

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 3(43)
2021**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 3(43)
2021**

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
В.П. Прокопцова (Беларусь)

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»
Е.О. Соколова,
ответственный за раздел «Культурология»
М.А. Слемнев,
ответственный за раздел «Педагогика»
Ю.П. Беженарь,
М.Г. Борозна, Е.А. Василенко, В.Н. Виноградов,
Т.В. 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.А. Салеев, А.И. Смолик, Р.Б. Смольский,
И.А. Сысоева, Г.С. Федьков, Г.Ф. Шауро

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

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

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (33) 398 50 51
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
V.P. Prokoptsova (Belarus)

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E.O. Sokolova,
in charge of the Cultural Studies section
M.A. Slemnev,
in charge of the Pedagogy section
Yu.P. Bezhanar,
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.A. Saleyev, A.I. Smolik, R.B. Smolski,
I.A. Sysoyeva, G.S. Fedkov, 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 findings of dissertation research
in Art Criticism, Cultural and pedagogical
(pedagogical problems in the field of Art and Studies)
fields of science*

Edition address:
Educational Establishment
“Vitebsk State
P.M. Masherov University”
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (33) 398 50 51
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 17.09.2021. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 12,09. Уч.-изд. л. 10,71. Тираж 100 экз. Заказ 142.

Искусствоведение

<i>Борозна М.Г.</i> Изобразительное искусство Беларуси 1930-х годов: утверждение метода социалистического реализма	5
<i>Федорец Я.В.</i> Становление и развитие натюрморта в белорусской живописи первой половины XX века	13
<i>Ефремова И.В.</i> Исторический контекст зарождения бальной практики.	18
<i>Гу Цзецзин.</i> Творчество Пань Юйлян как синтез традиций изобразительного искусства Востока и Запада	24
<i>Старикова В.В.</i> Генезис аудиовизуальных технологий в области музыкально-исполнительского искусства	29
<i>Гефтер Л.М.</i> Графика Анатолия Каплана. Взаимодействие с еврейской изобразительной традицией	34
<i>Юхно Е.С.</i> Создание и продвижение проекта «ProИскусство».....	39
<i>Цзя Вэй.</i> Репрезентация изображений буддийской Метты в китайском киноискусстве – на примере мультипликационного фильма «Девятицветный олень»	44
<i>Багрий Е.Н.</i> Особенности развития белорусской монастырской художественной практики православной традиции в XVI – начале XVII в.	49

Культурология

<i>Лупашко И.Г.</i> Музеи онлайн: формы работы с аудиторией в условиях пандемии Covid-19.....	54
<i>Родцевич А.П.</i> Эволюция научно-критической мысли в области народного творчества Беларуси: методологические основы изучения	62
<i>Шпаковская Н.Г.</i> Эпоха викингов в пародийном дискурсе современной художественной культуры Скандинавии	66
<i>Силина А.В.</i> Борис Шабер – человек многих талантов	70
<i>Ван Имин.</i> Историческая трансформация осеннего Праздника урожая в Беларуси и Китае	76

Педагогика

<i>Ротмирова Е.А.</i> Организации культуротворческой системы профессиональной ориентации обучающихся в условиях художественно-технологического кластера	82
<i>Беженарь Ю.П., Сементовская В.