «Музыка на пленэре» известны различные проекты и концерты, проходящие в разных городах России: музыкальный проект Государственной филармонии Костромской области (проводится ежегодно с 2012 г.); цикл концертов, прошедших в Белгороде в июне 2015 г.; концерт классической музыки, состоявшийся в г. Чехове Московской области в 2017 г.

В настоящее время в отношении музыкальных представлений и концертов, проводимых под открытым небом в России и Беларуси, большой популярностью пользуется англоязычный вариант понятия «пленэр» – «Open Air». Первоначально определение «Open Air» в музыке было применено к таким крупнейшим фестивалям металл-музыки, как «Wacken Open Air» (впервые прошел в 1990 г. в Германии) и «Tuska Open Air» (впервые состоялся в 1998 г. в Финляндии). Позже словосочетание «Open Air» стало применяться и для классических музыкальных постановок под открытым небом, а также для немusических фестивалей и мероприятий.

Употребляя в нашем исследовании французское слово «пленэр», мы придерживаемся русскоязычной искусствоведческой традиции, сложившейся в XX в. применительно к области живописи. Отталкиваясь от определения С. Ожегова, *пленэр в музыкальном искусстве* мы трактуем как *естественную обстановку вне помещения*, в которой реализуется музыкальное представление. Понятие «пленэр» может означать как естественную природную обстановку (река, лес, поле), так и урбанистическую (городские улицы, площади) – то есть любую внешнюю обстановку, не скованную стенами концертного зала.

Терминология музыкально-театральных форм пленэрного исполнительства XX века. В русскоязычном искусствоведении и театроведении XX в. музыкально-театральные события под открытым небом характеризуются как «зрелища», «представления», «празднества» или «действия». Каждое из приведенных определений нуждается в конкретизации содержания.

Согласно толковому словарю С. Ожегова, слово «зрелище» происходит от слова «зреть» (т. е. смотреть, видеть) и в русском языке имеет два значения: 1) «то, что привлекает взор» и 2) «театральное или театрализованное, цирковое представление, спортивные выступления» [1, с. 228]. В западно-европейских языках аналогичные понятия выражаются словами, произошедшими от латинского глагола *spectare* – смотреть, созерцать и производному от него существительного *spectaculum* – вид, зрелище.

В отношении художественного искусства термин «зрелище» нередко употребляется в форме прилагательного: речь идет о «зрелищных искусствах», к которым традиционно относятся театр, кино, спортивные представления, цирковое и эстрадное искусство. Общим качеством форм зрелищного искусства Р. Хабибрахманова называет их способность создавать ощущение праздника, «который может иметь как соблазняющий, так и духовно-очищающий эффект» [2, с. 4].

Важно отметить, что в отношении понятия «зрелище» главным является не только и не столько способ восприятия (визуальный), сколько наличие зрителя, активно сопереживающего и тем самым становящегося соавтором зрелищного искусства.

В своем специализированном исследовании «Зрелищное искусство как социальное явление» Р. Хабибрахманова называет три типа зрелищных явлений: «1) зрелища “социальные сами по себе” (празднества, спортивные соревнования, уличные события), то есть те, в которых нет ролевого разделения на актеров и зрителей; 2) обособленные зрелищные явления, в которых участие зрителей выражено явно (обряды, ритуалы, церемонии); 3) зрелище, как самостоятельное явление, имеющее художественно-организованную форму (театр, кино)» [2, с. 8]. Все указанные автором типы зрелищных явлений непосредственно связаны с музыкальным искусством, так как предполагают в той или иной степени развитое звуковое оформление.

Наряду с понятием «зрелище» употребляется близкое ему понятие «представление», содержание которого нуждается в пристальном рассмотрении.

Слово «представление» в советском энциклопедическом словаре определяется как 1) «образ ранее воспринятого предмета или явления, а также образ, созданный продуктивным воображением» и 2) как «высшая форма чувственного отражения в виде наглядно-образного знания» [3, с. 1050]. Отметим, что в английском языке для указанных значений

термина «представление» употребляются различные слова (*representation* и *presentation*) как формы воспроизведения чего-либо, а также «*performance*» как собственно особая наглядная форма отражения информации.

В отношении искусства второе значение термина «представление» («*performance*») нередко употребляется в значении конкретной сценической постановки («театральное представление», «музыкально-театральное представление», «цирковое представление» и др.).

В нашем исследовании мы предлагаем разграничивать понятия «зрелище» и «представление».

В данном научном видении *зрелище* – это область синтетического пленэрного искусства с большим количеством действующих лиц, рассчитанное на массового активно сопереживающего зрителя. Традиционно зрелище ассоциируется с праздничной атмосферой и получает воплощение в различных музыкально-театрализованных формах.

К категории зрелищ тесно примыкает понятие «массовое празднество», популярное в научной литературе по театроведению и режиссуре (И. Шароев, В. Лензон, А. Силин и др.). В нашем исследовании мы не выделяем определение массового празднества в отдельную категорию, а относим его к области более широкой категории зрелища.

Согласно нашему исследованию, *представление* – это форма презентации зрелища, отличающаяся от собственно зрелища наличием единого сюжета, ясно прослеживающейся идейно-тематической канвой и одной сценической площадкой (в то время как зрелище может не только включать в себя разные жанры искусства, но и реализоваться одновременно на разных сценических площадках).

Основное отличие представления от зрелища мы видим в том, что представление всегда обладает пространственным единством, то есть реализуется на специально обозначенной площадке, зрелище же допускает различные формы пространственного воплощения, вследствие чего внутри одного зрелища может возникать определенная «полифония» представлений, разделенных пространственным фактором, но объединенных основной тематикой зрелища.

Понятие «действие» представляется несколько обособленным от понятий «зрелище» и «представление». В философском словаре «действие» определяется как «единица деятельности, целенаправленная преднамеренная активность, осуществляемая субъектом деятельности произвольно» [4, с. 87]. В отношении явлений музыкального пленэрного

исполнительства понятие «действие» может быть применено для обозначения активной деятельности вовлеченности участников, что особо ярко выражается в жанрах, связанных с реальным передвижением в пространстве (шествия, карнавалы, парады).

Новые формы и новые определения пленэрных музыкально-театральных представлений начала XXI века. Разнонаправленное развитие музыкально-театрального исполнительства под открытым небом в начале XXI в. повлекло за собой возникновение новых научных терминов, отражающих специфику современного искусства.

Одним из наиболее оригинальных представляется термин «синтезированный музыкально-художественный проект», введенный в научный обиход искусствоведом В. А. Моряхиным и определяемый ученым как «явление массовой культуры, объединяющее в себе разного рода художественные и нехудожественные компоненты». По мнению В. А. Моряхина, «в основе такого проекта лежит организационно-творческая деятельность группы специалистов, обеспечивающих концептуальное единство проекта на всех стадиях его осуществления от исполнительской деятельности до выхода этого проекта на открытый рынок в целях получения прибыли от различных видов его реализации» [5, с. 4]. От других форм художественной деятельности новые синтезированные проекты отличает активное использование маркетинговых технологий для продвижения проектов на рынке с целью максимизации коммерческой прибыли [7, с. 76].

Характеризуя современное состояние искусства, белорусский исследователь Т. Н. Бабиц пишет о том, что в настоящее время все большее значение приобретают новые формы медиареальности, при этом само «медиаискусство, как феномен исключительно постиндустриальной цифровой эпохи, выступает специфическим типом трансляции художественных динамических образов и мощным технологическим визуальным способом воздействия на запросы публики» [6, с. 104]. В результате использования новейших технологий в современном искусстве все в большей степени происходит смешение виртуальной и объективной реальности.

Одной из новейших форм презентации искусства Т. Н. Бабиц называет «мультимедийный концерт» или «визуальный концерт», концепция которого выражается в том, что «зритель становится полноправным участником взаимодействия между художественными объектами, влияющим на создание интерактивного художественного образа данного объекта для других реципиентов» [6, с. 106].

Специфика терминологии пленэрных музыкально-театральных представлений современного Китая. В начале XXI в. в Китае наблюдается заметная актуализация и бурное развитие музыкально-театрального пленэрного исполнительства. В ряду наиболее ярких постановок подобного рода назовем спектакли «Сказка о лисе-оборотне с горы Тяньмэнь», «Впечатления о Лю Саньцзе» и другие. В современном музыкально-театральном искусстве Китая пленэрный спектакль характеризуется нами как вид театрального представления, который проходит либо полностью, либо частично под открытым небом, использует в качестве площадки и декораций природный ландшафт, характеризуется четко определенным местом и временем действия.

В Китае спектакли подобного рода обозначаются термином «шаньшуй шицзин яньчу», что в переводе означает «представление на фоне реального природного пейзажа». Научное обоснование данного термина представлено в монументальном исследовании китайского ученого Цзоу Тунтянь [7].

Китайский исследователь Янь Миньхао характеризует постановку «Сказки о лисе-оборотне с горы Тяньмэнь» как «театральный шоу-проект» [8, с. 465], указывая на использование в оформлении сценической площадки новейших технических приемов, таких как «бьющие ввысь фонтаны, огненные струи, подвижные декорации, 3D-проекции, всевозможные световые эффекты» [8, с. 466].

В отношении современных китайских музыкально-театральных постановок под открытым небом мы считаем правомерным применение общего термина «представление». Наш выбор объясняем тем, что данные представления являются, во-первых, специфической формой презентации зрелища, реализуемой на одной сценической площадке (то есть не являются зрелищем в полной мере этого понятия), и, во-вторых, не предполагают активного двигательного участия слушателей, чем отличаются от массового действия.

А также уместно применение термина В. А. Моряхина «синтезированный музыкально-художественный проект». Это объясняется тем, что в настоящее время в сфере создания массовых пленэрных театрализованных представлений в Китае коммерческие цели стали особенно заметны: создатели таких представлений непременно учитывают коммерческую выгоду, и, хотя отправной точкой для создания данной формы представлений служит новая оригинальная форма искусства, однако здесь нельзя отрицать наличие очевидных экономических мотивов.

В результате, мы определяем *китайские пленэрные музыкально-театральные представления как спектакли, специально созданные для исполнения в конкретных природных условиях и имеющие ярко выраженный национальный характер как в плане содержания, так и в формах его претворения*. Специфика китайских пленэрных спектаклей обусловлена в первую очередь их информационным содержанием, в котором главное место занимают идеи национальных традиций, истории народа, а также нередко господствуют образы и персонажи из китайского фольклора.

Закключение. Таким образом, научное осмысление имеющегося терминологического аппарата, применяемого к изучению пленэрного музыкально-театрального исполнительства, позволило нам обосновать значение термина «пленэр» применительно к музыкальному искусству, а также дало возможность уточнить и разграничить такие понятия, как «зрелище» и «представление». Проведенное исследование открывает пути к большей научной точности и достоверности в изучении современных музыкально-театральных постановок, осуществляемых на пленэре в Китае и Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М.: Азъ, 1995. – 908 с.
2. Хабибрахманова, Р. Р. Зрелищное искусство как социальное явление : автореф. дис. ... канд. философ. наук: 09.00.11 / Р. Р. Хабибрахманова. – Уфа: Башкир. гос. ун-т, 2001. – 24 с.
3. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия, 1984. – 1600 с.
4. Мещеряков, Б. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б. Мещеряков, В. Зинченко. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2004. – 672 с.
5. Моряхин, В. А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / В. А. Моряхин. – СПб.: С.-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов, 2009. – 213 л.
6. Бабич, Т. Н. Мультимедийный концерт: границы определения современного феномена / Т. Н. Бабич // Культура: открытый формат – 2016 (библиотекосведение, библиографосведение и книговедение, искусствосведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность) : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2017. – С. 103–107.
7. 邹统钎. 中国大型实景演出发展理论与实践. 旅游教育出版社. – 2016. – 135页. = Цзоу Тунтянь. Теория развития и практика китайских представлений на фоне реального природного пейзажа / Цзоу Тунтянь. – Пекин: Туризм и образование, 2016. – 135 с.
8. Янь Миньхао. Современное музыкальное шоу-искусство: типология и систематизация / Янь Миньхао // Культура. Наука. Творчество: X Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12 мая 2016 г. : сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, Белорус. гос. академия музыки, Белорус. гос. академия искусств. – Минск, 2016. – [Вып. 10]. – С. 465–469.

Поступила в редакцию 01.11.2018 г.

УДК 75.041.5(477)

Портретная живопись Василия Ганоцкого: пути создания образа

Пономаренко М. В.

Южно-украинский национальный университет имени К. Д. Ушинского, Одесса

В работе рассмотрены произведения портретного жанра В. Л. Ганоцкого – представителя репинского направления харьковской школы живописи. Творчество мастера проанализировано в контексте становления и развития портретной живописи Харькова. Выявлена роль художника в сохранении традиций художественно-стилистической системы украинского станкового портрета последней трети XX–XXI столетий. Проанализированы художественно-стилистические особенности женских портретов: композиционная, колористическая, светотональная структуры, техника исполнения.

В результате проведенного художественно-стилистического анализа установлено то, что в женских портретных образах 1980-х годов доминирует объемно-пластическая трактовка формы, с характерным для нее ясным соотношением модели и пространства. Портреты этого периода характеризуются лаконизмом, выразительностью силуэта, определенностью тонального решения, сдержанной колористической палитрой.

Раскрыто, что на формирование искусства мастера 1990-х годов повлияла живопись барокко и модерна. Стилистику портретов этого периода мы определяем как «живописную» (согласно терминологии Г. Вельфлина). Выяснено, что главная особенность картин художника заключается в напряженном контрасте светлотональной палитры. Сделан акцент на том, что путем усложнения композиционного строя портрета благодаря введения мотива пейзажа и натюрморта, изображение индивидуальной личности становится портретом-картиной.

Ключевые слова: портретный жанр, харьковская художественная школа, живопись В. Л. Ганоцкого.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 66–72)

Адрес для корреспонденции: e-mail: el.mari@ukr.net – М. В. Пономаренко

Vasily Ganotsky's Portraiture: Paths to Image Creation

Ponomarenko M. V.

South Ukrainian National Pedagogical K. D. Ushynsky University, Odessa

Works of the portrait genre of the representative of the Repin's direction of the Kharkiv school of painting V. L. Ganotsky are studied. Creativity of the master is analyzed in the context of the formation and development of portrait painting in Kharkiv. The role of the artist in preserving traditions in the artistic and stylistic system of the Ukrainian easel portrait of the last third of the XX – XXI centuries is revealed. The artistic and stylistic features of the works of the portrait genre are analyzed: compositional, coloristic, light-tonal structure, technique of execution.

As a result of the artistic and stylistic analysis, it was concluded that the "volume-plastic style" dominates female portrait images of the 1980s, with its inherent clear correlation between character and space. Portraits of this period are characterized by conciseness, expressiveness of silhouette, certainty of tonal solution, restrained by color palette.

It is revealed that the art of Baroque, Romanticism and Art Nouveau influenced the formation of art by the masters of the mature period of the 1990s. We define the style of portraits of this period as "pictorial" (according to the terminology of G. Wölflin). It was found out that the main feature of the artist's paintings lies in the intense contrast of the light-and-dark palette. It is concluded that as a result of the complexity of the compositional structure of the portrait by the introduction of the motive of the landscape and still life, the image of an individual personality becomes a portrait-picture.

Key words: *portrait genre, Kharkiv art school, painting by V. L. Ganotsky.*

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 66–72)

В творчестве члена-корреспондента Национальной академии искусств Украины, заслуженного деятеля искусств, народного художника, профессора Василия Леонтьевича Ганоцкого главное место занимает портретный жанр. В. Л. Ганоцкий возглавляет кафедру станковой живописи в Харьковской государственной академии дизайна и искусств, он является одним из руководителей портретной мастерской. В современной живописи Украины доминируют жанры пейзажа и натюрморта. Во время кризиса и дегуманизации общества утрачивается интерес к человеку и, вследствие этого, к портретному жанру. Художники харьковской школы сохраняют гуманистическую направленность искусства, создавая значительные портретные образы. Изучение художественно-стилистических особенностей живописи В. Л. Ганоцкого будет действовать вниманию к портретному жанру харьковской школы в контексте изобразительного языка мирового искусства.

Вклад В. Л. Ганоцкого в искусство Украины дает богатый материал для исследования пластического языка портретных композиций. Однако творчество одного из ведущих мастеров живописи Харькова еще не получило должного искусствоведческого анализа.

Творчество В. Л. Ганоцкого еще мало изучено и представлено журналистами Е. Серебряковой [1], Н. Столяровой, В. Романовским [2] в заметках прессы. В 2011 году издан альбом «Василий Ганоцкий – на рубеже столетий и эпох», в котором достаточно полно представлены иллюстрации портретных произведений [3]. Помимо вступительной статьи О. В. Ганоцкой, в альбом вошли также тексты, написанные

теми, кто стал героями портретов художника. Среди них – В. Я. Даниленко, А. В. Калабухин, С. М. Пазинич, А. Ф. Кузьменко, И. Н. Долганова. Один из подразделов диссертации на тему «Художественно-стилистические особенности станкового портрета в живописи Харькова ХХ–ХХІ столетий» автор данной статьи посвятил анализу количественного и ритмического распределения света и теней в произведениях В. Л. Ганоцкого [4].

В трудах, посвященных проблематике особенностей композиционной, светотональной и колористической структуры живописных произведений, не раз отмечалось, что светотональная и колористическая композиция не совпадает с композицией линейной, которая создает самостоятельное ритмическое чередование светлых и темных пятен [5–9]. В научной литературе по вопросам художественно-стилистического анализа произведений живописи одно из важнейших мест отводится проблеме соотношения света и теней как основе формирования структуры произведения. Этой теме уделяется немало внимания как искусствоведами, так и мастерами живописи различных эпох, но она сохраняет актуальность в современном искусствоведении в контексте исследования портретной живописи.

Цель работы заключается в выявлении художественно-стилистических особенностей портретного творчества В. Л. Ганоцкого как представителя харьковской художественной школы.

Традиции харьковской школы портретной живописи. В связи с перепрофилированием Харьковского государственного художественного института в 1963 году деятельность кафедры станковой живописи (основанной в 1921 году)

была остановлена. Знаменательным событием для художественной школы Харькова стало восстановление в 1988 году специализации «Станковая живопись» в Харьковском художественно-промышленном институте, а в начале 2000-х годов – открытие мастерской портретной живописи в 1934 году плеядой учеников И. Е. Репина. Ведущим принципом в системе преподавания остаются традиции реалистического портрета, в основе которого заложен академический тональный рисунок и объемно-пластическое изображение формы. Подобная установка является базовой для преподавателей кафедры станковой живописи. В портретной мастерской ХГАДИ, где В. Л. Ганоцкий вместе с В. Н. Чаусом преподают живопись и композицию, много внимания уделяется именно организации светотональной структуры портретных произведений. Во время обучения в портретной мастерской (2004–2008), нами усвоен принцип построения композиции, который декларировал В. Л. Ганоцкий. Он заключается в лаконичном решении силуэта относительно пространства и организации больших пятен локального цвета.

Репинские ученики – основатели высшего художественного образования в Харькове. Рассмотрим взаимосвязь современного портретиста с мастерами предыдущих поколений харьковской школы живописи. После окончания Крымского художественного училища имени Н. С. Самокиша В. Л. Ганоцкий получил базовое профессиональное образование в Харьковском художественно-промышленном институте, где учился в 1974–1979 годах. Своим главным учителем он считает заслуженного художника УССР Адольфа Марковича Константинопольского (1924–1993), который принадлежал к лучшим выпускникам (учился в 1948–1954 годах), а затем – профессорам Харьковского государственного художественного института. Его учителя – Ю. В. Балановский, Г. А. Томенко, С. Ф. Беседин – мастера, которые были ключевым звеном между предшествующим и последующим поколением преподавателей. Именно они восприняли основы академической школы живописи от учеников И. Е. Репина, П. П. Чистякова и Д. Н. Кардовского: М. С. Федорова, С. М. Прохорова, Н. С. Самокиша, М. А. Шаронова, А. А. Кокеля – основателей высшего художественного образования в Харькове. Еще в начале XX столетия художниками репинской плеяды было заложено базовое направление харьковской живописи – сюжетно-тематическая картина и портрет. Такие ориентиры требовали высокого уровня тонального рисунка, который является основой пластического языка портретных изображений и классического

подхода к поэтапному созданию картины: от поискового материала к завершеному произведению.

Почти столетие в Харьковской академии дизайна и искусств сохраняется преподавание академического рисунка, при этом отдается предпочтение тональному рисунку (с использованием «мягких материалов»), созвучному по своим характеристикам живописной технике исполнения. Тенденции к созданию жанровой картины с соблюдением традиционных этапов выполнения: от поискового материала к завершеному произведению сохраняются в обучении студентов кафедр станковой живописи.

Во второй половине XX столетия наиболее характерно это воплотилось в творчестве А. М. Константинопольского. Преданность художника этой традиции раскрыта автором данной статьи благодаря фотоматериалам из семейного архива живописца. Адольф Маркович начинал работу над произведением с изучения темы и накопления материала: многочисленные эскизы, зарисовки, композиционные поиски, графический картон, натурные этюды. Он очень требовательно относился к поиску моделей, как известно со слов сына художника – М. А. Константинопольского [10]. Центральное место в работе живописца над большими историческими композициями принадлежало многочисленным портретам-этюдам, выполненным с натуры. Главной чертой ряда этих портретных произведений является акцентирование индивидуального характера изображенных, в отличие от произведений большинства его современников, где преобладали типовые лица, собирательные образы, обобщенные характеры. В произведениях портретного жанра художник отходил от пафоса соцреализма в область камерного лирического портрета.

В. Л. Ганоцкий наследовал и берегал академический метод создания портретного образа. В живописи последней трети XX столетия, отмеченной поисками обновления пластического языка, он утверждал традиции реалистического портрета. В творчестве художника реалистический портрет обновлен отдельными средствами выразительности, но основные ориентиры направлены на объемно-пластическое моделирование формы, высокую степень портретного сходства и создание индивидуального художественного образа. Вдохновения живописец искал в образцах мирового искусства. В. Л. Ганоцкий вспоминает: «Адольф Маркович Константинопольский всегда советовал нам учиться у классиков. В различные периоды жизни я был поклонником разных мастеров

портрета. Это объясняется творческими задачами, которые я ставил для себя и вариантами их решений в живописи классиков, которые были созвучны мне по настроению и темпераменту» [11]. Такие предпочтения В. Л. Ганоцкого проявились в его произведениях широким диапазоном художественных решений, тональных градаций, контрастом света и теней, разнообразием колористической палитры. Погружение в сферу психологического портрета становится одним из важнейших факторов творчества художника. Ярким примером этого является «Автопортрет» художника, исполненный в 1990 году.

Академические принципы построения портретной композиции в живописи Василия Ганоцкого. В 1980-е годы героями портретов В. Л. Ганоцкого становятся его ровесники, молодые художники. В пластическом языке заметно влияние лаконизма «сурового стиля», ориентированного на освоение традиций кватроченто и искусства Древней Руси. В этот период актуализовано искусство 1920-х годов с присущим ему соединением монументального и станкового направления, графической определенностью тонального и цветового решения, выразительностью темных силуэтов на светлом фоне. В период 1980-х годов В. Л. Ганоцкий часто изображает моделей в этой стилистике. В «*Портрете художника В. Бенфиалова*» (1981 год, Чугуевский художественно-мемориальный музей имени И. Е. Репина) (рис. 1) сюжетной мотивировкой белого фона служит изображение чистого холста на мольберте. Свет на лице и кистях рук ритмично взаимодействует с холстом. Одежда, волосы художника и тень от фигуры объединены в цельное тональное пятно. Академическая моделировка лица и кистей рук контрастно сопоставлена с обобщенным решением одежды и фона. Психологическая выразительность образа В. Бенфиалова базируется на портретном сходстве и форме воплощения, что отвечает характеру модели.

В «*Портрете Ирины Яровицкой*» (1982) (рис. 2) мера лаконичности художественного языка близка к рассмотренному выше произведению. Темный силуэт женской фигуры контрастирует с светлым фоном. Складки одежды структурированы, четко выявлена граница света и тени, что усиливает динамику фигуры в пространстве. Немногословность художественного языка придает портрету лаконичного звучания и выразительности. В. Л. Ганоцкий концентрирует внимание на лице и кистях рук моделей. Живая пластика стройной девичьей фигурки в портрете «*Гимнастка Елена*» (1982) (рис. 3)

подчеркнута контрастом геометрии прямых линий интерьера спортзала и овала гимнастического обруча. Большую часть композиции составляют тени и полутона. Силуэт фигуры девочки мягко вплавлен в окружающую среду, резкий абрис поднимается только от линии плеча к изгибу шеи, разливаясь в легких тенях на лице. Контрастное соединение темной головы и светлого фона создает выразительность в композиционном строе портрета.

Характерной особенностью структуры композиции рассмотренных нами портретов являются темные силуэты фигур на светлом фоне, их четкие очертания, обращение к палитре основных цветов, академическая моделировка объемной формы. В то же время каждой композиции присущи различные соотношения света и тени. В трактовке образов также есть общие черты, невзирая на индивидуальную характеристику внешности и «пойманное» сходство каждой из моделей: «закрытые» позы с сомкнутыми кистями рук и сосредоточенность, характерная для состояния погруженности в свои мысли, взгляд, направленный в пространство, а не на зрителя.

Поиск выразительности: от пластического языка к воплощению образа. Идея и настроение новогоднего праздника удачно раскрыто В. Л. Ганоцким в детском портрете «*Канун Нового года*» (1987) (рис. 4), героиней которого стала дочь художника Ольга. Праздник Нового года связан с ожиданием сказочных чудес, что естественно для детей. Детская открытость и непосредственность подчеркнуты позой девочки – изображением анфас с «раскрытыми» руками и веселой улыбкой на беззаботном личике. Ассоциативно возникает образ бабочки, которая вот-вот легко вспорхнет и улетит в разноцветье праздника. Это впечатление поддерживается ярким новогодним костюмом девочки. Красная юбочка, декорированная светлыми тонкими полосками, белая блуза с кружевным воротничком и большой гофрированный бант на голове, похожий на цветок белой гвоздики с розовой каймой. Темно-синяя жилетка превращена в знак бабочки с раскрытыми крылышками.

В полотне проявились активные поиски В. Л. Ганоцкого своего художественно-пластического языка. Появляется свобода техники. Темпераментные мазки, проложенные способом протирания, усиливают звучание нижних цветовых слоев. Послойное наложение красок создает оптическое смешение оттенков и колористическую полифонию. Контрастное сочетание пастозного рельефа

краски с лессировками и протиранием заостряют ощущение динамики, природной для образного строя детского портрета. Техника исполнения портрета родственна живописному подходу Н. И. Фешина. Решение образной составляющей напоминает этюд к картине Ф. А. Малявина «*Портрет балерины Александры Балашовой*» (1923) (рис. 5). Поза сидящей с раскинутыми руками балерины усилена фасоном ее яркого платья с прозрачными широкими и длинными рукавами, которые напоминают крылья невесомой бабочки.

Траговка пространства в полотнах В. Л. Ганоцкого 1980-х годов родственна активным фонам мастеров модерна. Как и в их живописи, она становится «не реально-предметной, а, скорее, ассоциативной» [12, с. 262]. Художник находит опору своим поискам живописной экспрессии в творчестве учеников портретного класса И. Е. Репина – Ф. А. Малявина и А. А. Мурашко, в живописной свободе А. Е. Архипова. Технические и стилистические решения произведений В. Л. Ганоцкого основываются также на приемах изобразительной системы Н. И. Фешина. Так, все второстепенные элементы портретных композиций мастер стремится растворить в пространстве, сосредоточив внимание на главном – лице. В исследуемый нами период художники открывали для себя искусство модерна, с характерной для него бионикой, виртуозной свободой техники исполнения, основанной на фундаменте академического образования. В то время были изданы монографии о художниках объединения «*Мир искусства*», о эмигрировавших Ф. А. Малявине и Н. И. Фешине, имена которых на долгие годы были вычеркнуты из истории искусств советского периода. И. Е. Репина и его учеников захватила живописная стихия модерна. Важно, что пластический язык этих живописцев связан с изобразительной системой модерна, в которой, по словам Д. В. Сарабьянова, «вступают в силу и ритмизация форм, линий, <...> и сведение объема к пятну с выделением силуэта, и выявление линейной основы плоскостного изображения, и принцип орнаментализации, который особенно важен и чаще всего является свидетельством стилизации» [12, с. 255]. Вместе с тем В. Л. Ганоцкий не прямой последователь И. Е. Репина. Унаследовав репинский метод через творчество его учеников, портретист переосмыслил их наследие в соответствии со своими задачами и характером эпохи.

«Живописный стиль» в произведениях портретного жанра Василия Ганоцкого. «*Автопортрет*» 1990 года знаменует новый

этап в творческом самоопределении мастера (рис. 6). Его работы отличаются динамикой «живописного стиля». Уже не линия и ясный силуэт, характерные периоду 1970-х – начала 1980-х годов, а насыщенное эмоцией цвета тональное пятно становится основным средством выразительности в его портретных образах. Художник внимательно всматривается в себя, ориентируясь на психологические портреты Караваджо, Веласкеса и Рембрандта. Ему близка тональная драматургия теневоса (мрачный, темный) [13]. В отличие от светлых фонов композиций предыдущего периода, В. Л. Ганоцкий изображает себя в полутьме мастерской, выявляя, подобно лучу света, свое лицо. Такой тональный строй позволяет сосредоточиться на эмоциональной характеристике человека. Художник становится мастером, свободным от буквального следования академическим нормам.

Камерный автопортрет в берете создан в наиболее выразительном ракурсе – три четверти, с использованием глубоких теней и контрастирующих с ними участков света. Аналоги подобного живописного решения можно видеть в автопортрете Веласкеса (1635) и Рембрандта (1660) (рис. 7). Из рассказа В. Л. Ганоцкого известно, что Рембрандт и Веласкес возглавляют список мастеров портретной живописи, творчеством которых он увлечен. «У них всегда есть чему учиться: соотношению света и тени, колористическому решению, вниманию к деталям. И, главное – умению постичь психологию модели» [11]. Легкое изменение тона и цветовых оттенков в «Автопортрете» превращает черный воротник рубашки в глубокий темно-синий, а в осветленной части берета едва заметное изменение черного в теплый охристый. Точная мера малого количества света на одежде усиливает его выразительность в лице, что содействует воссозданию психологического состояния художника. Темный тон объединяет фигуру с глубоким пространством в картине. Общая структура тональной композиции завершена бликами в глазах (самой светлой деталью автопортрета). Таким образом, внимание акцентировано на выразительном взгляде.

Дионисийская стихия женских образов. Живописный стиль В. Л. Ганоцкого со всей полнотой раскрывается в женских портретах 1990-х годов. В женских образах проявлена стихийная дионисийская природа. В портретных композициях «Утро» (1991), «Цыганка» (1993), «Женщина в красном» (1997) красавицы предстают во всей силе женской натуры. Важная роль в этих произведениях отведена натюрморту.

В портрете «Утро» (1991) (рис. 8) красавица, которая расчесывает волосы, изображена в пору своего цветения. Заснеженный городской пейзаж за окном и вышитая розами белая домотканая сорочка воплощают идею утренней чистоты, обновления. Красные розы в вышитом орнаменте являются атрибутами покровительницы любви Венеры. Прозрачная легкая дымка, характерная для утренних часов, окутывает силуэт женщины. Идея портрета нашла отображение в противопоставлении утонченной серебристой гаммы пространства – прохладных жемчужно-розовых, сиреневых, изумрудных цветов – теплым охристо-оливковым оттенкам женской фигуры. Нюансное решение тонального строя дальнего плана контрастирует с насыщенностью переднего. Темные пятна падающих теней разливаются, объединяясь с полутонами, которым отведена большая часть пространства картины. Водопад света выявляет акценты на лице и плечах модели. Объемные складки домотканой сорочки пастозно проложены мазками мастихина. Колорит картины построен на нюансных оттенках холодной палитры, тональная раскладка композиции контрастна. Превалируют полутона в соединении со светом. Наполненная теплом женщина противопоставлена холоду зимней уснувшей природы. Фигура показана в сложном движении. Поднятая с гребнем рука усиливает выразительную пластику гибкого тела.

Натюрморт, изображенный на переднем плане, является «входом в композицию». Духи, косметика, дорогие янтарные бусы, шкатулка с украшениями усиливают ощущение магического ритуала, посвященного женской красоте.

Жанровый портрет конкретной женщины, показанной во время утреннего туалета, благодаря поэтике композиционного и живописного решения, введен в контекст вневременных мифологических образов. В частности, картинам Тициана и Рубенса, посвященным туалету Венеры. В искусстве модерна этот античный мотив отзывается эхом в портрете Г. Л. Гишман (1906) В. А. Серова, в автопортрете «За туалетом» (1909) З. Е. Серебряковой (рис. 9).

В 1993 году было написано полотно «Цыганка» (рис. 10), которое стало прологом для создания одной из лучших картин мастера «Женщина в красном» (1997). Гедонистическое настроение произведения прославляет роскошь женской красоты и чувственности земного бытия. Стихия страсти запечатлена в непринужденной позе

женщины, сидящей в кресле, в ее взгляде «сверху», полуоткрытых губах и грации рук с утонченными пальцами. Энергия жизнеутверждающего красного цвета выплеснулась разнообразием оттенков, колористический диапазон которых дан от холодных рубиновых, пурпурных, насыщенных розовых, карминовых к теплым оранжево-красным валам. Композиция построена на разнообразных сложных тональных модуляциях с большим количеством полутонов и теней, которые служат фоном для главных элементов портрета – лица и кистей рук, выявленных светом. Поскольку индивидуальное подчинено общему, портрет конкретной женщины превращается в образ Прекрасной дамы и становится картиной.

Мотив натюрморта в композиции портретного жанра. Предметы натюрморта в портрете «Женщина в красном» усиливают звучание образа и неслучайно напоминают полотна «Дары осени» (1980-е), «Осеннее ассорти» (2006), в которых раскрывается тема щедрости плодородной осени, сравнимой с природой женщины. Металлический поднос, наподобие зеркала, отражает спелые фрукты, бутылку и фужер с красным вином. Золотисто-желтое яблоко, акцентированное светом, роднит образ героини портрета с богиней любви и красоты Афродитой и искусительницей Евой, одним из атрибутов которых считается яблоко. В композициях В. Л. Ганоцкого часто изображается бокал, наполовину наполненный вином, подобно избыточным натюрмортам эпохи барокко, где утверждалось наслаждение от земных радостей, и, в то же время, напоминалось о конечности бытия [6]. В глубине интерьера, на втором плане слева показан гитарист. Разный масштаб фигур и насыщенность тона второго плана усиливает динамику пространства. Композиционное движение разворачивается по спирали. В таком построении можно усмотреть черты, присущие стилистике барокко и модерна.

Технико-технологические особенности живописи художника. В. Л. Ганоцкий владеет широким диапазоном технических приемов, которые использует в различных вариациях. Для художественной практики мастера особенно характерно соединение лессировочного письма на имприматурах с широким пастозным мазком в технике *a la prima*, многослойность красочной фактуры. Для передачи легких теней на лицах моделей, и для тщательной проработки деталей художник применяет лессировки. Плотность густых кроющих красок используется для

изображения одежды. Портретная практика В. Л. Ганоцкого очерчена границами реалистической системы изображения.

Заключение. В. Л. Ганоцкий является носителем и продолжателем традиций репинского направления реалистического портрета школы Харькова. Мастер устанавливает взаимосвязь современного искусства портрета с достижениями мастеров предыдущих поколений, творчески переосмыслив их наследие. Творчество учеников И. Е. Репина – Ф. А. Малявина, Н. И. Фешина, основателей харьковской художественной школы – М. С. Федорова, С. М. Прохорова, А. А. Кокеля и их последователей: Ю. В. Балановского, Г. А. Томенко, С. Ф. Беседина, Б. А. Колесника, А. В. Вяткина, А. М. Константинопольского, – повлияло на формирование художественно-стилистического языка В. Л. Ганоцкого. Этот фундамент обеспечил высокий уровень его профессионального мастерства и дал возможность воплощения сложных художественных задач.

В портретах 1980-х годов доминирует объемно-пластическая моделировка формы. Основой композиционной структуры является темный силуэт на светлом фоне. Модель изображается в интерьере. Портреты этого периода характеризуются лаконизмом, выразительностью силуэта, определенностью тонального решения, сдержанной цветовой палитрой.

Для портретов 1990-х годов присуще усложнение композиции путем введения мотива натюрморта и пейзажа. «Живописный стиль» отмечен насыщенностью цветов, растворением абриса фигуры в пространстве с сохранением главного акцента,

созданного светом на лице и кистях рук модели. Сочетание академической основы с экспрессией живописной манеры зрелого периода содействует формированию эмоционально выразительных портретных образов. Высокая степень сходства и отобразенный художником характер модели наделяют его композиции чертами психологического портрета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Серебрякова, О. Роздуми в образах / О. Серебрякова // Вечірній Харків. – 1986. – 22 березня.
2. Романовский, В. Миры Василия Ганоцкого / В. Романовский // Вечерний Харьков. – 2001. – 11 нояб.
3. Василь Ганоцький – на зламі століть та епох. : альбом / упор. О. Ганоцька. – Харків: Майдан, 2011. – 136 с.: іл.
4. Пономаренко, М. Художественно-стилистические особенности станкового портрета в живописи Харькова XX–XI ст.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.05 / М. Пономаренко; Харьков, ХГАДИ, 2016. – 403 с.
5. Алпатов, М. Композиция в живописи / М. Алпатов. – М.–Л.: Искусство, 1940. – 128 с.: ил.
6. Алпатов, М. Очерки по истории портрета / М. Алпатов. – М.–Л., 1937. – 60.
7. Виппер, Б. Введение в историческое изучение искусства / Б. Виппер. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. – 368 с.
8. Фаворский, В. Литературно-теоретическое наследие / В. Фаворский – М.: Советский художник, 1988. – 588 с.: ил.
9. Фаворский, В. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. Фаворский – М.: Книга, 1986. – 238 с.: ил.
10. Пономаренко, М. Интервью с художником М. А. Константинопольским / М. Пономаренко. Записано автором 17. 06. 15.
11. Пономаренко, М. Интервью с художником В. Л. Ганоцким / М. Пономаренко. Записано автором 23. 11. 16.
12. Сарабьянов, Д. Стиль модерн / Д. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
13. Власов, В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – Т. 9: Ск – У. – С. 463.
14. Виппер, Б. Проблема и развитие натюрморта / Б. Виппер. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 384 с.: ил.

Поступила в редакцию 01.11.2018 г.

Паэтыка і семіётыка абстракцыі ў творах мастакоў другой паловы XX стагоддзя

Цыбульскі М. Л.

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

Развіццё абстрактнага мастацтва выявіла адну з важных тэндэнцый мастацкага мыслення, уласцівых не толькі першай, але і другой палове XX стагоддзя. Калі ў пасляваеннай Амерыцы набірала сілу нью-ёркская школа, то ў былым Савецкім Саюзе ў рамках перыяду “адлігі” пачаўся новы этап у развіцці абстракцыі ў асяроддзі мастакоў-нефармалаў. У 1970-1980-я гады пошукі новай паэтыкі, філасофіі сэнсаў у абстракцыі былі злучаны з засваеннем досведу авангарда пачатку стагоддзя. Абстракцыя 1990-х гадоў у поўнай меры стала з’явай постмадэрнізму, акумулявала ўсю шматграннасць яго асаблівасцей, абвастрыла канцэптальную і метафізічную значнасць выяў.

Важнасць разумення паэтыкі і семіётыкі фармальнага лексікону, нефігуратыўнай мовы мастацтва відавочная, паколькі абстракцыя ніколі не адмаўляла наяўнасці ў ёй розных узроўняў сэнсу. Артыкул прысвечаны тэарэтычным аспектам развіцця абстрактнага мастацтва ў другой палове XX стагоддзя ў цэлым і асобным праблемам паэтыкі і семіётыкі ў працах беларускіх жывапісцаў гэтага перыяду.

Ключавыя словы: абстракцыя, семіётыка, паэтыка, мастацтва XX стагоддзя, беларускае мастацтва.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 73–78)

Poetics and Semiotics of the Abstraction in Works of the Late 20th Century Artists

Tsybulski M. L.

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

The development of abstract art has revealed one of the most important trends in the art thinking inherent in not only the first but also the second half of the XX century. If in the post-war America New York School gained momentum, the former Soviet Union within the period of the “thaw” began a new stage in the development in the medium-nonconformists artists abstraction. In the 1970–80s the search of new poetics and philosophy senses in the abstract art were connected with experience of the early twentieth century vanguard. Abstraction of the 1990s fully became a phenomenon of postmodernism; it accumulated many facets of its features, sharpened conceptual and metaphysical significance of the images. The importance of understanding the poetics and semiotics of the formal leksicon, nonfigurative language of art is obvious, because the abstraction has never denied different levels of meaning present in it. The article is devoted to theoretical aspects of the development of abstract art in the late twentieth century in general and specific issues of poetics and semiotics in the works of Belarusian painters of that period.

Key words: abstraction, semiotics, poetics, the art of the twentieth century, Belarusian art.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 73–78)

Развіццё абстрактнага мастацтва выявіла адну з важных тэндэнцый мастацкага мыслення, уласцівых не толькі першай, але і другой палове XX стагоддзя. Калі пачатак XX стагоддзя быў адзначаны своеасаблівай “лінгвістычнай рэвалюцыяй”, то ў канцы стагоддзя пачалі гаварыць пра “іканічны пераварот” [1]. Пры гэтым абстрактнае мастацтва, рухаючыся ад бясконцых пошукаў праўды і пластычных эксперыментаў, было і застаецца своеасаблівым жывапісным эквівалентам

свабоды самавыяўлення і філасофіі, у якой роля арыгінальнай паэтыкі і семіётыкі нельга недаацэньваць. Месца, дзе паэтыка судакранаецца з семіётыкай, з’яўляецца квінтэсэнцыяй, у якой раскрываецца сутнасць абстракцыі.

Паэтыцы і семіётычным аспектам жывапісу другой паловы XX стагоддзя прысвечана ня мала навуковых даследаванняў. Але ў апошнія гады вялікае значэнне надаецца асэнсаванню семантычнай шматзначнасці абстракцыі, як і праблемам адэкватнасці яе інтэрпрэтацыі.

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

Неабходнасць аналізу абстракцыі як мовы, як знакава-сімвалічнай сістэмы паўстала ў кантэксце агульнай моўнай парадыгмы, якая з'явілася, з аднаго боку, дзякуючы шырокаму ужыванню метадаў лінгвістычнага аналізу ў розных галінах навукі, а з іншага – была звязана з пашырэннем семіятычных даследаванняў шматлікіх з'яў рэчаіснасці. У сваю чаргу, ужыванне прынцыпаў паэтыкі і семіётыкі ў інтэрпрэтацыі твораў нефігуратыўнага мастацтва раскрывае ўнутраную структуру мастацкага твора з пункту гледжання спосабаў фарміравання вобраў і сэнсаў, якія закладзены ў іх змесце, надае новыя магчымасці асэнсавання абстракцыянізму. Вылучэнне семіятычных спосабаў даследавання абстракцыі, выяўленне спецыфікі яе знакавых сродкаў, сучасных формаў існавання дадзенага феномена спрыяюць разуменню сэнсу гэтых твораў мастацтва.

Нягледзячы на наяўнасць вялікай колькасці публікацый, прысвечаных абстрактнаму мастацтву, паэтыка і семіятычныя сэнсы абстракцыі застаюцца, на наш погляд, не да канца даследаванымі. Акрамя таго, узрастанне разнастайнасці сусіснуючых сучасных мастацкіх практык дае магчымасць нам пераасэнсоўваць гэты феномен нефігуратыўнасці на новым матэрыяле абстрактнага жывапісу.

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць тэарэтычныя аспекты развіцця абстрактнага мастацтва ў другой палове ХХ стагоддзя ў цэлым, разгледзець асноўныя шляхі асэнсавання паэтыкі і семантычнай шматзначнасці абстракцыі, праблем яе інтэрпрэтацыі ў творах беларускіх жывапісцаў гэтага перыяду.

Паэтыка і асноўныя тэндэнцыі развіцця абстрактнага мастацтва ў другой палове ХХ стагоддзя: гістарычны кантэкст. У другой палове ХХ стагоддзя абстрактнае мастацтва як форма мастацкага мыслення і метада мастацкай творчасці не страціла сваёй папулярнасці ў асяроддзі мастакоў розных краін. Калі ў пасляваеннай Амерыцы набірала сілу нью-ёркская школа, то ў былым Савецкім Саюзе ў рамках перыяду “адлігі” пачаўся новы этап у развіцці абстракцыі ў асяроддзі мастакоў-нефармалаў.

У канцы 1950-х гадоў абстрактнае мастацтва асацыіравалася з унутраным вызваленнем ад таталітарных рамак, з іншым светаўспрыманням, з цікавасцю да пошукаў актуальнай мастацкай мовы і новай пластычнай формы. Зварот да абстрактнага мастацтва быў агульнапрынятым і шырока распаўсюджаным у мастацтве андэграўнду.

У 1970–1980-я гады пошукі новай паэтыкі, філасофіі сэнсаў у абстракцыі былі злучаны з засваеннем досведу авангарда пачатку

стагоддзя. Разам з тым у рамках савецкай рэчаіснасці мастакі-абстракцыяністы не заўсёды мелі магчымасць пазнаёміцца з першакрыніцамі, а таму часцей інтуітыўна знаходзілі адказы на праблемы, якія іх хвалявалі, свядома адасабляліся ад спроб простага капіравання ўзораў заходняга мастацтва. Нельга не заўважаць уплыву на развіццё абстрактных формаў жывапісу і канцэптualaнага мастацтва.

У другой палове ХХ стагоддзя візуальная мова абстракцыі па-ранейшаму была падкрэслена эксперыментальнай, але, у параўнанні з пачаткам ХХ стагоддзя, была ўжо менш зарыентавана на навейшыя навуковыя адкрыцці як і на вывучэнне глабальных праблем эпохі. Абстракцыя 1990-х гадоў у поўнай меры стала з'явай постмадэрнізму, акумулявала ўсю шматграннасць яго асаблівасцей, абвастрыла канцэптualaную і метафізічную значнасць вобразаў. Арыентацыя на выяўленне прынцыпаў аўтарскай паэтыкі злучана і з асэнсаваннем сістэмы моўных значэнняў у нефігуратыўным жывапісе.

У 1990-я гады ў адрозненне ад “класічнай” абстракцыі 1950-х гадоў абстрактнае мастацтва аднолькава зарыентавана як на суб'ектыўную эмацыйную выразнасць, так і на канцэптualaнасць. Па сутнасці, на дадзеным этапе развіцця мастацтва ў формаўтварэнні не існуе апазіцыі “рэалістычнае–абстрактнае”, а таму далёка не заўсёды правільна маркіраваць мастацкае мысленне шэрагу мастакоў, як “абстрактнае”, лічаць некаторыя мастацтвазнаўцы. У сучасным мастацтве абстрактнае і *фігуратыўнае* утвараюць хутчэй “сумесь”, чым апазіцыю [2].

Менавіта таму семіётыку наўрад ці можна лічыць адзінай і адназначнай метадалогіяй для аналізу абстракцыі. Шматлікія ідэі постмадэрнісцкіх мастакоў часта выглядаюць невыразнымі ці незразумелымі.

Абстракцыя ў беларускім жывапісе. Перыяд перабудовы стаў як для беларускіх, так і для ўсіх савецкіх мастакоў часам засваення спадчыны авангарда пачатку ХХ стагоддзя, перыядам звароту да гісторыі мастацкага жыцця Віцебска 20-х гадоў, засваення малавадомага раней досведу заходнееўрапейскага і амерыканскага мастацтва і навейшых мастацкіх практык. Гэта быў і перыяд знаёмства і асэнсавання тэарэтычных прац мастакоў авангарда пачатку ХХ стагоддзя (К. Малевіча, В. Кандзінскага і інш.), маніфестаў мастацкіх аб'яднанняў таго часу.

У 1980-я гады сярод беларускіх мастакоў прыхільнікаў абстракцыі было не вельмі шмат (Л. Русава, С. Кірушчанка, З. Ліцвінава

і некаторыя іншыя.) Характэрна, што Т. Кандраценка лічыць, што “ўдзельная вага” абстрактнага мастацтва ў станковым жывапісе Беларусі на працягу 1990–2000-х гадоў узрасла. Усё больш аўтараў пачалі звяртацца да нефігуратыўных форм перадачы свайго мастацкага бачання. Між тым, пытанне пра тое, што ж у большай меры паўплывала на развіццё беларускага абстрактнага мастацтва пасля 1980-х гадоў дагэтуль шмат у чым застаецца адкрытым, лічыць Т. Кандраценка і вылучае вызначаным ўплыў, які ёй здаецца відавочным, указвае на прамое фармальнае падабенства асобных твораў. “Постжывапісная абстракцыя і оп-арт, арфізм, неапластыцызм, інфармальнае мастацтва, пурызм, іерагліфічная абстракцыя, абстрактны экспрэсіянізм, ташызм – усе гэтыя кірункі развіцця заходнееўрапейскага і амерыканскага мастацтва ў той ці іншай ступені знаходзілі свае водгукі ў сучасным абстрактным жывапісе Беларусі” [3].

Многія з майстроў, што аддавалі перавагу абстракцыі, нярэдка працавалі на стыку фігуратыўнага і нефігуратыўнага мастацтва, дзе абстрактныя плямы і лініі пераплятаюцца са знакамі, візуальна пазнавальнымі формамі, дзе твор знаходзіцца на грані ўмоўнасці і поўнай беспрадметнасці. Спектр стылістычных і фармалістычных пошукаў у канцы 1990-х гадоў досыць шырокі: лірычная абстракцыя (Б. Семілетаў, Д. Мароз, Л. Хобатаў, А. Кузняцоў, А. Канавалаў, У. Савіч, Л. Мядзвецкі, В. Ляховіч, А. Забаўчык, З. Луцэвіч, Г. Драздоў, К. Сумарава, Т. Грыневіч, С. Давідовіч, В. Дзенісенка, У. Канцэдайлаў, В. Клімушка), геаметрычная абстракцыя (А. Малей, А. Дасужаў, Ю. Несцярук, С. Кірушчанка, В. Мурашка, А. Іваноў, М. Бушчык і інш.), абстрактны экспрэсіянізм (А. Жураўлёў, А. Краўчанка, В. Мікалаеў, А. Іваноў, А. Савіч, В. Шылко, А. Марышаў, А. Фалей, В. Васільеў, А. Салаўеў і інш.)

Творчае станаўленне віцебскага жывапісца А. Салаўева пачалося ў асяроддзі пасляваеннага латышкага авангарда пад уплывам А. Паулюкаса. У працы А. Салаўева відавочныя рэмінісцэнцыі творчасці А. Паулюкаса і Дж. Полака, акрамя таго прыкметны ўплыў фавізму і экспрэсіянізму. Вытанчаныя фактуры А. Краўчанкі адпавядаюць складаным, далікатным настройам яго твораў, а творчасць В. Шылко характарызуецца амаль плакатнай выразнасцю, дзе насычаныя каларыт падкрэслівае абагульненыя формы. В. Сахно, В. Куфко, В. Кузняцоў у сваіх працах імкнуцца ажывіць колеравыя структуры, паказаць іх актыўнае ўзаемадзеянне на палатне.

Гэтыя майстры будуць свае жывапісныя экспрэсіўныя кампазіцыі амаль без папярэдніх эскізаў, цалкам давяраючы інтуіцыі і ўяўленню. Аб’ядноўваюць іх творчасць рэмінісцэнцыі ташызма, іерагліфічнай абстракцыі і абстрактнага экспрэсіянізму, якія прысутнічаюць у творах мастакоў.

У назвах абстрактных твораў сталі з’яўляцца як рэалістычныя формы, якія адсылаюць гледачу да тых ці іншых сюжэтаў, тэм, матываў, так і метафарычных, міфалагічных, сімвалічных і іншых канструкцый, якія ўзмацняюць канцэптualны характар мастацкага вобраза. Нярэдка фігуруюць у назвах абстракцый і назвы жанраў, вызначаючы тым самым вектар пабудовы вобраза гледачом.

Абстракцыя як семіятычная сістэма і алгарытм інтэрпрэтацыі беспрадметных твораў. Важнасць разумення семантыкі і семіётыкі фармальнага лексікону, нефігуратыўнай мовы мастацтва відавочная, паколькі абстракцыя ніколі не адмаўляла наяўнасці ў ёй розных узроўняўсэнсу. Пра гэта гаварыў яшчэ амерыканскі мастацтвазнавец і крытык Мэйер Шапіра (1904–1996), адзначаючы, што неміметычныя элементы таксама ўдзельнічаюць у канструяванні выявы (знака) [4].

Некаторыя даследчыкі невыпадкова пісалі нават пра “навуковы” дыскурс беспрадметнага жывапісу [5]. Сапраўды, ужо на пачатковым этапе развіцця абстракцыянізму “імкненне мастакоў да «навуковасці» дзеянняў і думак выявілася ў іх дэкларацыях і іншых вербальных маніфестацыях, у рознанакіраваных навуковых (псіхафізіялагічных, фізічна-аптычных) эксперыментальных даследаваннях прадстаўнікоў мастацкага авангарда (даследаванні Кандзінскага, лабараторыя Мацюшына, даследаванні Малевіча, Лісіцкага, групы праекцыяністаў і інш.), у вербальным выкарыстанні мовы навукі ў назвах твораў і саманазвах групавак. Аднак галоўным чынам – у яе невербальным выкарыстанні, што выявілася ў змесце мастацкіх пошукаў беспрадметнага жывапісу, якія паказваюць глабальнае стаўленне новага мастацтва да светабудовы, накіраванае на яе вывучэнне і практычнае засваенне. Бясспрэчна, што «навуковы дыскурс ствараўся ў нетрах самай мастацкай практыкі ў авангардзе і выступаў у беспрадметнасці як сістэма ўтоеных рэфэрэнцый” [5]. Невыпадкова аўтар дадзенага тэксту, разглядаючы элементарныя часціцы, свайго роду “малекулы і атамы” жывапіснай тканіны абстрактнага жывапісу, вядзе гаворку пра магчымасць складання “слоўніка іканаграфічных адзінак беспрадметнага жывапісу”, называе іх “навуковымі графемамі” абстрактнага

жывапісу. Разуменячы, што абстрактны жывапіс патрабуе інтэрпрэтацыі, пры гэтым усё ж мы перакананы, што нашы інтэрпрэтацыі наўрад ці могуць быць вычарпальнымі.

У той жа час: не варта забываць і пра магчымасць негатыўных наступстваў інтэрпрэтацыі, верагоднасць скажэння ці страты аўтарскага зместу, навязванне новых сэнсаў і да т. п. ««Інтэрпрэтацыя твораў мастацтва... прыводзіць да таго, што мы не проста атрымліваем асалоду ад (эротыка мастацтва), але спрабуем знайсці пэўнае вытлумачэнне мастацкага твора, асэнсоўваючы яго ў грамадскім, філасофскім, рэлігійным, псіхалагічным аспектах (герменеўтыка мастацтва). У выніку гэтага з’яўляюцца негатыўныя наступствы інтэрпрэтацыі. (...) Інтэрпрэтацыя робіць мастацтва ручным, утульным для спажывацтва. (...) У выніку форма пачынае мець патрэбу ў абароне, паколькі гвалтоўнае разбіццё мастацтва на элементы зместу ператварае твор мастацтва ў прадмет для выкарыстання» [6].

Семіятычны характар абстрактнага мастацтва пацвярджаецца ўсімі этапамі яго гісторыі, пачынаючы ад арнаментальных формаў. Разам з тым, вядома, што развіццё абстрактнага мастацтва на мяжы XIX–XX стагоддзяў цесна злучана з пошукамі новай, нетрадыцыйнай выяўленчай мовы, з імкненнем выказаць невымоўнае.

У абстрактным жывапісе адбываецца “радыкальнае абнаўленне першаснай сістэмы выражэння, гэта значыць элементаў мовы-асновы, матэрыялу, з якога ствараецца «твор-рэч». Сваю сутнасць, спецыфічную сілу жывапіс рэалізуе, не звяртаючыся ні да якіх элементаў, не ўласцівых самому гэтаму мастацтву. Такое ўтойванне семантыкі, сінтаксісу, прагматыкі, ідэалогіі за мікрафізічным узроўнем прыводзіць да таго, што многія лічаць, што твор нефігуратыўнага мастацтва нічога не паведамляе, аднак гэта не так. Сапраўдны абстрактны твор уяўляе сабой сістэму знакаў – *метазнак*. Такім чынам, знак больш высокага сэнсавага нападзення і шырэйшага значэння, чым звычайныя знакі, якія будуць выяву. *Метазнак* (твор) мае сэнс (мастацкую канцэпцыю) і прадметнае значэнне (каштоўнасць для чалавецтва)” [7].

У “прачытанні” абстракцыі могуць дапамагчы веды слоўніка іканаграфічных адзінак беспрадметнага жывапісу. Набор выяўленчых “выказванняў” беспрадметнага жывапісу сёння даволі разнастайны і ўключае элементарныя візуальныя матывы, сэнсавыя графемы абстрактнага жывапісу. У цэлым сінтаксіс і семантыка ў абстракцыі раўнапраўныя,

структура выступае як значэнне, а значэнне і ёсць структура.

Адным з першых, хто зразумеў, якія магчымасці ўтойвае ў сабе семантычны аналіз выяўленчага слоўніка і сінтаксісу жывапісу быў яшчэ В. Кандзінскі. “Ён стварыў новае разуменне структуры іканічнага і індэксальнага знака ў мастацтве, семіозіса і, нарэшце, самой тыпалогіі знакаў і іх функцыянальнай прызначанасці. Падобна Ч. Пірсу ў лінгвафіласофіі, Кандзінскі ў тэорыі і практыцы абстрактнага мастацтва ўпершыню ўказаў на прынцыповую залежнасць працэсу нараджэння знака і яго выніку ад суб’екта спараджэння. Разумовы эксперымент мастака адказвае самому феномену ўключэння новай мовы мастацтва ў прастору культуры” [8].

Сістэматызаваўшы сэнсавыя адзінкі абстрактнага жывапісу, Кандзінскі адмысловую ўвагу надаў “першаэлементам”, вылучыўшы сярод іх як універсальныя модулі кропку, лінію, плоскасць, геаметрычныя формы (квадрат, круг, трохвугольнік). Мастак таксама разгледзеў ланцуг псіхічных перажыванняў, злучаных з вызначаным колерам; падрабязна разабраў чатыры пары каляровых кантрастаў, устанавіў умоўныя правілы лінейна-плоскасцева-каляровых узаемасувязяў і інш.

Погляд на сучасную абстракцыю як на складаны тэкст, складзены са знакаў нейкай мовы, сёння відавочны. У абстракцыі кожны элемент валодае мноствам больш ці менш відавочных сэнсаў рознага парадку і ўзроўню, пэўных і абстрактных, прыватных і агульных. Ніводная абстракцыя, у кантэксце камунікатыўнай сітуацыі, не можа заставацца па-семіятычнаму індывідуальнай. У кожнай абстрактнай кампазіцыі ёсць вызначаная пазіцыя ў адносінах да катэгорыі “*знакавасці*”. У гэтым сэнсе любы твор валодае сваёй імпліцытнай – унутранай – семіётыкай. Можна гаварыць пра наяўнасць адмысловай унутранай семіётыкі і ў дачыненні да таго ці іншага аўтара. Але пры гэтым у кожным камунікатыўным акце такая семіётыка ўстанаўліваецца кожны раз нанова.

Варта адзначыць, што мова *нефігуратыўнага* жывапісу ў поўнай меры яшчэ не апісана і не ўсвядомлена. Разам з тым пры асэнсаванні абстракцыі як семіятычнай сістэмы (абстрактнай семіётыкі) разгляд жывапіснай семантыкі нефігуратыўнага жывапісу не толькі важны, але і актуальны.

Сапраўды, “у творы нефігуратыўнага мастацтва пад (ці над) узроўнямі тэхнічнага выканання, семантыкі і ідэалагічных кантатацый можна ўгледзець «узровень мікрафізічны» – вызначаны код, які выяўляецца мастаком у тым самым матэрыяле, з якім ён працуе. Гэта

значыць, мастакі адмаўляюцца ад малюнка прадметаў, але не іх уласцівасцей: яны «бачаць» формы і колеры без іх носьбітаў. Ён «падказвае» канфігурацыі, абрысы, формы, хоць і не атаясамляецца з нейкім вызначаным прадметам...» [7].

Абстракцыя задае свае параметры фарміравання значэнняў, прапануе адмысловы тып семіозіса з іншымі фундаментальнымі катэгорыямі: з іншай прагматыкай, сінтактыкай і семантыкай. Эстэтычны знак у абстракцыі часта не мае ніякага дэнатата, а калі мае, то хутчэй паказвае не на дэнатат, а на правілы пабудовы знака і аўтарскія коды. Сапраўды, прызнанне за нефігуратыўным жывапісам статусу абстрактнай семіётыкі, варта казаць і пра існаванне аўтарскіх пластычных і каларыстычных кодаў, якія ствараюць вызначаны ўзровень семантычнай складанасці. Менавіта апошнія з’яўляюцца адлюстраваннем індывідуальнай семіётыкі мовы мастака. Адсутнасць *дэнатата* зусім не сведчыць пра адзін узровень сэнсаў у абстрактным малюнку. Але адмова ад *дэнантатыўнасці* (прадметнасці) ўзмацняе значнасць аўтарскага шыфра, суб’ектыўнасць якога разбураецца наяўнасцю сувязяў з іншымі элементамі карціны.

Семіятычныя катэгорыі ў абстракцыі з’яўляюцца адносіны паміж знакамі, паміж знакамі і рэцыпіентам (гледачом) і адносіны паміж знакамі і рэальным светам. Адчуванні ад успрымання абстракцыі здольныя спараджаць незлічонае мноства інтэрпрэтацый і таму ў цэнтры ўвагі могуць апынуцца пытанні эквівалентнасці сэнсавых канцэптаў мастацкай абстракцыі. Адмысловую важнасць набываюць аўтарская «драматургія» колеру, характар камбінацыі элементаў і нават фактура фарбы: рытм яе накладання.

У адрозненне ад лірычнай геаметрычнай абстракцыя ў сучасным мастацтвазнаўстве «часцей інтэрпрэтуецца або з пункту гледжання фармальна-матэматычнага падыходу, або асэнсоўваецца як мастацкае адлюстраванне нейкай аўтарскай творчай праграмы. Абстрактныя творы парой аналізуюцца як нешта другараднае ў адносінах да ідэі, як адлюстраванне канцэпцыі мастака» [9].

Асаблівасці візуальнай камунікацыі і фарміравання сэнсаў. Безумоўна, сярод мастакоў, што працавалі ў абстракцыі, нямала тых, хто згодны з думкай расійскага мастака Міхася Чарнышова: «Мая абстрактная геаметрыя пачатку шасцідзiesiąтых – «рэчы ў сабе», і я ніколі не жадаў бы, каб гэтыя «адмыслоўцы» (мастацтвазнаўцы) выяўлялі сябе на маёй «сыравіне», любое вытлумачэнне такіх прац вельмі проста, «тень на плетень»» [10].

Разам з тым уяўленне пра тое, што фарміраванне сэнсаў, з’яўляецца прэрагатывай аўтара, змянілася ў постмадэрнісцкую эпоху. Глядач апынуўся перад неабходнасцю разгадаць, адкрыць схаваны ў абстракцыі сэнс. Сёння гледачу дэлегуецца функцыі, якія традыцыйна ўваходзілі ў кампетэнцыю мастака – аўтара, творы. Аналізуючы абстракцыю, глядач звяртаецца ў тым ліку і да выяў, што захоўваюцца ў яго памяці. Такім чынам, суаўтарам твора ў пэўным сэнсе становіцца і глядач. Але паколькі глядач прыносіць у выяву сваё ўласнае значэнне, то размова ў прыцыпе не можа ісці пра фіксаванае, вызначанае і пэўнае, адзінае значэнне.

У абстрактным творы перад гледачом паўстае задача з візуальна-бачных элементаў стварыць новую сэнсавую рэальнасць. Мастак, прадумваючы кампазіцыю, выкарыстоўвае мноства ўтоеных значэнняў, «кадзіруе» свае думкі. У выніку працэс успрымання нефігуратыўнай кампазіцыі разглядаецца як рэміфалагізацыя карціны. Аналізуючы механізмы фарміравання сэнсаў з боку мастака і яго спосаб «кадзіравання» гэтых сэнсаў у абстрактным жывапісе, умоўна можна вылучыць два тыпы абстрактных кампазіцый: карціны з назвай, якія адносяцца да рэальнага свету рэчаў, і кампазіцыі без назвы. Абстрактныя кампазіцыі першага тыпу блізкія да твораў фігуратыўнага мастацтва. Наяўнасць назвы ўказвае толькі на жаданне прапанаваць магчымы варыянт фарміравання сэнсу, хоць яго зварот да абстрактных формаў сведчыць пра імкненне ачысціць малюнак ад звыклых чалавечых значэнняў. У кампазіцыях жа без назвы «падказка» адсутнічае. Абстрактны жывапіс вызвалены мастаком ад звыклых анталагічных сэнсаў, знакі закадзіраваны настолькі, што сэнсы, якія першапачаткова ўкладваліся іх стваральнікам, не прачытваюцца. Мастак мяркуе, што глядач сам надасць анталагічным сэнсам канкрэтны сэнс.

З боку гледача ўспрымаецца абстрактнай карціны ёсць працэс рэміфалагізацыі, паколькі глядач будзе свой уласны міф у адносінах да выявы, надзяляе яе сваімі сэнсамі. Мастацкі знак патрабуе ад гледача напружанай дзейнасці і ініцыятыўнасці, бо ўмоўная сувязь паміж азначаючым і азначаемым перапынена: азначаючае «шукае» сваё азначаемае. Атрымліваецца, што твор абстрактнага мастацтва імкнецца адысці ад існуючых правілаў у імя ўласнай свабоды, выпрацоўвае ўласную сістэму камунікацыі. Пры гэтым твор мастацтва абапіраецца на ўжо існуючую сістэму моўнай камунікацыі, якая выкарыстоўваецца як метамова ў адносінах да той мовы-коду, якая

ўсталёўваецца самім творам [7]. Перад гледачом паўстае задача ўзнавіць сістэму асноўных элементаў жывапіснай мовы, знакі аўтарскай паэтыкі, “граматыку” жывапісу таго ці іншага мастака, прасачыць іх трансфармацыю.

Разуменне абстрактнага жывапісу заснавана на спасціжэнні не толькі тэксту, але і кантэксту. Акрамя таго, калі мець на ўвазе імкненне гледача наблізіцца да аўтарскага прачытання абстракцыі, то варта гаварыць пра своеасаблівы эмацыянальны і інтэлектуальны дотык. У любым выпадку глядач успрымае і “перажывае” прадметнасць любой абстрактнай кампазіцыі як рэальнасць, усталёўваючы з творам сістэму сувязяў, якая здольная раскрыць яго сутнасць. Такім чынам, абстракцыя ў жывапісе здольная правакаваць чалавечую свядомасць на пошукі ў выяве нейкага тэкставага паведамлення, утоенага азначаемага, дазваляе гледачу “пракрасціся” на той бок знака. Хоць нярэдка вынікаюць такога пранікнення аказваецца іншы знак. У нейкай ступені абстракцыя як праект сэнсаўтварэння новага тыпу падрыхтавала глебу для ідэі постмадэрнісцкага мінімалізму, яго парадаксяльных магчымасцей генерыраваць “празмернасць” сэнсаў з універсальных першаэлементаў, апырэдзіла з’яўленне віртуальнай рэальнасці, адкрыла дарогу новым мастацкім і эстэтычным плыням ХХ стагоддзя.

Заклучэнне. Абстракцыя ў жывапісе другой паловы ХХ стагоддзя не страціла сваёй папулярнасці ў творчасці мастакоў. Сёння абстрактнае мастацтва патрабуе гэтак жа дасведчанага гледача, як і сам жывапісец. Для разумення абстракцыі важна ўсведамляць сістэму асноўных элементаў жывапіснай мовы, знакі

аўтарскай паэтыкі, “граматыку” жывапісу таго ці іншага мастака, прасачыць іх трансфармацыю, што дазваляе суаднесці жывапісныя творы з ідэямі і тэарэтычнымі пазіцыямі тых ці іншых аўтараў.

ЛІТАРАТУРА

1. Кривцова, Л. А. Язык изобразительного искусства: семиотический, антропологический и эпистемологический аспекты : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Л. А. Кривцова; Иван. гос. ун-т. – Иваново, 2005. – 26 с.
2. Чухров, К. «Новая» абстракция или «старый» симулякр? [Электронный ресурс] / К. Чухров. – Художественный журнал. – 2004. – № 4 (56). – Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/26/>. – Дата доступа: 12.07.2018.
3. Кондратенко, Т. Г. Абстрактная живопись и основные тенденции ее развития / Т. Г. Кондратенко // Искусство и культура. – 2015. – № 3. – С. 6–11.
4. Schapiro, M. On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs / M. Schapiro // Semiotica. – 1969. – № 1. – P. 223–242.
5. Злыднева, Н. В. «Научный» дискурс беспредметной живописи / Н. В. Злыднева // Критика и семиотика. – 2012. – Вып. 17. – С. 192–199.
6. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М., 2001. – С. 12.
7. Горбунова, К. В. Семиотический подход к исследованию абстрактного искусства / К. В. Горбунова // Культурное многообразие: от прошлого к будущему : тексты участников Второго Рос. культурол. конгресса с междунар. участием (СПб., 25–29 нояб. 2008). – СПб.: Эйдос, 2010. – С. 863 – 868.
8. Горбунова, К. В. Элементарные формы в творчестве В. В. Кандинского 1910 – 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / К. В. Горбунова; Рос. ин-т культурологии. – М., 2012. – 25 с.
9. Дроник, М. В. Образно-художественное значение супрематизма К. Малевича в контексте сотериологической парадигмы. Метаобраз в беспредметной живописи Малевича / М. В. Дроник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – Вопросы теории и практики. – № 12(86): в 5 ч. – Тамбов: Грамота, 2019. – Ч. 3. – С. 39–48.
10. Чернышев, М. Москва 1961-67 [Электронный ресурс] / М. Чернышев. – Ч. 3. – Режим доступа: <http://alexvadim.livejournal.com/84510.html>. – Дата доступа: 30.05.2018.

Паступіў у рэдакцыю 01.11.2018 г.

Культурная безопасность: глобальный и региональный контекст

Рудковский Э. И.

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

Культурная безопасности в современном мире выступает как неотъемлемый компонент национальной безопасности. В свою очередь составной частью культурной безопасности является духовная безопасность, т. к. духовность – это ядро любой культуры. Культурная безопасность – это состояние защищенности ее фундаментальных духовных ценностей, система отношений, обеспечивающих благоприятные условия для саморазвития общества и духовного роста отдельных его членов.

Внимание уделено связи данного вида безопасности с сохранением культурного кода, менталитета, языка народа. Показано соотношение глобальных и региональных аспектов культурной безопасности.

Ключевые слова: культурная безопасность, культурный код, менталитет, диалог культур, глобализация, регионализация.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 79–83)

Cultural Security: the Global and the Regional Contexts

Rudkovski E. I.

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

Cultural security in the contemporary world is an inseparable component of national security. A component of cultural security, in its turn, is spiritual security since spirituality is a nucleus of any culture. Cultural security is the state of protection of its fundamental moral values, the system of relations which provide favorable conditions for the self-development of the society as well as spiritual maturity of its members.

Attention is paid to the connection between this type of security and preservation of spiritual code, mentality, language of the people. The correlation of global and regional aspects of cultural security is demonstrated.

Key words: cultural security, cultural code, mentality, dialogue of cultures, globalization, regionalization.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 79–83)

Нынешняя хаотичная глобализация помещает человечество в как никогда ранее тесное и пронизанное коммуникациями пространство. Меняются стереотипы, образ жизни, подвергаются ревизии привычные ценности. Происходит трансформация понятия «государственный суверенитет» в условиях растущей взаимозависимости стран. В этих условиях по-другому видится и содержание безопасности стран, которое включает не только военную, экономическую, но и культурную безопасность.

Цель исследования – анализ места и роли культурной безопасности в контексте глобальных и региональных процессов.

Глобализация и культурная безопасность. Процессы глобализации стали частью современного мира. Сегодня – это взаимозависимый универсум. Происходит разрушение привычных барьеров и границ в экономической, политической и культурной сферах. Общество

находится под непрерывным воздействием «девятого вала» информационных потоков, которые несут часто ценности, изначально чуждые тому или иному социуму. Опасность исчезновения многоцветия культур становится реальной. «Жернова» глобализации нивелируют и стандартизируют культурное развитие, появляется угроза становления технократически бездушного человека. А. Г. Лукашенко отмечал, что идет «невидимая борьба за душу человека. С разных сторон подвергаются атакам христианские основы морали, разрушаются традиционные семейные устои. Под воздействием информационного потока изменяются мировоззрение и образ жизни людей. Все больше появляется соблазнов и искушений, все труднее беречь сердца от темных мыслей и эмоций. В погоне за материальными благами и внешней мишурой люди теряют истинную красоту – внутренний свет добрых чувств и благородных поступков» [1].

Адрес для корреспонденции: e-mail: edw.ru@yandex.ru – Э. И. Рудковский

Главное поле сражений – души людей. В этих условиях проблема культурной безопасности актуальна как никогда, в противном случае может произойти разрыв с корневой системой культуры, культурным кодом нации. Необходим тот духовный компас, без которого информационные технологии могут стать дорогой в ад. В культуре сегодня много такого, что на самом деле способствует не духовному росту человека, а его порабощению чужими и чуждыми ценностями (мультикультурализм, ЛГБТ, политкорректность и т. п.). Ключевой идеей становится потребительство, рай для избранных. Все больше торжествует мораль вседозволенности. Стирается грань между тем, что можно и чего нельзя.

Исследователи проблемы предлагают различные определения термина «культурная безопасность». Нельзя не согласиться с В. Можейко, что «...культурная безопасность предполагает способность общества сохранять специфические культурные характеристики, включая постоянство традиционных схем языка, идентичности, национальных и религиозных обычаев, оставаясь при этом открытым для всех востребованных конструктивных внешних изменений» [2, с. 68].

Некоторые авторы отмечают, что культурная безопасность не сводится к безопасности культуры как таковой. Она рассматривается как фактор обеспечения безопасности общества и государства в целом [3].

Составной частью культурной безопасности является духовная безопасность, ибо духовность – это состояние общества, личности, институтов, обеспечивающее их нормальную жизнедеятельность. Это состояние защищенности духовно-нравственных ценностей, система отношений, обеспечивающих благоприятные условия для становления духовного роста общества и отдельных его членов.

Культура – это духовный капитал общества, который важно сохранять и приумножать. Безопасность данного капитала имеет два аспекта: внешний и внутренний. Внешний аспект – это противодействие вестернизации, влиянию современных «трендов» в информационном потоке, пронизывающем территорию страны. Внутренний аспект – это создание благоприятных условий для развития национальной культуры во всех ее проявлениях. Культурная безопасность тесно связана с проблемой соотношения традиций и инноваций. Важно сохранить язык, традиции, символы, обычаи, нравственные нормы этноса. С другой стороны, нельзя оградиться от других культур «китайской стеной», нельзя «заморозить» национальную культуру. Ориентированная на

консервацию культура исторически обречена. Вместе с тем нельзя не сказать о защите духовной культуры от так называемых «инноваций», выдающих себя за новый элитаризм, но по сути своей являющийся поп-культурой худшего образца. В свое время А. П. Чехов отмечал, что можно по-разному ставить в театре «Гамлета», но важно, чтобы Шекспир не обиделся.

Основой, которая обеспечивает обогащение и саморазвитие культур, является их взаимодействие, диалог. И. Гердер полагал, что изоляция ведет к деградации культуры. Любая культура может совершенствоваться и сохраняться, если она тесно связана с общечеловеческими ценностями и достоинством других культур. В этом заключается диалектика процесса. Вместе с тем изменения в культуре не должны затрагивать ее «ядра». М. Бахтин считал, что только в диалоге культура познает и понимает сама себя, глядя на себя глазами другой культуры и преодолевая тем самым свою однобокость и известную ограниченность.

В процессе глобализации идет сближение культур, обогащение их общечеловеческим содержанием. Однако возникает вопрос: возможен ли универсализм вообще? В. Л. Васюков подчеркнул: «Далеко не доказано существование таких ценностей, которые понятны всем и принимаются всеми в качестве общих. Одни и те же слова, описывающие, казалось бы, общие для всех понятия, наполняются сторонами диспута и диалога совершенно различным содержанием, зачастую подрывающим в корне и уничтожающим саму возможность диалога» [4, с. 20].

В чем-то с такой позицией согласиться можно. Ценности, определяющие уникальность каждой культуры, могут и должны сохраняться. Но, с другой стороны, разве нет таких ценностей, которые объединяют человечество и принимаются представителями разных цивилизаций? В какой культуре сегодня приветствуются грабежи, насилие над детьми, клятвопреступление и т. п.? Это риторический вопрос.

Безусловно, следует помнить, что западные политехнологии ценности добра, справедливости, коллективизма, духовности все чаще пытаются заменить ценностями прав человека (без всяких нравственных «тормозов»), индивидуальной независимости. Общество приравнивается к арифметической сумме потребителей материальных благ и ценностей массовой культуры, речь идет даже о том, что традиционные формы этнической идентификации иссякли.

Однако обустроить свою страну только на достижениях других наций (на основе евростандартов) невозможно, необходимо сохранять свою духовную основу. Духовные ценности, возникшие в иной социокультурной среде, нельзя рассматривать как деталь какого-то механизма, которую можно вынуть и вставить в свою социальную систему. Но такие попытки очень часто предпринимаются как изнутри, так и извне, без учета менталитета, базовых, субстанциональных ценностей культуры иной цивилизации. Важны сегодня культурное импортозамещение, культурный суверенитет, которые являются важнейшим ресурсом развития нации. К сожалению, доказывая свою самостоятельность, мы часто пытаемся показать не свою глубину и самобытность, а «крутизну», используем язык и ценности той культуры, от которой хотим дистанцироваться.

Культурный код и культурная безопасность. Культурная безопасность – важнейшее условие сохранения культурного кода этноса и региона, их идентичности. Википедия определяет культурный код как «уникальные культурные особенности, доставшиеся ее народам от предков; это закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру» [5]. Культурный код выступает как необходимое условие преемственности и устойчивости общества, самоидентификации тех или иных этносов и является духовным ядром культуры, основывающимся на глубинных ценностях, которые определяют облик нации. Культурный код тесно связан с менталитетом народа, который, к примеру, раскрывается в таких чертах белорусского народа, как миролюбие, толерантность, дружелюбие («памяркоўнасць»), стремление к разумному компромиссу, трудолюбие, бережливость, стойкость перед вызовами времени.

Культурный код может трансформироваться в процессе развития общества (упрощаться, усложняться, менять символическую систему), но очень важно строить культурную политику на основе четких, ясных представлений и идеалов. Сохранение и воспроизводство культурного кода невозможно без обращения к исторической памяти народа. Историческая память «вшита» в культурный код нации, она часть культуры общества. Сбереечь историческую память – значит сохранить свою идентичность, своеобразие духовной культуры в наличном бытии региона или общества в целом. В современных условиях история стала мощным оружием информационной войны. Фальсификация

истории – это не просто извращение прошлого, она направлена в будущее, призвана изменять ход общественных процессов по лекалам либеральных идеалов. Но, как известно, кто затевает войну с прошлым, рискует потерять будущее. Длительная историческая ложь делает людей равнодушными к истории, к собственному народу, его традициям, обычаям. Недопустимо, чтобы традиционные духовные ценности, наследие исторического прошлого были преданы забвению.

Культурный код духовно сплавляет этнос, регион, общество в целом. Вот почему его изучение – это ключ к пониманию особенностей и сущности этноса через культурное наследие предшествующих поколений. К сожалению, порой СМИ, носители массовой культуры наподобие разных хакеров часто пытаются взломать культурный код, подменить его неким эрзацем, подрывающим корневую систему нации.

Культурный код органично связан с менталитетом народа. Менталитет – это мировосприятие, умонастроение, проявляющиеся в совокупности психологических и поведенческих установок, ценностных ориентаций индивида, социальной группы, общества в целом. Он возникает в недрах культуры народа, определяется его историческими судьбами, особенностями общественного развития.

Данные существенные характеристики народа неотделимы от языка. Язык не может не содержать в своей основе глубинные, субстанциональные представления народа о мире, его восприятии, он включен в культуру этноса, а культура включена в язык. Язык, по известному выражению М. Хайдеггера, – дом бытия. В. А. Маслова справедливо отмечает, что «каждый язык отражает определенный способ восприятия и организации (“концептуализации”) мира» [6, с. 15]. В языке так или иначе проявляется ценностная картина мира, присущая тому или иному этносу. Вместе с тем нельзя согласиться с В. А. Масловой в том, что культурный код нации – это язык. Культурный код нельзя ограничивать только сферой языка, он связан с традициями, обычаями, ценностями и нормами народа, особенностями его психологического склада. Очевидно, к примеру, что все испаноговорящие народы отличаются существенно и своим культурным кодом, и менталитетом.

Региональные аспекты культурной безопасности. Глобализация предстает не только как формирование единой общечеловеческой культуры. Одновременно идет процесс разделения человеческого общества

по качественно новым основаниям: имеет место усиление локальных культур. Данный процесс Р. Робертсон называл глокализацией. Речь идет о том, что унификация в различных сферах общественной жизни сопровождается локализацией, ростом культурного разнообразия, конструктивным сотрудничеством и взаимообогащением культурных регионов.

Глокализация – противоречивое явление. С одной стороны, отмечается связь глобальных характеристик жизни людей и их локальных проявлений. С другой – нельзя не видеть известного противопоставления глобального и локального.

Общечеловеческие ценности могут реализоваться лишь в локальной форме. Для человеческой цивилизации как единого целого важен опыт локальных культур.

Глобализация не может не затронуть культурные, идентификационные коды нации. Существует проблема адаптивной трансформации идентичности. Многие в духовных приоритетах не могут не меняться. С другой стороны, очень важно «не потерять себя» в глобальных процессах.

Таким образом, глобальное развивается за счет локального, а последнее, в свою очередь, оказывает ему противодействие в силу своего потенциала. Глокализация выражает стремление этносов и отдельных регионов, попавших в «жернова» глобализации, сохранить свою идентичность. В более широком плане процессы глокализации связаны с регионализацией. Глобализация сопровождается регионализацией международных отношений. Регионы способствуют защите общества, его устоев, ценностей от негативных последствий глобализации и выступают постепенно в качестве самостоятельных субъектов международного сотрудничества.

Проблема соотношения глобализации и регионализации в современных условиях становится все более актуальной. Неоднозначна ее трактовка в литературных источниках. Некоторые авторы полагают, что регионализация – это непосредственное проявление глобализации. Другие, напротив, исходят из того, что регионализация является ответом на глобализацию, попыткой минимизировать ее отрицательные последствия. На наш взгляд, здесь мы имеем дело со своего рода «единством и борьбой противоположностей». С одной стороны, в региональных объединениях стран точечно проявляются многие тенденции, особенности и характерные черты современной мегацивилизации. С другой – часто региональные

объединения создаются с целью реализации экономических и политических интересов, обеспечения государственного суверенитета, а также сохранения, защиты своих привычных социокультурных ценностей от зачастую разрушительного воздействия глобализации.

Полагаем, что следует различать регионализацию в широком и узком смысле слова. В широком – это объединение, союз таких субъектов общественной жизни как государства. Примером такой регионализации являются ЕС, АСЕАН, ЕАЭС. В узком смысле слова регионализация – это субрегионализация, сотрудничество регионов отдельных стран в различных сферах общественной жизни. При этом региональная интеграция наиболее эффективна на субрегиональном уровне. Однако это возможно лишь в том случае, если субрегионы де-юре и де-факто становятся субъектами международного сотрудничества, включая и приграничное сотрудничество. В современных условиях роль приграничных регионов резко возрастает, что обусловлено ростом трансграничного движения товаров, расширением туристических потоков, нарастающей миграцией населения и т. д. Как следствие этого нарастают контрольные функции регионов. Возникают региональные интеграционные образования, в рамках которых приграничное сотрудничество емко описывается словом «сращивание».

Исследователь данной проблемы М. А. Слемнев отмечает, что «глобализация и регионализация мира влекут за собой переконфигурацию и изменение статуса многих старых и возникновение различного рода новых границ. Эта ... специфическая черта современного социума необычайно актуализировала тему пограничья не просто как экономико-географического, но антропологического и социокультурного феномена. Столкновение и, нередко, напряженный диалог разных культурных традиций способствуют формированию своеобразного «пограничного человека». Главным местом его дислокации, как и в доглобализационные времена, является зона государственных границ. Сегодня ареал проживания социальных общностей данного типа значительно расширился. «Люди пограничья» существуют там, где им приходится отстаивать свою этническую и культурную идентичность под напором иного социокультурного окружения. Их число в условиях транспарентности границ глобализирующегося мира непрерывно возрастает» [7, с. 5].

Приграничные регионы – это не просто «оборонительный вал», обеспечивающий безопасность государства, как это было несколько десятилетий назад. Сегодня это те зоны, где происходит «сраживание» социумов во всех сферах общественной жизни. Да, и сейчас приграничные регионы обеспечивают безопасность государств, но на другой основе – за счет создания на границе полосы добрососедства.

Приграничное сотрудничество помогает смягчить отдельные болевые вопросы межгосударственных отношений, в том числе и такие, которые в силу тех или иных причин затруднительно или пока невозможно урегулировать на более высоком уровне, а также укрепляет и развивает исторически сложившиеся связи [8, с. 50].

Государство должно создавать благоприятные условия для интеграции микрорегионов. Обычно такие регионы возникают «естественным путем», и такая «естественность» обуславливается сходными географическими, социокультурными условиями, общностью экономических интересов и исторических судеб.

Каждый из приграничных регионов – это специфическая социокультурная среда, которая подвергается существенной трансформации в ходе глобализации. Последняя не может не оказывать заметного влияния и на процесс самоидентификации населения. Учет основных измерений социокультурной среды, элементов региональной идентичности – актуальная задача органов управления, отвечающих за разработку программ интеграционных процессов в рамках Союзного государства Беларуси и России. Данная проблема требует также пристального внимания ученых-обществоведов.

Заключение. В условиях глобализации мир расплывается. Все страны пытаются найти какие-то новые границы, ориентиры,

контуры своей идентичности, своего места в этом мире. Культурная безопасность – это важный элемент национальной безопасности. Ее роль в развитии общества можно определить как:

- фактор сохранения идентичности нации, преемственности ее развития;
- условие создания духовных предпосылок межрегионального, регионального и приграничного сотрудничества;
- духовное основание жизнедеятельности и воспроизводства социума, выработки стратегии его развития. При том следует учитывать, что эта проблема более сложная, острая, чем, скажем, экономическая безопасность. Последняя может быть обеспечена внедрением новых технологий, роботизацией производства, займами и т. д.

Мировоззренческой основой культурной безопасности является воссоздание и сохранение тех ценностей, которые составляют ядро национальной культуры, ее корневую систему, ее уникальность и идентичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государство – это мы // Беларусь сегодня. – 2018. – 10 янв.
2. Можейко, В. Парадигма нелинейного мышления в современной культуре и новые перспективы диалога Запада и Востока / В. Можейко // Вест. Полоц. гос. ун-та. Сер. Е. – 2016. – № 7. – С. 68.
3. Степанянц, М. Культура как гарант российской безопасности / М. Степанянц // Вопросы философии. – 2012. – № 1. – С. 3–13.
4. Васюков, В. Н. Диалог, толерантность, универсализм: теоретический анализ / В. Н. Васюков // Диалог культур в эпоху глобальных рисков: материалы междунар. науч. конф. и X науч.-теор. семинара «Инновационные стратегии в современной социальной философии», Минск, 17–15 мая 2016 г. – Минск, 2016. – 236 с.
5. Культурный код [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.wikipedia.org/wiki%CA>. – Дата доступа: 10.01.2018.
6. Маслова, В. А. Лингвокультурология / В. А. Маслова. – М.: Наука, 2001. – 208 с.
7. Слемнев, М. А. Глобализация, регионализация и пограничье. Предисловие / М. А. Слемнев. – Витебск: Изд-во ВГУ имени П. М. Машерова, 2018.
8. Черная, И. П. Приграничный регион в условиях глобализации / И. П. Черная, М. Ю. Шинковский // Пространственная экономика. – 2005. – № 2.

Поступила в редакцию 02.10.2018 г.

О значении Библии для художественной культуры англо-американского модернизма

Константинова А. К.

Белорусский государственный университет, Минск

В статье утверждается значимость Библии для культуры европейского типа, о чем свидетельствует длительный диалог с ней, начиная с первых переводов на европейские языки. Концепция диалога культур и теория интертекстуальности позволяют говорить о том, что Священная книга не просто является источником элементов интертекста для последующих произведений, но имеет статус особо значимого претекста – архетекста. Выдвигается предположение, что Библия выступает одновременно как «текст-код» (Ю. М. Лотман) художественной культуры англо-американского модернизма, определенным образом упорядочивая структурные элементы его текстов. На основе существующих в культурологии определений понятия «код» уточняется значение библейского «кода». Утверждается его значимость для культуры англо-американского модернизма, представленной творчеством Т. С. Элиота, Э. Паунда, У. Льюиса, Б. Бриттена. При этом художественная культура англо-американского модернизма рассматривается как целостная семиотическая система, имеющая свои границы, структурные основания, коды. Одним из важнейших кодов для нее является библейский. Обосновывается необходимость его дешифровки.

Ключевые слова: Библия, код, библейский «код», «текст-код», семиосфера, англо-американский модернизм, Т. С. Элиот, Э. Паунд, У. Льюис, Б. Бриттен.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 84–88)

On the Significance of the Bible for Anglo-American Modernism

Konstantinova A. K.

Belarusian State University, Minsk

The importance of the Bible for European culture is claimed in this research paper. It is attested by the long lasting dialogue with the Bible, which started from its first translations into European languages. The conception of the dialogue of cultures and the theory of intertextuality let us say that the Bible is not only a source of intertextual elements, but also an especially significant pretext – archetext. An assumption is made that the Bible is also a “text-code” (Yu. M. Lotman) for the art culture of Anglo-American modernism, which regularizes elements of its texts in a certain way. The meaning of the Biblical “code” is specified on the ground of definitions of “code” existing in Cultural Studies. Its significance for the culture of Anglo-American modernism, which is presented by the works of T. S. Eliot, E. Pound, W. Lewis and B. Britten, is identified. Herewith the art culture of Anglo-American modernism is considered as an indivisible semiotic system, which has its own borders, constructional foundations and codes. One of its most consequential codes is the Biblical “code”. A necessity of its deciphering is substantiated.

Key words: the Bible, code, the Biblical “code”, text-code, semiosphere, Anglo-American modernism, T. S. Eliot, E. Pound, W. Lewis, B. Britten.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 84–88)

В культуре европейского типа диалог с Библией начинается с ее переводов на европейские языки. Одним из самых значимых становится перевод Библии на латынь (Вульгата, созданная Иеронимом Стридонским на рубеже IV–V вв.), а также перевод на церковнославянский язык, что подготовило почву для развернутого диалога с Библией в Средневековье. Далее последовали переводы на национальные языки, обусловившие развитие и специфику диалога с библейскими текстами в пределах национальных культур. Первой и наиболее известной в этом ряду является Библия

Мартина Лютера. Для англоязычного мира это целый ряд переводов – от Библии Джона Уиклифа до Библии короля Джеймса, ставшей эталоном стиля и языка для многих поэтов, среди которых Дж. Донн, Дж. Герберт, Дж. Милтон, У. Уитмен, Э. Паунд, Т. С. Элиот. Библейские образы и мотивы пронизывают их творчество, как и творчество многих прозаиков, драматургов, художников и композиторов, наделяя их произведения особым смыслом и спецификой. Однако при этом Библия предстает не просто как интертекст для художественных произведений англоязычных культур. Библейские образы,

Адрес для корреспонденции: e-mail: whitepigeon88@mail.ru – А. К. Константинова

мотивы, стилистические признаки проникают в тексты культуры на разных уровнях, обуславливая их специфику и определяя статус Библии по отношению к ним. Диалог с Библией осуществляется как в пределах самого текста, так и на уровне заглавия, послесловия, на жанрово-стилистическом уровне и т. д. Опираясь на классификацию интертекстуальных связей Ж. Женетта [1], можно говорить, что Библия одновременно является интертекстом, архетекстом, метатекстом, паратекстом и гипертекстом. Очевидно, что Библия – один из фундаментальных претекстов, прецедентных текстов, или архетекстов, для англоязычных культур. Как пишут Н. В. Петрова и О. К. Кулакова, «термин “архетекст” при его соотнесении с понятием семиотического пространства можно определить как наиболее древнюю часть текстового пространства, представленную признанными, а следовательно ценностно-значимыми текстами, обращение к которым возобновляется неоднократно в различных дискурсах и текстах на том или ином временном срезе текстового пространства. Если говорить о художественных произведениях, то к архетекстам прежде всего следует отнести текст Библии, тексты мифов и сказок» [2, с. 241]. Уточняя это определение, Г. В. Синило подчеркивает высокую значимость Библии как претекста, влияющего на разные сферы культуры, и соотносит термин «архетекст» с концепцией диалога культур и теорией интертекстуальности, углубляя его значение и определяя его следующим образом: «При этом мы считаем необходимым ввести понятие фундаментального и генерирующего архетекста, означающего не просто образцовый древний текст, но текст, имеющий особую аксиологическую значимость, высокий духовный авторитет и эстетический потенциал. Такой текст становится ядром той или иной культуры, ее “осевым” претекстом, в диалоге с которым она выстраивает свои смыслы и порождает новые и новые тексты. Обычно такие архетексты немногочисленны и имеют статус Священного Писания (Веды, Авеста, Трипитака, Библия, Коран). Кроме того, они выполняют важную архитектурную функцию, являясь источником различных жанров в той или иной культуре, обуславливая ее стилевые поиски» [3, с. 66–67].

Цель статьи – выявить непосредственную роль библейского архетекста в художественной культуре англо-американского модернизма, уточнив его границы. Ранее лишь отдельные аспекты этого феномена

рассматривались в ракурсе диалога с Библией, что обуславливает актуальность и новизну исследования.

Понятие кода культуры и Библейский «код». Библия – это архетекст, традиционный источник культурных смыслов и парадигм как для европейской, в том числе английской, культуры ввиду ее традиционности, так и для культуры США, что связано с поиском традиционных оснований в силу ее исторических особенностей. Учитывая статус Библии как архетекста для англо-американской культуры и опираясь на семиотический подход, можно определить художественную культуру англо-американского модернизма как текст и предположить, что его особенностью является тот факт, что при специфических интертекстовых взаимодействиях с Библией элементы библейского интертекста носят очень значимый, если не определяющий характер. Иными словами, элементы библейского интертекста выступают как составляющие семиотической системы художественной культуры англо-американского модернизма, вводящие в нее пояснительные коррективы, что позволяет углубить ее понимание, определенным образом идентифицировать и систематизировать ее сущностные характеристики. В связи с этим нам представляется, что составляющие библейского интертекста являются «кодом» в системе художественной культуры англо-американского модернизма.

Понятие кода в культуре разрабатывали Ю. М. Лотман, У. Эко, М. Фуко, А. Моль и др. Среди современных исследователей к этой теме обращаются Г. Г. Почепцов, Н. В. Букина, Г. В. Зубко, В. В. Красных, В. А. Маслова, Н. И. Степанова и др. Обобщая представленные ими определения, можно говорить о том, что код регулирует систему и является ее метаязыком. Код может быть представлен эталонами, символами, стереотипами, входящими в поле культуры [4], ключевыми понятиями, ценностями, нормами [5]. В результате анализа существующих определений культурного кода Н. Г. Меркулова приходит к заключению, что «представляется сущностной, раскрывающей природу феномена, дефиниция культурного кода как набора основных понятий, установок, ценностей и норм, служащих для прочтения текстов культуры» [6, с. 82]. Отметим, что по отношению к художественной культуре как семиотической системе основные ценности и понятия выражаются посредством жанровых и стилистических признаков иных текстов, их образов и мотивов, вступающих

в основной текст как элементы интертекста. Для того чтобы дешифровка кода была возможна, эти элементы должны быть узнаваемы в пространстве художественной культуры, а это значит, что их источник – определенный архетекст. В то же время сам код может представлять собой определенное знаковое пространство, состоять из специфического набора элементов. Опираясь на определение Меркуловой и понимание исследователями кода как регулирующей метаструктуры, уточним наше понимание библейского «кода».

Художественная культура как знаковая система оперирует языком художественных образов, и понятие «кода» применительно к ней отличается от кода социокультурного или лингвокультурного. Единая типология кодов культуры также еще не разработана. Наше видение библейского «кода» отталкивается от существующих определений кода культуры и достаточно условно. В связи с этим считаем необходимым заключать понятие «код» (библейский) в кавычки. Библейский «код» в художественной культуре англо-американского модернизма является собой некоторый набор образов, мотивов, жанровых, стилистических и сюжетных признаков, транслирующих значимые для этой культуры ценности и ориентиры, структурирующих и описывающих ее определенным образом, берущих свое начало в Библии и углубляющих аксиологическую и художественно-эстетическую специфику англо-американского модернизма. На наш взгляд, необходимость конкретизации библейских образов и мотивов, складывающихся в код, отсутствует, поскольку в каждом отдельном тексте они могут варьироваться, определяет же их смысл и наполнение всегда Библия. Она и является «кодом», или «текстом-кодом», художественной культуры англо-американского модернизма. Ю. М. Лотман представляет понятие текста-кода следующим образом: «Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль “Энеиды” Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения, а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры. Это не меняет основного: текст-код остается именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, организованная структура знаков [7, с. 425–426]. Статус

Библии как фундирующего и генерирующего архетекста (Г. В. Синило) для художественной культуры англо-американского модернизма определяет универсальность и узнаваемость библейского «кода» в ее пределах, позволяет говорить о необходимости расширения ее характеристик посредством дешифровки библейского «кода».

Художественная культура англо-американского модернизма как семиотическая система. Ранее мы уже сделали предположение, что к художественной культуре англо-американского модернизма относятся произведения тех авторов, чье творчество обусловлено вектором диалога культур, направленным на английскую и американскую культуры, отталкивающимся от общих для них обеих культурных оснований и определившим их влияние на дальнейшие процессы культуротворчества в пределах этих культур прежде всего. Основными представителями англо-американского модернизма, на наш взгляд, являются Т. С. Элиот, Э. Паунд, У. Льюис и Б. Бриттен [8]. Векторы диалога внутри художественной культуры англоязычных стран определили складывание художественной культуры англо-американского модернизма в самостоятельную знаковую систему (семиосферу), или подсистему, внутри модернизма.

По Ю. М. Лотману, семиосфера имеет следующие характеристики: естественный язык как структурирующий стержень семиосферы, память культуры и исторический опыт, долгосрочность текстов и кодов, амбивалентность, асимметричность и механизм динамики по схеме «ядро – периферия» («центр – периферия»). Семиосфера – сложная иерархическая система, состоящая из различных подсистем со своими границами, кодами, центром и периферией.

Представляется, что творчество упомянутых выше авторов складывается в единую знаковую систему, имеющую обозначенные признаки. Естественным языком этой системы является английский. Специфика англо-американского модернизма состоит в совмещении исторического опыта поиска традиций в культуре США и традиционного консерватизма культуры Англии, что обеспечивает амбивалентность художественных текстов. Стержневые структуры системы – это приоритет традиции, идеал Художника как транслятора традиции в процессе создания современных текстов культуры, идея надличностного творчества и понятие «искусства не для всех». Они не просто подчиняют себе тексты системы и раскрываются в них. Их статус как структурообразующих элементов

утверждается на метауровне системы: в статьях, манифестах и других теоретических текстах указанных авторов. Это отграничивает их творчество от других представителей модернизма, определяя его как самостоятельную систему и свидетельствует о высоком уровне организации этой системы. Авторитет традиции подтверждается посредством диалога со значимыми произведениями прошлого в текстах системы. Элиот сохраняет пиетет перед традицией в своем творчестве. Паунд, с одной стороны, преклоняется перед традицией, с другой – восстает против. Это происходит в его диалоге с Библией как в жизни, так и в творчестве. Льюис признает общий для системы идеал Художника – транслятора традиции, однако на начальном этапе творчества отстраняется от традиционных проявлений в произведениях, позже вновь обращаясь к ним. Бриттен не отрывается от традиции, взаимодействуя с ней создает новые, соответствующие времени тексты культуры, реализуя общий для системы идеал Художника.

Идея искусства не для всех как одно из стержневых начал системы, возможно, наиболее жестко проявлена в творчестве Элиота и Паунда. Она присутствует и у Льюиса. Произведения Бриттена имеют выраженную гуманистическую направленность. Вместе с тем они глубоко интертекстуальны, не «прочитываются» с первого раза и содержат различные смысловые срезы.

Каждая семиотическая система отграничена от других. Границы внутри самой системы разделяют ее на подсистемы. Граница является механизмом самоопределения системы. Границы художественной культуры англо-американского модернизма – это ее структурообразующие основания, обозначенные выше. Английский язык открывает границы этой системы до определенной степени, однако это не отменяет ее целостности.

Граница – это та область, в которой происходит «перевод» смыслов одной системы на язык другой, проникновение элементов в систему. В пределах самой системы такой областью может быть граница между центром системы и ее периферией. На периферии накапливаются смыслы, способные впоследствии стать структурообразующими для данной системы. В текстах художественной культуры точками фокуса таких смыслов становятся аллюзии, образы, мотивы и другие элементы интертекста, являющиеся кодами этих смыслов. Для их понимания необходима дешифровка. Полагаем, что в системе художественной культуры англо-американского

модернизма одним из наиболее ярко выступающих кодов является библейский. При том что Библия – архетекст для английской и американской культур и одновременно для модернизма в целом, именно произведения Элиота, Паунда, Льюиса и Бриттена до предела насыщены библейскими образами и смыслами. Это также отграничивает их тексты от текстов других англоязычных модернистов и определяет библейский архетекст как один из основных источников структурообразующих оснований для художественной культуры англо-американского модернизма.

Заключение. Итак, художественная культура англо-американского модернизма строится на исторически сложившейся традиционности английской культуры и недостаточной (в сравнении с европейской культурой) традиционностью культуры США, что обусловило поиск традиционных оснований в ее пределах. Знаковая система художественной культуры англо-американского модернизма отграничена от других его систем центрирующими понятиями традиции, Художника как ее транслятора, надличностного творчества, искусства не для всех и особым статусом библейского претекста в ее пределах. Статус этих понятий как центральных обоснован и закреплен на метауровне системы англо-американского модернизма (в теоретических работах ее авторов), что способствовало ее складыванию в единое целое, отличное от иных систем, где данные идеи могут присутствовать, но не быть обоснованными и ярко выраженными. Образы и смыслы данной системы выстраиваются вокруг ее структурообразующих оснований и имеют амбивалентный характер, проявляющийся по схемам «традиция–отрицание традиции», «Библия–бунт против Библии», «искусство не для всех–ориентация на открытость творчества». Естественный язык системы (английский) как одно из структурообразующих начал открывает границы системы англо-американского модернизма навстречу другим подсистемам модернизма, направляя вектор диалога во времени и обеспечивая долгосрочность текстов и кодов исследуемой системы. О долгосрочности ее текстов свидетельствует значимость творчества Элиота, Паунда, Льюиса и Бриттена для их последователей в культурах Великобритании и США. Среди всех представителей этих культур XX в. именно идеи указанных авторов и их творчество в первую очередь повлияли на складывание облика художественной культуры как английского,

так и американского модернизма. Не вызывает сомнения и их значимость для всей культуры европейского типа. Асимметрию по принципу «центр–периферия», как нам представляется, раскрывают отношения между центральными понятиями системы и их противопоставлениями. Вскрыть механизм их взаимодействия позволит исследование основных кодов системы, прежде всего библейского. Обозначенные факторы свидетельствуют о целостности и самостоятельности семиотического пространства художественной культуры англо-американского модернизма. Это единое пространство является одной из подсистем модернизма в целом, одним из его центров и имеет свою специфику. Еще раз отметим, что, на наш взгляд, она во многом обусловлена выраженностью библейского «кода». Его изучение в пространстве художественной культуры англо-американского модернизма позволит: а) глубже осмыслить ее самое и расширить представления о модернизме в целом и связанных с ним системах культуры; б) определить ключевые для понимания англо-американского модернизма зоны смыслов и предположительные точки отсчета последующего развития художественной культуры; в) более детально представить и

осмыслить процессы, происходящие в глобальной семиосфере. Результаты исследования могут быть использованы при подготовке лекций и практических занятий по дисциплинам «Библия и мировая культура», «Теория культуры», «История культуры», а также для дальнейших работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Женетт, Ж. Палимпсесты: литература во второй степени / Ж. Женетт. – М.: Наука, 1989. – 372 с.
2. Петрова, Н. В. Соотношение понятий «архетекст», «прецедентный текст», «текстовое пространство» / Н. В. Петрова, О. К. Кулакова // Вест. Челябин. гос. пед. ун-та. Сер., Филология и искусствоведение / гл. ред. Латюшин В. В. – № 6. – Челябинск, 2009. – С. 233–243.
3. Синило, Г. В. Лирические книги Библии как архетексты немецкой поэзии XVII века / Г. В. Синило. – Минск: БГУ, 2016. – 551 с.
4. Гукетлова, Ф. Н. Зооморфный код культуры в языковой картине мира: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.02 / Ф. Н. Гукетлова. – М., 2009. – 47 с.
5. Свирепо, О. А. Метафора как код культуры: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / О. А. Свирепо. – Ростов н/Д., 2002. – 162 с.
6. Меркулова, Н. Г. Генезис, дефиниция и типологические характеристики понятия «культурный код» в гуманитарном дискурсе / Н. Г. Меркулова // Обсерватория культуры / гл. ред. Е. В. Никонорова. – № 6. – М., 2015. – С. 80–84.
7. Лотман, Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 423–436.
8. Данченко, А. К. Проблема определения англо-американского модернизма: феноменологические границы и специфика / А. К. Данченко // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. Е, Педагогические науки. Раздел «Культурология» / гл. ред. Д. Н. Лазовский. – № 7. – Полоцк, 2014. – С. 132–135.

Поступила в редакцию 10.10.2018 г.

Беларускі фальклор як сродак фарміравання духоўна-маральнай культуры вучнёўскай і студэнцкай моладзі

Сусед-Вілічынская Ю. С.

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

У артыкуле адзначаюцца асаблівасці сацыяльна-педагагічнага праекта “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя”, рэалізацыя якога ажыццяўляецца фальклорным калектывам “Вясёлка” педагагічнага факультэта ўстановы адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава” ў садружнасці з узорным фальклорным калектывам “Зорачкі” ДУА “Гімназія № 1 г. Віцебска”. Аўтар вылучае канцэптualaныя асновы праектаў “Беларуская хатка” і “Батлейка адчыняе дзверы”.

У даследаванні разглядаецца фанічная індывідуальнасць галасоў навучэнцаў малодшых класаў і студэнтаў у працэсе фарміравання этнакультуры, аналізуецца магчымасць выкарыстання аўтэнтычнага фальклору сучаснай моладдзю.

У публікацыі выяўляюцца магчымасці і перспектывы фарміравання духоўна-маральнай культуры асобы сродкамі беларускай вуснай народнай творчасці на прыкладзе дзейнасці вышэйзгаданых фальклорных калектываў.

Ключавыя словы: беларускі фальклор, аўтэнтычны фальклор, духоўна-маральная культура, вучні малодшых класаў і студэнцкая моладзь, сацыяльна-педагагічнае праектаванне, грамадзянска-патрыятычнае выхаванне, сацыяльна актыўная асоба.

(Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 89–97)

Belarusian Folklore as a Means of Shaping Spiritual and Moral Culture of School and University Students

Sused-Vilichynskaya Yu. S.

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

Features of the social and pedagogical project “XXI Century Youth’s Vision of Folk Traditions” are identified in the article. The Project is implemented by the folk group “Viaselka” of the Faculty of Education of Vitebsk State P. M. Masherov University in cooperation with the folk group “Zorachki” of Gymnasium No1 of the City of Vitebsk. The author singles out concept bases of the projects “Belaruskaya Khatka” and “Batleika Adchyniaye Dzveri”.

Phone individuality of the voices of younger schoolchildren and students in the process of shaping ethnic culture is considered in the research paper, the possibility to apply authentic folklore by the contemporary youth is analyzed.

Possibilities and prospects of shaping the personality spiritual and moral culture by means of Belarusian oral folklore on the example of the above mentioned folk groups are identified in the paper.

Key words: Belarusian folklore, authentic folklore, spiritual and moral culture, young schoolchildren and university students, social and pedagogical project, social and patriotic education, socially active personality.

(Art and Cultur. – 2018. – № 4(32). – P. 89–97)

Выхаванне маладога пакалення павінна ўключаць дзейнасць па фарміраванні ўменняў карыстацца свабодай, г. зн. самастойна ставіць асабістыя і сацыяльна значныя мэты, праектаваць траекторыю іх дасягнення ва ўсёй сацыяльнай прасторы, прагназаваць магчымыя вынікі, планаваць час, самастойна знаходзіць неабходную інфармацыю і г. д. [1].

Маральнае выхаванне школьнікаў прадугледжвае развіццё духоўна-маральнай сферы, выхаванне дзіцяці думачым, дабрадзейным, міласэрным, сумленным, працавітым, сціплым, паважлівым і адказным. Выхаванне

духоўнай асобы магчыма толькі сумеснымі намаганнямі сям’і, адукацыйнай установы і дзяржавы.

Вызначаючы маральнае выхаванне як мэтанакіраваны працэс далучэння дзяцей да маральных каштоўнасцей чалавецтва і канкрэтнага грамадства, варта звярнуць увагу на традыцыі маральнага выхавання дзяцей на прыкладзе абавязковага шанавання старэйшых. Этнограф П. В. Шэйн, апісваючы побыт беларускага народа ў дарэвалюцыйны час, адзначыў: “Да старэйшых гадамі, як да суседзяў, сяляне нашы як раней, так і

Таблица 1 – Канцэптуальныя асновы сацыяльна-педагагічнага праекта “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя”

№	Структура	Сутнасць
1.	Праблемнае поле	Супярэчнасць паміж уключэннем асоб розных сацыяльных груп у розныя віды і сферы грамадскай практыкі (шляхам фарміравання сацыяльных навыкаў, адпрацоўкі правілаў і нормаў зносін) і іх грамадзянска-патрыятычным выхаваннем на матэрыяле беларускага фальклору
2.	Мэта / прадукт дзейнасці	Фарміраванне сацыяльна актыўнай асобы сродкамі беларускага фальклору / Сацыяльна-педагагічны праект “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя”
3.	Тэарэтычныя палажэнні	Сацыяльна-педагагічнае праектаванне, грамадзянска-патрыятычнае выхаванне, сацыяльна актыўная асоба, беларуская народная культура, песенны фальклор
4.	Метадалагічны падыход і прынцыпы, якія яго канкрэтызуюць	Прынцыпы, якія канкрэтызуюць асобасна-дзейнасны і культуралагічны падыходы як абраную аснову (праектаванне і пераўтварэнне асобы ў дзейнасці, свабоднай самарэалізацыі, актуалізацыі духоўнай культуры як фундаменту самарэалізацыі асобы будучага настаўніка)

цяпер заўсёды ставіліся і ставяцца з павагаю” [2, с. 49]. Павага да бацькоў, старэйшых па ўзросце, да ўсіх людзей, што знаходзіліся побач, выхоўвалася на працягу многіх стагоддзяў праз асабісты прыклад, апявалася ў песнях, пра яе апавядалася ў казках. Паважлівае стаўленне да людзей з’яўлялася і падмуркам уласнага добрабыту, бо служыла ажыццяўленню пераемнасці сувязі пакаленняў.

Безумоўна, выкананне беларускіх народных песень і танцаў, выкарыстанне ў педагагічнай дзейнасці розных жанраў вуснай народнай творчасці спрыяюць умацаванню маральных асноў асобы дзіцяці.

Пытанні арганізацыі змястоўнага вольнага часу моладзі, напоўненага грамадска карыснай дзейнасцю (дапамога ветэранам і пажылым людзям, гісторыка-пошукавая і краязнаўчая дзейнасць, шэфская і валанцёрская дапамога), разгледжаны ў працах Г. М. Бяспалавай, А. Я. Бачарова, У. І. Курбатава, В. У. Курбатавай, Т. Г. Новікавай, І. В. Рудэнка, Н. Р. Цімаковай, А. Ф. Ушанава і інш. Атрыманыя вынікі спрыяюць аптымізацыі дзейнасці па рэалізацыі творчага патэнцыялу навучэнскай моладзі, развіццю цікавасці да арганізацыі свайго вольнага часу і дапамагаюць згуртаванню калектыву [3, с. 202].

Ажыццяўленне дадзеных тэарэтычных палажэнняў магчыма ў рамках дзейнасці калектываў мастацкай самадзейнасці. У прыватнасці, узорны фальклорны калектыў “Зорачкі” ДУА “Гімназія № 1 г. Віцебска” і фальклорны калектыў “Вясёлка” педагагічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава рэалізуюць

сацыяльна-педагагічны праект “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя”.

Мэтай гэтага артыкула з’яўляецца фарміраванне сацыяльна актыўнай асобы сродкамі беларускага фальклору.

Структура сацыяльна-педагагічнага праекта “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя”. Пад сацыяльна-педагагічным праектаваннем разумеецца магчымасць ператвараць сацыяльныя працэсы, з’явы, умовы з дапамогай педагагічных сродкаў. Кожны сацыяльна-педагагічны праект мае сваю грамадскую місію (прызначэнне). Ён нараджаецца на аснове сацыяльнага прагназавання і прадбачання, арыентаваны на змяненне навакольнага сацыяльнага асяроддзя (сацыяльных умоў) і патрабуе самавызначэння ўдзельнікаў праекта адносна якасці гэтага асяроддзя. Мэтай праекта становіцца ініцыяванне працэсу, здольнага прывесці да пазітыўных змен у сацыяльным асяроддзі. Спецыфічны кантэкст сацыяльна-педагагічнага праекта фарміруе адносіны сацыяльнага партнёрства, пад якім у дадзеным выпадку разумеецца добраахвотнае і раўнапраўнае ўзаемадзеянне ў праектнай сферы розных грамадскіх і дзяржаўных сіл, людзей рознага ўзросту і сацыяльнага статусу.

Асаблівасцям праектнай дзейнасці ў адукацыі прысвечаны шматлікія даследаванні (А. С. Анісімаў, В. С. Бязрукава, Ю. В. Грамыка, В. В. Гузееў, А. С. Заір-Бек, Т. У. Карпінская, Л. М. Кульпіна і інш.). Вялікае значэнне ў іх надаецца працэдуры канцэптэалізацыі, у якую ўваходзяць разумовая дзейнасць па пошуку падстаў для фарміравання ідэальнага

ўяўлення аб будучым стане аб'екта і спосабе яго праектавання.

Метадалагічную аснову праекта «Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя» склалі даследаванні па педагогічным праектаванні (І. А. Калеснікава, Б. В. Пальчэўскі, Н. А. Масюкова, Г. П. Шчадравіцкі). Пры распрацоўцы змястоўнага аспекту былі выкарыстаныя працы Т. Б. Варфаламеевай, А. В. Катовіч, І. І. Крука, Г. П. Арловой.

Канцэптуальныя асновы праекта “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя” можна прадставіць праз наступныя пазіцыі (табл. 1).

Асобасна-дзейнасны падыход прапануе ў якасці вядучага арыенціра фарміраванне асобасных якасцей і накіраванасць педагогічных мер на арганізацыю інтэнсіўнай дзейнасці, якая пастаянна ўскладняецца. Толькі праз дзейнасць чалавек засвойвае навуку і культуру, спосабы пазнання і пераўтварэння свету. Культуралагічны падыход заснаваны на выкарыстанні ў працэсе навучання і выхавання вопыту навучэнца (студэнта) і яго сям’і, на забеспячэнні вядучай ролі сацыякультурнага кантэксту развіцця, актывізацыі дзейнасці навучэнца (студэнта), засваенні знакава-сімвалічнай структуры дзейнасці свайго народа, творчым характары развіцця [4, с. 83].

Сацыяльна-педагогічны праект “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя” як прадукт дзейнасці прадугледжвае распрацоўку і фіксацыю дзвюх важных пазіцый: рэсурснага забеспячэння і праектаванага выніку.

Рэсурснае забеспячэнне можна прадставіць як сістэму элементаў, якія спрыяюць рэалізацыі праекта (людскія рэсурсы, нарматыўна-прававыя дакументы, метадычныя, тэхніка-метадычныя, фінансавыя, матэрыяльна-тэхнічныя і іншыя рэсурсы). У рамках аб’яднання дзвюх навучальных структур – установы адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава” (педагогічны факультэт) і ДУА “Гімназія № 1 г. Віцебска” – мэтазгодна вылучыць наступныя элементы: выкладчыкі, студэнты і гімназісты; студыя гуказапісу кафедры музыкі, у якой адбываецца запіс фанаграм беларускіх народных песень; фота- і відэаапаратура, праграмы для мантажу відэапрэзентацый; віртуальнае асяроддзе (сэрвісныя аб’екты даных) і інтэрнэт-рэсурсы; фонды ДУ “Віцебская абласная бібліятэка імя У. І. Леніна”, навуковай бібліятэкі ўстановы адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”, ДУ “Віцебскі абласны метадычны цэнтр народнай творчасці”. Структура рэсурснага забеспячэння прадстаўлена на мал. 1.

Разгледзім некаторыя асаблівасці праектаў “Беларуская хатка” і “Батлейка адчыняе дзверы”.



Мал. 1. Структура рэсурснага забеспячэння сацыяльна-педагогічнага праекта “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя”

Пачатак музычна-педагагічнага праекта “Беларуская хатка” датуецца 2011/12 навучальным годам. Мэта гэтага праекта – пазнаёміць дзяцей старэйшага дашкольнага ўзросту і вучняў малодшых класаў з беларускімі народнымі шумавымі інструментамі. Гэтану папярэднічае завочная экскурсія па залах краязнаўчых музеяў гарадоў Віцебскай вобласці (Глыбокае, Гарадок, Орша).

Звернем увагу на структурныя складнікі названага праекта больш падрабязна. Відэазэраг (відэапрэзентацыя “Са спадчынай продкаў – у будучыню”) прадстаўлены фатаграфіямі прадметаў хатняга ўжытку і беларускіх народных касцюмаў і суправаджаецца кароткай інфармацыяй пра спосабы і магчымасці захавання і прымянення народных традыцый. Далей гаворка ідзе пра “Беларускую хатку”, якая створана ў асобным кабінце на педагагічным факультэце ВДУ імя П. М. Машэрава. У ім знаходзіцца першая пасляваенная мэбля (маленькая шафа для верхняга адзення, прыстасаваная для захоўвання музычна-шумавых інструментаў; тумбачка для посуду і газетніца), гліняныя гарлачы з “фірмовым знакам” ганчароў, якія жылі і працавалі ў Бешанковічах, вугальныя прасы, лапці, калаўрот, верацяно, грэбень для часання лёну і іншыя прадметы народнага побыту.

Асаблівае месца належыць батлейцы і батлеечным лялькам, якія былі зроблены ў рамках дыпломных работ выпускнікамі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава.

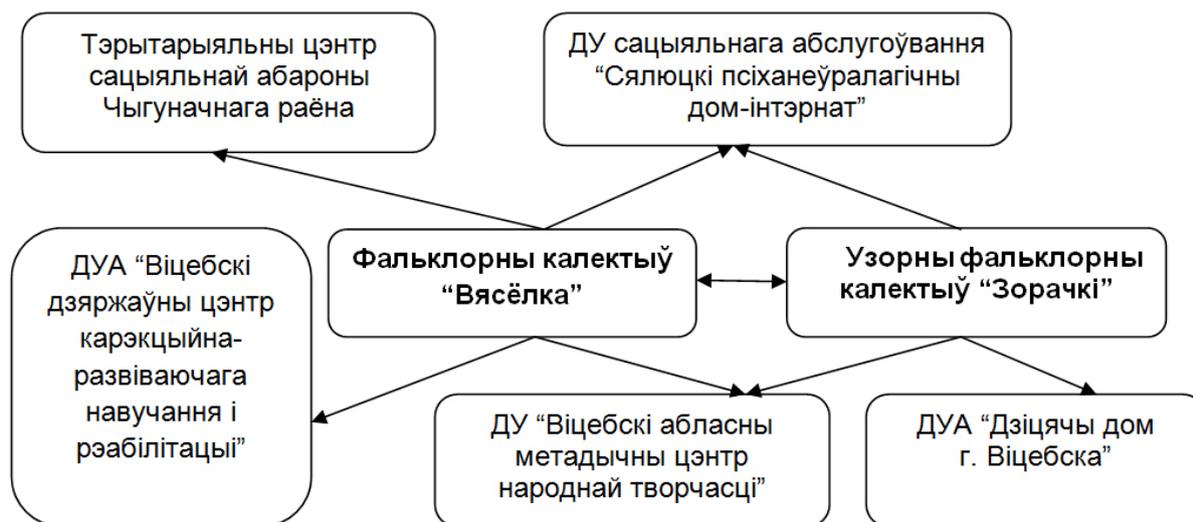
На стварэнне батлеечных лялек (Дзед, Баба, Дамавік, дзяўчына Яніна, юнак Ясь, Цыган, Цыганка, Анёл, Д’ябал, Смерць і інш.) спатрэбілася досыць шмат часу, а таксама значная падрыхтоўка як тэарэтычная, так і практычная. Не прэтэндуючы на падрабязны аналіз працэсу вырабу лялек, варта адзначыць, што гісторыя развіцця беларускай батлейкі старанна вывучалася і студэнтамі педагагічнага, і студэнтамі мастацка-графічнага факультэта. Не засталіся па-за ўвагай батлеечныя фэсты, сусветна вядомы лялечны тэатр С. У. Абраццова, беларускі тэатр “Лялька” ў г. Віцебску, Дзяржаўны тэатр лялек Рэспублікі Беларусь. Памеры лялек, іх выгляд, адзенне, твары, прычоскі і іншыя немалаважныя дэталі абмяркоўваліся з незалежнымі экспертамі, у ролі якіх выступілі супрацоўнікі ДУ “Віцебскі абласны метадычны цэнтр народнай творчасці”. Далейшая апрабацыя праектных ідэй ажыццяўлялася сярод слухачоў курсаў павышэння кваліфікацыі ДУДАД “Віцебскі абласны інстытут развіцця адукацыі”. Толькі пасля такой сур’ёзнай падрыхтоўкі лялькі набылі

права на існаванне: яны прымаюць актыўны ўдзел у розных канцэртных праграмах, ажываюць у руках студэнтаў педагагічнага факультэта і гімназістаў.

Адным з кульмінацыйных атрыбутаў кабінета з’яўляецца печка, намалёваная на палатне. Яна была створана больш за 25 гадоў таму назад вучнем 11 класа сярэдняй школы № 15 г. Віцебска (цяпер ДУА “Гімназія № 1 г. Віцебска”) Д. Якаўлевым. На яе фоне студэнты педагагічнага факультэта перад відэакамерай выстуквалі рытм беларускай народнай песні “Мікіта”, выкарыстоўваючы такія шумавыя інструменты, як кляшчоткі, бразготку, стукалку, копытца, круцёлку, рубель. А інфармацыя аб традыцыйным духавым музычным інструменце беларуская дуда (аналаг шатландскай і ўкраінскай дуды) пашырае музычны круггляд дзяцей старэйшага дашкольнага і малодшага школьнага ўзростаў. Відэапрэзентацыя завяршаецца выкананнем першага куплета беларускай народнай песні “Мікіта” на баяне, а гледачы атрымліваюць магчымасць ажыццявіць музычна-рытмічнае суправаджэнне песні дзякуючы выбару шумавых інструментаў па сваім жаданні.

Відэапрэзентацыя “Са спадчынай продкаў – у будучыню” з’яўляецца дадаткам да метадычных рэкамендацый “Мы граем і спяваем!”. Яны адрасаваныя студэнтам педагагічнага факультэта, педагогам устаноў дашкольнай адукацыі і бацькам дзяцей дашкольнага ўзросту. У метадычныя рэкамендацыі ўключаны апісанне музычна-шумавых інструментаў, іх ілюстрацыі, беларускія народныя песні, матэрыялы для дапытлівых і заданні для выканання дзецямі. Метадычныя рэкамендацыі дапаўняюцца фота-, аўдыё- і відэаматэрыяламі. Гэта дапамога дарослым пазнаёміць дашкольнікаў з беларускай народнай творчасцю, даведацца шмат новага і цікавага пра музычна-шумавыя інструменты. Пры выкананні развіваючых заданняў разам з дарослымі ў дзіцяці фарміруюцца ўяўленні аб традыцыях беларускага народа [5].

Дадзеная відэапрэзентацыя паспяхова выкарыстоўваецца ў працэсе правядзення майстар-класаў для вучняў малодшых класаў; студэнтаў педагагічнага факультэта (спецыяльнасці “Дашкольная адукацыя”, “Пачатковая адукацыя”, “Алігафрэнапедагагіка”, “Музычнае мастацтва, рытміка і харэаграфія”) і факультэта навучання замежных грамадзян; студэнтаў Наўгародскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Я. Мудрага і Маскоўскага дзяржаўнага абласнога ўніверсітэта, якія праходзяць стажыроўку ва ўстанове адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”.



Мал. 2. Асноўныя пляцоўкі выступленняў фальклорных калектываў у рамках сацыяльна-педагагічнага праекта

Такім чынам, фарміраванне духоўна-маральнай культуры асобы сродкамі беларускага фальклору ўяўляе сабой сістэму, якая ўключае наступныя этапы:

1. Далучэнне студэнтаў і вучняў малодшых класаў да рэпетыцыйнага працэсу, накіраванае на асэнсаванне, захаванне і інтэрпрэтацыю беларускіх народных традыцый.

2. Канцэртная дзейнасць ва ўстановах адукацыі і ва ўстановах сацыяльнай абароны насельніцтва ў рамках грамадзянска-патрыятычнага выхавання розных сацыяльных груп насельніцтва і папулярызацыі беларускіх народных традыцый.

3. Рэфлексійнае асэнсаванне дзейнасці студэнтамі-ўдзельнікамі фальклорнага калектыву "Вясёлка" і навучэнцамі-ўдзельнікамі ўзорнага фальклорнага калектыву "Зорачкі" ў працэсе канцэртных выступленняў і непасрэдных кантактаў з гледачамі.

Удзел у сацыяльна-педагагічным праекце вучняў пачатковай школы, якіх досыць складана аднесці да моладзевай узроставай катэгорыі, можа быць апраўданы іх перспектывным пераўвасабленнем. Акрамя таго, у народных традыцыях здаўна існавала сувязь пакаленняў у перадачы жыццёвага і прафесійнага вопыту.

Асноўныя пляцоўкі выступленняў фальклорных калектываў у рамках сацыяльна-педагагічнага праекта "Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя" прадстаўлены на мал. 2.

Канцэртныя праграмы і выступленні, распрацаваныя для розных сацыяльных груп, прадугледжваюць не толькі адаптаваныя

сцэнарыі, але і адпаведнае афармленне (касцюмы, музычнае і тэкставае суправаджэнне і г. д.). Але самае галоўнае, што настройвае аўдыторыю на пазітывнае ўспрыманне сцэнічнага дзеяння, – гучанне народнага голасу, якое фарміруецца і ўдасканальваецца ў працэсе работы па вызначаных пазіцыях.

Фанічная індывідуальнасць галасоў навучэнцаў малодшых класаў і студэнтаў у працэсе фарміравання этнакультуры. Па вызначэнні Тлумачальнага слоўніка рускай мовы [6] слова "фанізм" паходзіць ад грэчаскага *phōnē* – гук (псіхалогія) і азначае ўзнікненне пэўных слыхавых уяўленняў у выніку аптычных і іншых, не акустычных, уражанняў. Музыкальная энцыклапедыя прапануе наступную фармулёўку тэрміна "фанізм": "Гэта фарба (ці характар) гучання акорда самога па сабе, незалежна ад яго танальна-функцыянальнага прызначэння. Фанізм можа быць уласцівы і спалучэнню акордавых гукаў з неакордавымі" [7].

Як вядома, пачатак тэорыі фанізму сугучаў пакладзены "Вучэннем аб гармоніі" Ю. М. Цюліна, а таксама іншымі яго працамі. Фанізму ўдзяляюць увагу Л. А. Мазель, Ю. М. Халопай, С. С. Грыгор'еў, Б. М. Цяплоў. А ў манаграфіі Я. У. Назайкінскага "Гукавы свет музыкі" фанізм разглядаецца ў кантэксце трыяды "тэмбр-фанізм-санорнасць".

Ёсць магчымасць вызначыць тры асноўныя палажэнні, на якія настаўнікі музыкі і кіраўнікі фальклорных калектываў павінны перш за ўсё звярнуць увагу:

1. Паняцці тэмбру, фанізму і санорнасці адлюстроўваюць тыя розныя грані слыхавога

свету, якія былі ахарактарызаваны ў сувязі з адрозненнем гуку, тону і ноты.

2. Вышынная акрэсленасць гуку з’явілася зыходным момантам з’яў фанізму.

3. Як слыхавы феномен, які прыцягвае ўвагу, фанізм узнік, як відаць, вельмі даўно ў практыцы шматгалосся народнай музыкі, у прыкладных жанрах. У народнай інструментальнай музыцы вялікія магчымасці для ўсведамлення фанічных эфектаў давалі вальначныя, бурдонныя гукі [8, с. 35].

Таксама вялікую ролю адыгрывае паняцце “фанічная індывідуальнасць”. На думку Я. У. Назайкінскага, яно мае якасны, а не колькасны характар, таму апісанне фанічнага абрысу тону, сугучча, танальнасці заўсёды аказваецца прыблізным і апялюе да вобразных аналогій, метафар, сінэстэтычных характарыстык. Больш за тое, фанізм з’яўляецца вынікам інтанацыйна дыферэнцыраванай вышыннасці гукаў і гукавых комплексаў, паралельным вынікам, які паўстае, як правіла, не ў якасці самастойнай мэты. На першым плане тут знаходзіцца ладавая, інтанацыйна-меладычная і гарманічная логіка, якая патрабуе яснага ўспрыняцця ўсіх вышынных элементаў. Пры гэтым непазбежна нараджаюцца фанічныя эфекты [8, с. 40–41].

На наш погляд, гэтыя тэарэтычныя палажэнні атрымліваюць значную ролю ў фарміраванні этнакультуры малодшых школьнікаў і студэнцкай моладзі.

Звернем увагу на змест і сэнс моўнай часткі “этна”. Гэтым тэрмінам звычайна абазначаюць арыентацыю на нацыянальныя (этнічныя) традыцыі мастацкіх рамёстваў і народнага мастацтва розных краін. У народных вырабах (матэрыяльныя рэчы) “дажываюць” сваю шматвяковую гісторыю старажытных арнаменты і сімвалы, прыёмы ручной апрацоўкі матэрыялаў, якія нарадзіліся ў даіндустрыяльную эпоху.

У сувязі з гэтым асабліваю ўвагу трэба звярнуць на функцыянаванне механізмаў фарміравання, замацавання, захавання і аднаўлення (актуалізацыі) гукавой семантыкі¹. Яны ахопліваюць як індывідуальныя, уласныя жыццёвыя запатрабаванні чалавека, фарміруючы змястоўны слоўнік разнастайных гукавых асацыяцый, так і сацыяльны, гістарычны, нарміраваны вопыт, які перадаецца ў тых ці іншых формах кожнаму члену грамадства.

Акрамя таго, гукавыя значэнні і сэнс абслугоўваюцца некалькімі сістэмамі памяці, сярод якіх акрамя непасрэдных пачуццёвых

¹Семантыка – раздзел семіётыкі, які вывучае знакавыя сістэмы як сродак выражэння сэнсу.

уяўленняў аб гучанні, тэмбрах і іх характары, звязаных з неўралагічнымі структурамі, вялікую ролю адыгрываюць таксама і знешнія віды памяці. Да апошніх адносіцца своеасаблівая агульнамастацкая, культурная памяць, якая нярэдка вызначаецца фармулёўкай “культура як памяць” [8, с. 160].

Аўтэнтчны фальклор і сучасная моладзь. Тэрмін “аўтэнтчны фальклор” не вельмі часта выкарыстоўваецца ў метадычнай літаратуры, прызначанай для дапамогі настаўнікам і выкладчыкам, таму змест гэтага паняцця нярэдка скажаецца. Паняцце “аўтэнтчны” паходзіць ад грэчаскага *authentikos* і азначае сапраўдны, правільны, які адпавядае арыгіналу. Зыходзячы з гэтага, галоўным напрамкам работы фальклорнага калектыву павінен з’яўляцца мясцовы матэрыял з першакрыніц. Этнаграфічныя раёны Віцебшчыны выступаюць цэнтрам паўночнабеларускай культуры, якая мае глыбокія агульнаславянскія традыцыі і разам з гэтым вызначаецца ярка акрэсленымі рэгіянальнымі асаблівасцямі. Як адзначае З. Я. Мажэйка, фальклорная спадчына Віцебшчыны вывучана ў цэлым даволі грунтоўна. Широка вядомы грамадскасці навукова-даследчыя працы і этнафальклорныя зборы Я. Баршчэўскага, М. Я. Нікіфароўскага, М. М. Нікольскага, Е. Р. Раманова, С. П. Сахарова, П. В. Шэйна, А. А. Шлюбскага. Менавіта іх даследаванні могуць стаць асновай для вывучэння аўтэнтчнага фальклору Віцебшчыны.

Для вызначэння асаблівасцей народна-песеннай культуры трэба зноў звярнуцца да прац З. Я. Мажэйка. Характарызуючы народна-песенную культуру Паазер’я, яна адзначае наступныя асаблівасці. Па-першае, культура гэта цалкам манадычная, заснаваная на “чыста” лінейным мысленні, на самадастатковым значэнні ўласна меладычнага пачатку. У народным побыце паўночнабеларускіх рэгіёнаў пануе адзіночнае або сумеснае спяванне аднагалосных мелодый ва ўнісон (часам толькі з невялікімі эпізадычнымі расслаеннямі галасоў у некаторых абрадавых і лірычных напевах). Другая вызначальная асаблівасць народна-песеннай культуры Паазер’я заключаецца ў шматграннасці абраднасці і надзвычайнай лакальнай варыятыўнасці асобных яе элементаў, якія прама або апасродкавана ўплываюць на тыпалогію каляндарна-земляробчых і сямейна-абрадавых напеваў. Менавіта гэта асаблівасць і садзейнічала выключна буйному росквіту на Паазер’і лаканічных абагульненых напеваў, строга прымеркаваных да абраду, пэўнага часу або абставін [9]. Народная манера спеваў складаецца са шматлікіх элементаў: дыхання, гукаўтварэння, інтанацыі, дыкцыі,

Таблица 2 – *Этапы падрыхтоўкі і правядзення спектакля*

Этап	Сутнасць	Асаблівасці
Падрыхтоўчы	Стварэнне сцэнарыя тэатральнага або агітацыйна-мастацкага дзеяння і партытуры музычнага суправаджэння	Гэты творчы этап даволі працаёмкі ў сэнсе затрат часу, духоўных сіл, а ў асобных выпадках і матэрыяльных сродкаў
Асноўны	Размеркаванне сцэнічных роляў і развучванне іх для дасягнення максімальнай выразнасці дэкламацыі і дзеяння	Работа па засваенні зместу сцэнарыя і партытуры (ад першага і да апошняга знакаў – слоў і нот) праводзіцца непасрэдна на занятках фальклорнага калектыву і навучальнаму працэсу не перашкаджае. Вядома, гэта спрыяе выхаванню адказнасці
	Фальклорны аркестр развучвае змест і паслядоўнасць музычнага суправаджэння выступленняў вальна-танцавальнай групы	
Заклучны	Ажыццяўляецца аб'яднанне ў адзінае цэлае разрозненых элементаў спектакля, якімі паасобку авалодала кожная група	Сцэнарных варыянтаў шмат, але кожны з іх абавязкова павінен несці ў сабе выразны духоўны і выхаваўчы пачатак, які можа праявіцца і ў сур'ёзнай, і ў жартаўлівай форме

артыкуляцыі, дыялекту і інш. Але спецыфіка народных спеваў недастаткова адлюстроўваецца ў навукова-метадычнай літаратуры. У работах А. М. Аляхновіча, З. Я. Мажэйка, І. І. Сучкова не толькі закранаюцца агульныя пытанні гэтай праблемы, але і пададзены вельмі карысныя практычныя парады. Напрыклад, на ўроках музыкі, асабліва ў вясковай школе, важна выкарыстоўваць узоры мясцовага фальклору, запрашаючы на заняткі непасрэдна носьбітаў традыцый.

Каб зварот да народных вытокаў, асэнсаванне народнай спадчыны не выглядалі як нейкі анахранізм (на жаль, прыярытэты большай часткі моладзі аддаюцца сучаснай масавай культуры), шлях да народнай песні і абрадавых дзеянняў можа супраджацца элементамі сучаснага жыцця. Таму Каляды пачынаюцца з невялікай прамовы: “Шаноўнае спадарства! Мы з Вамі жывём ужо ў XXI стагоддзі на нашай прыгожай і шчырай, добразычлівай і гасціннай Зямлі. Ідзе час... Змяняецца аблічча нашых гарадоў і вёсак, моладзь апранаецца ў іншае, чым у мінулым стагоддзі, адзенне, слухае зусім не тую музыку, якая падабалася іх бацькам, імкнецца да больш напружаных рытмаў. І таму вядомы абрад «Каляды» з пункту погляду жыхароў XXI стагоддзя падаецца ў сучасных рытмах і ў незвычайным апрананні”. Так, “мядзведзь” танцуе брэйк-данс, “цыган” спявае аўтарскую песню “Аб добрым харчаванні”, “козлік” у час вітання робіць акрабатычныя трукі ці танчыць брэйк-данс.

Спектакль як асноўная форма дзейнасці фальклорных калектываў аб'ядноўвае песенны, тэатральны і агітацыйна-мастацкі накірункі. А пастановачны матэрыял – п'еса – створаны з улікам магчымасцей, здольнасцей і патрабаванняў удзельнікаў калектываў, а таксама ўзроўню іх арганізаванасці. Працэс падрыхтоўкі спектакля фальклорнага калектыву прадстаўлены ў табл. 2. Трэба ўлічваць прынцыпы асобнай арыентацыі і гульнёвай дзейнасці падчас рэалізацыі пэўных сцэнарыяў (народныя абрады і святы, інсцэніроўкі казак і г. д.).

Асобная арыентацыя працэсу пастаноўкі спектакля (канцэртнай праграмы) прадстаўлена дыялагічнасцю, дзейнасцю творчым характарам, скіраванасцю на падтрымку індывідуальнага развіцця ўдзельніка калектыву, прадастаўленне яму неабходнай самастойнасці па выбары зместу і спосабаў навучання і паводзін, а таксама для прыняцця асабістых рашэнняў.

Крытэрыямі асобнай арыентацыі з'яўляюцца ўзровень агульнага развіцця і культуры выканаўцы, а таксама валоданне ведамі ў пэўнай галіне; асаблівасці псіхічнага развіцця, характару і тэмпераменту асобы. Згаданыя параметры і крытэрыі выкарыстоўваюцца не толькі ў вучэбна-выхаваўчым працэсе, але і ў пазакласнай дзейнасці. Неабходна таксама звярнуць увагу на выкарыстанне суб'ектыўнага вопыту жыццядзейнасці ўдзельнікаў фальклорных калектываў, развіццё іх пазнавальных здольнасцей, магчымасцей самавызначэння і самарэалізацыі ў разнастайных умовах.

Работа творчага калектыву ацэньваецца па розных крытэрыях, якія ўлічваюць колькасць / лік удзельнікаў, якасць выступленняў на разнастайных конкурсах, інтэнсіўнасць канцэртнай дзейнасці, ступень крэатыўнасці кіраўніка. Выкананне беларускіх народных песень і танцаў, зварот да вуснай народнай творчасці спрыяюць умацненню патрыятызму. Аднак выкарыстанне толькі народнай спадчыны недастаткова для станаўлення асобы грамадзяніна роднай краіны. Літаратура і мова, філасофія і гісторыя, сямейнае выхаванне, асяроддзе, у якім выхоўваюцца ўдзельнікі калектываў, спрыяюць глыбокаму засваенню грамадзянскіх каштоўнасцей.

У сувязі з гэтым адзначым некаторыя асаблівасці дзейнасці вышэйзгаданых фальклорных калектываў. Фальклорны калектыў “Зорачкі” ДУА “Гімназія № 1 г. Віцебска” быў створаны ў 1989–1990 навучальным годзе настаўніцай музыкі Ю. С. Сусед. Першы склад удзельнікаў налічваў 42 артысты ва ўзросце ад 9 да 17 гадоў. Першы год работы калектыву азнаменаваўся шматлікімі выступленнямі на выбарчых участках, на фальклорным свяце ў Палацы культуры ўпраўлення бытавога абслугоўвання насельніцтва, у Віцебскім дзяржаўным ветэрынарным інстытуце, на творчых сустрэчах настаўнікаў рэспублікі, на Віцебскім абласным тэлебачанні (перадача “Свет тваіх захапленняў”). Акрамя канцэртнай дзейнасці ўдзельнікі фальклорнага калектыву актыўна цікавіліся гісторыяй і культурай Беларусі: наведвалі музеі г. Віцебска, сустрэкаліся з носьбітамі беларускай культуры, зрабілі экскурсійную паездку ў г. Мінск, дзе пазнаёміліся з экспазіцыяй этнаграфічнага музея пры Акадэміі навук БССР.

У 1995 годзе адбылося знаёмства з Н. Р. Ільіной, дачкой віцебскага казачніка Р. Л. Шакулава, казкі якога “Фенік-Ур і Рандачка”, “Пяць пеўнікаў”, “Тапалёк і лебяды” ўвайшлі ў рэпертуар калектыву. У музычным афармленні гэтых казак гучалі фальклорныя творы Віцебшчыны. З таго часу “Зорачкі” ўзялі на сябе ролю прапагандыста творчасці Р. Л. Шакулава. Усіх удзельнікаў калектыву аб’ядноўвае агульнае: любоў да фальклорнай спадчыны, жаданне ведаць свае карані, зрабіць уласнае жыццё больш яркім і насычаным, прыносяць людзям сваімі выступленнямі радасць і добры настрой. У працы фальклорнага калектыву “Зорачкі” выкарыстоўваюцца розныя фальклорныя жанры: песенна-інструментальны фальклор, вусная народная творчасць (казкі, паданні, прыказкі, прымаўкі і г. д.), танцавальныя імправізацыі і аранжыроўкі. Прысутнічае і асабістая інтэрпрэтацыя народнай творчасці.

Рашэннем калегіі Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь (№ 102 ад 29.09.2006 г.) фальклорнаму калектыву “Зорачкі” прысвоена званне “ўзорны аматарскі калектыў Рэспублікі Беларусь”. На працягу існавання калектыву з’явіўся яго ўласны стыль, які вызначаецца даследаваннем і выкарыстаннем аўтэнтычнага фальклору Віцебшчыны, стылізацыяй фальклорных твораў. Адзін з вынікаў гэтай дзейнасці – распрацоўка эскізаў і стварэнне эксперыментальнага асобніку жаночага і мужчынскага адзення.

Псіхолога-педагагічнае суправаджэнне дзейнасці калектыву грунтуецца на наступных прынцыпах:

- культуралагічная накіраванасць навучання і выхавання;
- сувязь з жыццём, народнымі традыцыямі;
- адзінства фарміравання ведаў і ўменняў, разумення і паводзін;
- навучанне і выхаванне ў калектыве;
- пераемнасць і сістэматычнасць;
- эстэтызацыя.

Фальклорны калектыў “Зорачкі” мае яшчэ адну незвычайную асаблівасць. Безумоўна, юныя артысты цікавяцца вынікамі свайго ўдзелу ў розных мерапрыемствах, конкурсах, аглядах мастацкай самадзейнасці. Але галоўнае для ўсіх удзельнікаў, як высветлілася на працягу гадоў, – гэта сам калектыў, тое, чым юныя артысты займаюцца ў час уласных рэпетыцый і выступленняў, той эмацыянальны фон, які прысутнічае пры наведванні відовішчаў сяброўскіх калектываў, тая пазнавальная атмасфера, якая ўзнікае ў час экскурсійных падарожжаў па Беларусі.

Фальклорны калектыў “Вясёлка” педагагічнага факультэта ВДУ імя П. М. Машэрава быў створаны ў 2011/2012 навучальным годзе. Жанравыя напрамкі – народныя спевы, вусная народная творчасць. Мастацкі кіраўнік калектыву – кандыдат педагагічных навук, дацэнт кафедры музыкі Ю. С. Сусед-Вілічынская. Асноўны склад калектыву налічвае 7 чалавек (столькі ж, колькі колераў у вясёлцы), у залежнасці ад праграмы выступленняў колькасць выканаўцаў змяняецца ў бок павелічэння. Для акампанемента выкарыстоўваюцца музычныя інструменты (баян, скрыпка, цымбалы) і музычна-шумавыя інструменты. Рэпертуар калектыву заснаваны на беларускіх народных песнях, аўтэнтычным фальклору Віцебскага рэгіёна і абрадавых сцэнарах у аўтарскай інтэрпрэтацыі кіраўніка калектыву. Мэтай дзейнасці фальклорнага калектыву “Вясёлка” з’яўляецца асэнсаванне асноў традыцыйнай беларускай культуры, працэсаў яе станаўлення і развіцця. Дадзеная мэта

рэалізуецца ў кантэксце рашэння наступных задач:

– выхаванне студэнцкай моладзі не толькі на культурных традыцыях усёй Беларусі, але і канкрэтна на традыцыях Паазер’я ў рамках выкарыстання аўтэнтычнага фальклору Віцебшчыны;

– развіццё вакальных здольнасцей удзельнікаў калектыву, набыццё навыкаў спеваў у народнай манеры.

Калектыв прымае ўдзел у абласных, рэспубліканскіх і міжнародных аглядах, конкурсах, канферэнцыях і фестывалях. У кастрычніку 2017 г. у Беларускай дзяржаўнай педагагічным універсітэце імя Максіма Танка адбыўся Рэспубліканскі семінар-практыкум для кіраўнікоў калектываў фальклорна-этнаграфічнай скіраванасці “Народнае мастацтва: жывая традыцыя і творчы эксперымент у падрыхтоўцы спецыяліста”. Прадстаўленыя відэаматэрыялы (інструментальнае папурны на тэмы беларускіх народных песень, “Урачыстая прывітальная” (сл. Г. Главацкай, муз. Ю. Сусед-Вілічынскай), відэапрэзентацыя “Са спадчынай продкаў – у будучыню”) размешчаны на афіцыйным сайце Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь і Нацыянальнага цэнтра мастацкай творчасці дзяцей і моладзі (artviva.by).

У студзені 2018 г. фальклорны калектыв “Вясёлка” разам з салістамі Студыі эстраднай песні “Шанец” (кіраўнік – старшы выкладчык А. А. Кушчына) ускладзе дэлегацыі педагагічнага факультэта прыняў удзел у фестывалі калядных традыцый “Светлы вечар” у горадзе Вялікі Ноўгарад (Расія) і быў адзначаны дыпламам лаўрэата.

Заклучэнне. Матывацыя ў студэнтаў педагагічнага факультэта і малодшых школьнікаў цікавасці да песеннага і танцавальнага беларускага фальклору, развіццё музычных здольнасцей (ладавае пачуццё, музычна-слыхавыя ўяўленні, музычна-рытмічнае пачуццё, музычная памяць), уменняў і навыкаў выканання ў народнай (аўтэнтычнай) манеры, набыццё вопыту творчай дзейнасці і публічных выступленняў спрыяюць фарміраванню сацыяльна актыўнай асобы сродкамі беларускага фальклору ў рамках сацыяльна-педагагічнага праекта “Народныя традыцыі вачыма моладзі XXI стагоддзя”.

Такім чынам, поспех працы творчых калектываў грунтуецца на наступных ідэях:

– грамадска-патрыятычнае выхаванне вучнёўскай моладзі мае розныя накірункі і прадугледжвае праектаванне пэўных вынікаў пры ўмове сумеснай дзейнасці;

– творчы працэс успрымання народных традыцый і абрадаў заснаваны на індывідуальнай асобнай арыентацыі і гульнёвай дзейнасці;

– сцэнічнае дзеянне прадугледжвае не толькі разнастайныя песенныя, танцавальныя і драматычныя формы работы, але і непасрэдны кантакт з глядачом.

Толькі пры адзінстве вышэйпералічаных пазіцый у разуменні гімназістаў і студэнтаў фарміруецца пазітыўнае ўспрымання жыцця, адбываецца аднаўленне падзей, фактаў, аспектаў паводзін на ўзроўні генетычнай памяці, што не можа не прывесці да фарміравання духоўна-маральнай культуры і выхавання асобы грамадзяніна і патрыёта свайго Радзімы. Гэта патрабуе не толькі разумення вытокаў традыцыйнай культуры, працэсаў яе станаўлення і развіцця, але і прадугледжвае стварэнне пэўных псіхалага-педагагічных умоў для засваення традыцый беларускага народа ў працэсе жыццядзейнасці сучаснай моладзі.

ЛІТАРАТУРА

1. Моисеев, А. С. Психологический подход к определению понятия «социальная активность» [Электронный ресурс] / А. С. Моисеев. – Режим доступа: http://psyjournals.ru/files/63212/16_Moiseev.PDF. – Дата доступа: 10.03.2015.
2. Арлова, Г. П. Беларуская народная педагогіка / Г. П. Арлова. – Мінск: Нар. асвета, 1993. – 120 с.
3. Сусед-Вілічынская, Ю. С. Концептуальна-содержательные и методологические аспекты социально-педагогического проекта «Народные традиции глазами жителей XXI века» / Ю. С. Сусед-Вілічынская // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XIX (66) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 12–13 марта 2015 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И. М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2015. – Т. 2. – С. 202–204.
4. Сусед-Вілічынская, Ю. С. Музыкально-педагогическое проектирование: учеб. пособие / Ю. С. Сусед-Вілічынская. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2017. – 155 с.
5. Сусед-Вілічынская, Ю. С. Мы играем и поём!: метод. рекомендации / Ю. С. Сусед-Вілічынская. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2013. – 31 с.
6. Фонизм // Толковый словарь русского языка / гл. ред. проф. Б. М. Волин и проф. Д. Н. Ушаков. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. – Т. 4. – Стб. 1098.
7. Фонизм // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 865.
8. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
9. Можейко, З. Я. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования / З. Я. Можейко. – Минск: Наука и техника, 1985. – 247 с.

Паступіў у рэдакцыю 12.09.2018 г.

Хроніка мастацкіх падзей

Напрыканцы верасня ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі імя В. Грамыка пры непасрэдным удзеле кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П. М. Машэрава адкрылася выстава “Фарбы Курзэме”. У экспазіцыі, якая арганізавана ў межах “Дзён мастацтва Латвіі ў Віцебску” з дапамогай Консульства Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску, прадстаўлены творы мастакоў горада Талсі. Дадзеная група мастакоў пачала фарміравацца ў 1985 годзе, а праз два гады адной з першых, стала арганізоўваць канцэптуальныя выставы ў замежжы. Ядро аб’яднання складае крыху больш за дзесяць мастакоў, якія з’арыентаваны пераважна на жывапіс, графіку і фатографію. Выстава “Фарбы Курзэме” (куратары: Гуна Мілерсонэ (Талсі, Латвія) і Міхась Цыбульскі (Віцебск, Беларусь) прадставіла гледачам Оршы жывапісныя і графічныя кампазіцыі, творы фотамастацтва, а таксама інсталяцыю Лауры Фелдберга.

* * *

4 кастрычніка 2018 года ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылося ўрачыстае адкрыццё выставы жывапісу “Паэзія колеру” вядомага віцебскага мастака, у мінулым выпускніка мастацка-графічнага факультэта Алега Скавародкі. Экспазіцыя прымеркавана да 70-гадовага юбілею майстра. На адкрыцці выставы з прывітальным словам выступілі генеральны дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь Уладзімір Пракапцоў, старшыня Беларускага саюза мастакоў Рыгор Сітніца, старшыня Віцебскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў Святлана Баранкоўская, адзін з віцебскіх настаўнікаў А. Скавародкі – Леанід Дзягілеў. Напярэдадні выставы ў Мінску вялікая экспазіцыя твораў А. Скавародкі была разгорнута ў Віцебскім мастацкім музеі. Алег Скавародка нарадзіўся 5 кастрычніка 1948 года ў вёсцы Асьё, што на Лепельшчыне. У 1972 годзе скончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага педінстытута, дзе вучыўся ў Ф. Гумена, А. Некрасава. Сябра Саюза мастакоў з 1986 года. Працуе ў розных жанрах алейнага жывапісу. З 1974 года ўдзельнік шматлікіх абласных, рэспубліканскіх і міжнародных выстаў, у тым ліку ў Англіі, Германіі, Латвіі, Польшчы, Расіі, Францыі, Эстоніі. Прымаў удзел у шэрагу міжнародных і рэспубліканскіх пленэрах. Творы мастака знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Музеі сучаснага мастацтва (Мінск), Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеі, Магілёўскім мастацкім музеі імя П. Масленікава, Віцебскім мастацкім музеі, Полацкім гісторыка-культурным запаведніку, Смаленскім гісторыка-культурным запаведніку, Карціннай галерэі імя Г. Вашчанкі (Гомель), Лепельскім краязнаўчым музеі, прыватных зборах і галерэях Рэспублікі Беларусь, Расіі, Ізраілю, Германіі, Францыі, Галандыі, Англіі, Польшчы, Турцыі, Індыі і інш.

У гэтага мастака добра пазнавальная, яркая і падкрэслена індывідуальная манера жывапісу, адметная не толькі велічнай манументальнасцю і дэкаратыўнасцю, але і рамантычнай паэтыкай, складанай рытмікай кампазіцый, згарманізаваным фарсіраваннем колеру, напружанымі пластычнымі трансфармацыямі і своеасаблівымі мастацкімі праекцыямі вобразаў. Эмацыянальна выразны, моцны і энергічны жывапіс Алега Скавародкі выдатна адлюстроўвае сутнасць яго асобы і моцны характар мастака, для якога жыццё ў мастацтве і творчасць сталі ці не галоўным сэнсам жыцця.

* * *

13 верасня ў Віцебскай абласной бібліятэцы адбылося адкрыццё персанальнай выставы дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва М. Л. Цыбульскага, прысвечанай яго маці – Цыбульскай Марыі Іпацьеўне – заслужанаму работніку культуры Рэспублікі Беларусь, загадчыку бібліятэкі абутковай фабрыкі “Чырвоны Кастрычнік” (1955–1986) і ўсім бібліятэчным супрацоўнікам, самаддана працуючым на гэтай ніве. Выстава мае назву “Святочныя інтэнцыі ў жывапісных экзэрсісах”. Славесная эквілібрыстыка ў назве гэтай выставы не проста філасофская

мудрагельства і самаіронія практыкуючага ў жывапісе мастацтвазнаўцы, але перш за ўсё жаданне падкрэсліць статуснасць гэтай выставы, узнёслы настрой і асаблівую ступень вагагі да інстытуцыі пад велічнай назвай БІБЛІЯТЭКА. У намерах (intentio) аўтара, прадстаўленых у экспазіцыі нацюрмортаў, безумоўна, перш за ўсё жаданне павіншаваць бібліятэчных супрацоўнікаў з іх прафесійным святам, звярнуць увагу на ДУХ МЕСЦА а таксама імкненне, нагадаць у прасторы гэтага сапраўднага ХРАМА КНИГІ аб выключнай ролі як інтэлекта, так і эмацыянальных перажыванняў ва ўспрыняцці Боскай прыгажосці свету. Прадстаўлены творы, напісаныя ў розны час амаль на працягу трыццаці гадоў. Большасць з уключаных у экспазіцыю нацюрмортаў іх аўтарам пісаліся выключна як класічныя экзэрсісы (exercise) — практыкаванні па ўдасканалеванні тэхнікі, па спасціжэнні пластычных асаблівасцей формы і колеру, і раней амаль што ніколі не выстаўляліся. Некаторыя з гэтых нацюрмортаў пачыналіся як эцюды, своеасаблівыя ўрокі па “разагрэву” творчай свядомасці. А потым, так і засталіся ўсяго толькі сведкамі тых ці іншых разважанняў, тэмпаральнасці часу, захавальнікамі пэўнага настрою.

* * *

9 кастрычніка ў залах Віцебскага мастацкага музея адбылося адкрыццё юбілейнай мастацкай выставы генеральнага дырэктара Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь Уладзіміра Пракапцова, выпускніка мастацка-графічнага факультэта 1970-х гадоў.

Ад імя Віцебскага абласнога савета дэпутатаў грамату Уладзіміру Пракапцову ўручыў яго старшыня У. У. Цярэнцьеў, які павіншаваў мастака з юбілеем. Прэмія “DOCENTO DISCIMUS” Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава ў намінацыі “Гонар і слава AlmaMater” была ўручана юбіляру першым прарэктарам універсітэта В. В. Багатыровай. Мастака таксама віншавалі народны мастак Арменіі Фараон Мірзаян, дырэктар Нацыянальнай галерэі Арменіі Армэн Цатуран, старшыня Віцебскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў С. Баранкоўская. Але самым дарагім і цёплым было для Уладзіміра Пракапцова віншаванне ад прафесара Алены Жукавай, якая ў свой час з’яўлялася куратарам групы, дзе вучыўся студэнт мастацка-графічнага факультэта У. Пракапцоў.

Выстава Уладзіміра Пракапцова ў Віцебску – не проста чарговае прызнанне гораду свайго юнацтва ў любові да яго. Гэта ўсведамленне вядомага ў свеце дзеяча мастацтва, мастацтвазнаўцы, ролі Віцебска ў гісторыі і сучаснай культурнай прасторы Беларусі, прызнанне значнасці Віцебскай мастацкай школы ў мастацтве нашай краіны і ў яго асабістым лёсе. Віцебск Уладзімір Пракапцоў лічыць для сябе асабліва блізім і дарагім, калыскай сваіх творчых мараў. Менавіта ў Віцебску, у далёкім 1970 годзе, пачынаўся яго шлях у МАСТАЦТВА. Вучоба на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С. М. Кірава ў такіх мастакоў, як Іван Сталяроў, Дзмітрый Генеральніцкі, Алег Арлоў, Альберт Некрасаў, Аляксандр Гаўрушка, Леанід Анцімонаў назаўжды засталася ў яго памяці. І, канешне ж, асабліва цёплыя ўспаміны звязаны з тагачасным куратарам яго групы, прафесарам Аленай Жукавай.

Дваццаць год, пачынаючы з сакавіка 1998 года, Уладзімір Пракапцоў плённа працуе на пасадзе генеральнага дырэктара Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Сёння ён заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь, Лаўрэат спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва ў намінацыі “Музейная справа”, ганаровы член Расійскай акадэміі мастацтваў. Яго членства ў творчых арганізацыях, саветах, камітэтах і камісіях, здаецца, немагчыма пералічыць. Уладзімір Пракапцоў з’яўляецца сябрам Беларускага саюза мастакоў і Беларускага саюза літаратурна-мастацкіх крытыкаў, сябрам Беларускага камітэта ICOM і ICOMOS, членам Нацыянальнай камісіі Рэспублікі Беларусь па справах ЮНЭСКО, членам Падкамітэта па прысуджэнні Дзяржаўных прэмій Рэспублікі Беларусь у галіне літаратуры, мастацтва і архітэктуры, старшынёй Рады дырэктараў рэспубліканскіх і абласных музеяў, старшынёй канфедэрацыі творчых саюзаў Рэспублікі Беларусь... І пры гэтым, асабліва для віцеблян, ён застаецца простым і адкрытым, даступным для дыялогу па любых пытаннях.

Уладзімір Пракапцоў вядомы далёка за межамі нашай краіны як аўтар і куратар шматлікіх музейных выставачных і выдавецкіх праектаў, навуковых каталогаў і кніг па беларускім мастацтве. Пад яго кіраўніцтвам у апошнія гады ў музеі значна актывізавалася міжнародная навуковая дзейнасць, дзякуючы актыўнай пазіцыі У. Пракапцова, складзены Дамовы аб супрацоўніцтве з вядучымі музеямі свету.

Як жывапісец, Уладзімір Пракапцоў з 1986 года прымае актыўны ўдзел у рэспубліканскіх і міжнародных мастацкіх выставах, за яго плячыма і некалькі персанальных. Шэраг яго жывапісных твораў знаходзіцца ў калекцыях вядучых музеяў Рэспублікі Беларусь, музеях бліжняга і дальняга замежжа. Больш сарака твораў з асабістай калекцыі аўтар перадаў Добрушскаму раённаму краязнаўчаму музею, дзе створана жывапісная галерэя, якая носіць яго імя.

* * *

У пачатку лістапада ў залах Музея прыватнага калекцыяніравання ў межах “Дзён мастацтва Латвіі ў Віцебску” (каардынатар праекта М. Цыбульскі) адкрылася выстава сусветна вядомага латышкага скульптара, медальера і графічнага дызайнера Яніса Струпуліса. Суарганізатарам дадзенага праекта разам з ВДУ імя П. М. Машэрава выступіла Консульства Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску.

Дыяпазон творчасці Яніса Струпуліса даволі шырокі: ад медалёў, прысвечаных гарадам Латвіі, сусветна вядомым дзеячам навукі, культуры, мастацтва, знакавым падзеям да дзяржаўнага герба Латвіі і дызайна сучасных грошай. У 1970-я гады ім была створана выдатная беларуская серыя, у якую ўвайшлі медалі, прысвечаныя Ф. Скарыне, С. Полацкаму, С. Буднаму, В. Цяпінскаму, М. Сматрыцкаму і інш. Некалькі з іх у мінулым годзе Я. Струпуліс перадаў у дар Віцебскаму абласнаму краязнаўчаму музею.

У дадзенай экспазіцыі прадстаўлены творы 1976–2016 гг. Безумоўна, на працягу гэтага часу змяняліся творчыя прыярытэты майстра, але, здаецца, нязменным заставалася майстэрства і вытанчаная, лаканічная манера пластычнай мадэліроўкі. Разважаючы пра аўтарскую манеру Яніса Струпуліса ў медальерным мастацтве, напэўна, можна гаварыць і пра своеасаблівую “аўтарскую рэжысуру” кампазіцыі, і падкрэслены інтэлектуалізм вобразаў. Яніс Струпуліс нарадзіўся 28 студзеня 1949 года ў латышскім мястэчку Вецпіебалга (Vecpiebalga). У 1964 годзе скончыў пачатковую школу ў Яўнпіебалгскім краі, а ў 1966 – сярэднюю школу ў Валцы. У 1973 – завяршыў навучанне на скульптурным аддзяленні Латвійскай акадэміі мастацтва. З 1975 па 1985 гадах працаваў сцэнічным дызайнерам на Латвійскім тэлебачанні, мастаком па афармленні інтэр’ераў у Рыжскіх майстэрнях дэкаратыўнага мастацтва. З 1985 – мастак-фрылансер.

З 1971 года прымае ўдзел у выставах, правёў больш за 30 персанальных выстаў у розных краінах свету, у тым ліку ў Беларусі (2014, Музей Янкі Купалы, Мінск). З 1975 года стварыў больш за 770 медалёў. Сярод іх медаль імя вядомай латышкай пісьменніцы і мастачкі Маргарыты Старасце, якая ўручаецца “Фондам Карліса”. Я. Струпулісам распрацавана пластычная мадэль (эталон) Дзяржаўнага герба Латвіі (1990). Разам з Гунарсам Лусісам з’яўляецца аўтарам дызайна адноўленых у 1992 годзе манет Латвіі – латаў. Пасля пераходу Латвіі ў 2014 годзе на “еўра” Я. Струпуліс з’яўляецца адным з распрацоўшчыкаў дызайна латвійскіх варыянтаў гэтых манет. Сааўтар дызайну шэрагу калекцыйных манет, якія выпускаў Банк Латвіі, а таксама манет, распрацаваных да 100-годдзя Латвійскай Рэспублікі і прысвечаных яе гістарычным абласцям.

Аўтар памятных мемарыяльных дошак шэрагу вядомых асоб, такіх як Эрнст фон Бергман (2011), Іаган Крыстаф Броцэ (1996), Эрнэст Брасціньш (2007), Хэрбертс Тымерс (2006), Крыстаф Хаберланд (1994) і Аляксандрс Тыпайніс (2006), Рыхард Вагнер (2013), Аскар Строк (2013), У. Высоцкі (2013) і інш.

Сярод узнагарод – Гран-пры на Трыенале медальернага мастацтва краін Балтыі (1995), прэміі на Трыенале медальернага мастацтва ў 1986 і 1989 гадах, залатыя медалі на X (1992) і XII (1996) Біенале Дантэ, прыз Паула Страдыня (Pauls Stradins Prize) ад імя Музея гісторыі медыцыны і Акадэміі навук Латвіі (1997), прыз Таварыства Дантэ Аліг’еры ў Латвіі (2010), прэмія Я. Райніса Акадэміі навук Латвіі (2013).

У 2009 годзе ўдастоены вышэйшай узнагароды Латвіі – Ордэна Трех зорак. Сябра Саюза мастакоў (1978) і Саюза дызайнераў Латвіі (1994), Прэзідэнт Клуба медальернага мастацтва Латвіі (з 1989), член FIDEM (Fédération Internationale de la Médaille d'Art – міжнароднай федэрацыі медальернага мастацтва) і дэлегат у ёй ад Латвіі, (1993), Ганаровы член Латвійскай акадэміі навук (1994), член Таварыства медальернага мастацтва Германіі (1998). Творы мастака знаходзяцца ў 60 музеех 18 краін свету.

* * *

16 лістапада ў Віцебскім мастацкім музеі адбылося адкрыццё выставы прафесара, загадчыка кафедры тэкстылю Латвійскай акадэміі мастацтваў, сябра Латвійскага Саюза мастакоў, Латвійскай Асацыяцыі мастакоў тэкстылю. Іева Круменя (Рыга) (куратар выставы М. Цыбульскі).

Відавочна, што Іева Круменя адна з найбольш адметных прадстаўніц тэкстыльнага мастацтва сучаснай Латвіі. Уражвае не толькі шырокі творчы дыяпазон яе творчасці – ад манументальных габеленаў да тэкстыльнай мініяцюры і аб'ектаў – але і надзвычай высокая творчая актыўнасць Іевы Круменя. Часам здаецца, што яна прымае ўдзел ва ўсіх вядомых біенале і трыенале тэкстылю ў Еўропе, Азіі, Амерыцы, не кажучы ўжо пра выставы ў Латвіі, дзе мастачка часта выступае іх завадатарам і сапраўдным рухавіком. Яна не проста ўсведамляе тэкстыль у поўнай меры актуальнай формай сучаснага мастацтва, але эксперыментальнай накіраванасцю ўсёй сваёй творчасці падцвярджае гэта. Іева, без перабольшвання, ва ўсіх сэнсах жыве ў ПРАСТОРЫ МАСТАЦТВА і менавіта ў адпаведнасці з ёй вызначае свае жыццёвыя прыярытэты. Глыбіня вобразнасці і філасафічнасць у яе творах удала спалучаюцца з дасканалай пластычнай распрацаванасцю формы ў цэлым і асобных яе элементаў. Тэматычны дыяпазон ў тэкстыльных кампазіцыях Іевы Круменя надзвычай разнастайны. Хоць пры гэтым немагчыма не заўважыць яе асаблівай прыхільнасці да этнічных архетыпаў, а таксама тэм і вобразаў усходняга мастацтва. Выкарыстоўваючы як абстрактныя, так і фігуратыўныя формы ў сваіх творах надвычай важную ролю мастачка надае колеру.

Сярод узнагарод – Першы прыз за ілюстрацыі ў катэгорыі “дакументальная проза” арт-конкурсу “Кніга Латвіі” (2018), галоўны прыз X Міжнароднай біенале тэкстыльнай мініяцюры (2017, Вільнюс, Літва), дыплом першай ступені ў катэгорыі “Габелен” Міжнароднага фестывалю мастацтваў “Не-Забытая традыцыя” (2011, Масква, Расія, Першы прыз VI Міжнароднай біенале тэкстыльнай мініяцюры (2009, Вільнюс, Літва), Спецыяльны прыз V Міжнароднага конкурсу Craft (2007, Cheongju, Карэя), Спецыяльны прыз VII Міжнароднай Балтыйскай трыенале тэкстыльнай мініяцюры (2007, Гдыня, Польшча), прыз грамадскасці International Lace Biennial (2007, Гейдэльберг, Германія), Другая прэмія арт-конкурсу “Кніга Латвіі” (2005, Рыга, Латвія), Прыз VI Міжнароднай Балтыйскай трыенале міні-тэкстылю (2004, Гдыня, Польшча), Другая прэмія арт-конкурсу “Кніга Латвіі” (2004, Рыга, Латвія), Першы прыз арт-конкурсу “Кніга Латвіі” (2003, Рыга, Латвія), Прыз конкурсу “Рыга ў сучасным мастацтве” (1998, Рыга, Латвія), Прыз арт-конкурсу Baltic Book (1995, Талін, Эстонія).

Творы мастачкі знаходзяцца ў калекцыі Латвійскага мастацкага фонду (Рыга), Музеі латышкага прыкладнога мастацтва і дызайну (Рыга), Музеі гісторыі і марходства (Рыга), Мастацкім музеі Юрмалы, Музеі тэатра (Рыга), Латвійскага камерцыйнага банка (Рыга), а таксама ў прыватных калекцыях ў Латвіі, ЗША, Германіі, Нідэрландах, Тайвані, Вялікабрытаніі, Аўстрыі, Аўстраліі, Бельгіі, Фінляндыі, Нарвегіі, Італіі.

Іева Круменя – удзельніца велізарнай колькасці міжнародных праектаў і сімпозіумаў, біенале і трыенале габеленаў, тэкстылю, мініяцюры і Fiber Art ў Еўропе, Амерыцы, Азіі. Большую частку з гэтых праектаў складаюць міжнародныя выставы, дзе творы адбірае журы.

* * *

Важнай падзеяй ў рамках святкавання 100-годдзя Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску стала адкрыццё мастацкага праекта “Стагоддзе” ў культурна-гістарычным

центры “Залатое кола горада Віцебска «Дзвіна». Праект арганізаваны ВДУ імя П. М. Машэрава сумесна з Консульствам Латвійскай Рэспублікі ў Віцебску і праект ўключаў адкрыццё адначасова двух выстаў: “Прырода фарбуе, «Dzilna» тчэ” і “Гімн Латвіі”. Выканаўцамі твораў для выстаў сталі майстры студыі “Dzilna” (кіраўнік Байба Вайверэ).

Студыя народнай творчасці “Dzilna” была заснавана ў 1964 году калектывам Дома культуры Лімбажы, але сваю шырока вядомую ў Латвіі назву студыя народнага прыкладнага мастацтва атрымала толькі ў 1980 годзе. У наш час студыя ўключае ў сябе 30 ткачоў, сярод якіх як рамеснікі, з вялікім вопытам, так і маладыя дзяўчаты. Са студзеня 2014 года дырэктарам студыі “Dzilna” з’яўляецца мастачка прамысловага тэкстылю Байба Вайварэ.

На вернісажы выставы адбылася прэзентацыя пашытых майстрамі студыі “Dzilna” народных строяў, за якія яны атрымалі самую высокую ўзнагароду Латвіі – Grand prix, пад час Свята песні а таксама кнігі Байбы Вайварэ “Daba krasa”, “Dzilna” auž”. У стварэнні кнігі, падрыхтоўцы матэрыялаў пра фарбаванне ў ткацтве ёй дапамагалі 23 ўдзельніцы студыі народнага прыкладнага мастацтва.

На дадзенай выставе прадстаўлена стужка даўжынёю 10 метраў з поўным тэкстам гімна – кожнаму дзесяцігоддзю па аднаму метру. Стужку пачалі ткаць у 2015 годзе – у гонар 180-годдзя з дня нараджэння аўтара гімна і жыхара Лімбажы Карліса Бауманіса, і скончылі ў 2018 годзе – да стагоддзя Латвійскай дзяржавы. У стварэнні стужкі на працягу трох гадоў бралі ўдзел не толькі жыхары Латвіі, але і зацікаўленыя госці з іншых дзяржаў.

* * *

19 лістапада ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адкрылася выстава работ студэнтаў аддзялення тэкстылю Латвійскай Акадэміі мастацтваў “Пачатак”. Экспазіцыя, куратарамі якой з’яўляюцца загадчык кафедры тэкстылю Іва Круменя і прафесар кафедры тэкстылю Латвійскай Акадэміі мастацтва Дзіяна Янушонэ, рэалізавана ў рамках праекта “Дні мастацтва Латвіі ў Віцебску”, да 100-годдзя Латвійскай Рэспублікі.

На выставе “Пачатак” у Віцебскім дзяржаўным ўніверсітэце імя П. М. Машэрава прадстаўлены работы студэнтаў аддзялення тэкстылю Латвійскай Акадэміі мастацтваў. На гэты раз гледачам прапануецца ўгледзецца ў самую сутнасць навучальнага працэсу па падрыхтоўцы мастакоў у галіне тэкстылю. Тут сабраны габелены студэнтаў першага курсу, дыпломныя працы бакалаўраў у самым шырокім спектры тэм, тэхнік і матэрыялаў. Сучасны тэкстыль, гэтак жа, як і іншыя віды мастацтва, не абмяжоўваецца рамкамі вызначаных тэм, тэхнік і матэрыялаў, але абжывае шырэйшыя, у тым ліку і міждысцыплінарныя тэрыторыі, дакранаецца да раней нескранутых тэм, выкарыстоўвае любыя матэрыялы і самыя розныя аўтарскія тэхнікі, якія здольныя найболей дакладна адлюстравачь ідэю мастака, запрашаючы гледача ўдзельнічаць у працэсе рэфлексіі.

І ў тэкстыльным мастацтве, у якім гістарычна ўсё прызвычаліся назіраць і захапляцца скрупулёзным майстэрствам рук, сваё месца занялі новыя тэхналогіі – дыгітальныя ткацкія станкі і швейныя машыны, пры дапамозе якіх можна выконваць вельмі складаныя заданні. Аднак ніводная тэхніка, тэхналогія ці матэрыял не здольныя замяніць бясконцы творчы шлях пошукаў мастака, сведкамі пачатку якога мы з’яўляемся.

* * *

22 лістапада у выставачнай прасторы Музея Марка Шагала ў Віцебску адкрылася выстава прафесара Даўгаўпілскага ўніверсітэта, доктара педагогічных навук, старшыні Аб’яднання педагогаў мастакоў г. Даўгаўпілса Аляксандры Шляхавай. Мастачка нарадзілася ў горадзе Дагдзе Краслаўскага раёна. Скончыўшы Дагдскую сярэднюю школу, з’ехала ў Беларусь, дзе працягвала навучанне ў Віцебскім педагогічным інстытуце на мастацка-графічным факультэце. У 1994 годзе пачала працаваць у Даўгаўпілскім універсітэце. З 1996 па 2006 год. Шляхава ўзначальвала кафедру мастацтваў, а з 2006 па 2010 – была

дэканам факультэта музыкі і мастацтваў. Яна ўдзельніца шматлікіх міжнародных канферэнцый, з'яўляецца аўтарам больш 90 навуковых публікацый. Яна член рэдакцыйнага савета і нашага часопіса "Искусство и культура". У мастацкіх выставах удзельнічае з 1975 года. Яе акварэльныя творы экспанаваліся ў Латвіі і за мяжой: у Віцебску і Полацку (Беларусь), у Мілане (Італія), у Дзюсельдорфе (Германія) і інш.

У творчасці Аляксандры Шляхавай сёння цэнтральнае месца займае акварэль – тэхніка, мабыць, найболей арганічна адпавядаючая яе вобразна-паэтычнаму мысленню і тэмпераменту. Адмысловыя ўзаемаадносіны абстрактнага і канкрэтнага ў яе жывапісе выяўляюцца ў балансаванні на мяжы паміж абстракцыяй і фігуратыўнасцю, у звароце да абстрактнага кода як сродку выяўлення сутнасці таго, што адлюстроўваецца. У працах А. Шляхавай здзіўляе не проста шчырасць і свабода самавыяўлення, але адмысловае адчуванне духоўнасці выяў, аўтарская семіётыка абстракцыі, якія з'яўляецца своеасаблівай квінтэсэнцыяй поглядаў, філасофскіх разважанняў і ўнутранага свету мастачкі.

Галоўны акцэнт у акварэлях А. Шляхавай звычайна зроблены на падкрэслена аўтарскай па-лірычнаму экспрэсіўнай манеры жывапісу, на выразным гучанні колеру, на яго асацыятыўнасці і пластычных мадуляцыях. У паэтыцы колеру, з аднаго боку, можна адзначыць рысы інтуітыўнай, з іншага – сімвалічнай і лірычнай абстракцыі. Пры гэтым мастачка ў сваіх творах імкнецца захаваць усе асноўныя якасці акварэлі – свежасць, святланоснасць, празрыстасць жывапіснага слоя, натуральнасць пераходаў аднаго колеру ў іншы. Уласцівая творах стыхія колеру – гэта заўсёды вынік эксперыменту і яе мастацкай інтуіцыі.

Аб'ектны свет у кампазіцыях Аляксандры Шляхавай досыць мінімалістычны. Абстрагуючыся ад прадметнасці, мастачка выбірае той ці іншы выяўленчы матыў, толькі для таго, каб праз прызму пэўных пластычных асацыяцый, каляровых інтанацый адлюстравалі ўласныя эмоцыі, пачуцці, настрой. Адмысловая роля ў працах А. Шляхавай належыць рытму, мадуляцыі якога першапачаткова канцэптуальныя, адлюстроўваюць характар "вібрацый душы" мастачкі.

У кантэксце гісторыі развіцця Віцебскай мастацкай школы Аляксандра Шляхава з'яўляецца не толькі адной з таленавітых выпускніц мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педагагічнага інстытута далёкіх 1970-х гадоў, але і ініцыятарам актыўнага творчага дыялогу беларускіх і латвійскіх мастакоў і педагогаў. Менавіта яна – гэты дзіўна тонкі і вельмі душэўны чалавек, у сярэдзіне 1990-х гадоў, "працягнула руку сяброўства і падтрымкі" з Латвіі, тады ўжо еўрапейскай краіны, сваім педагогам і калегам у Віцебску. Так пачалося шматгадовае супрацоўніцтва выкладчыкаў і мастакоў Латвіі і Беларусі, у далейшым адзначанае арганізацыяй канферэнцый, творчых майстар-класаў, абменах мастацкімі выставамі, правядзеннем сумесных пленэраў.

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 (наука@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 Олега Сковородко «Оттепель».

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.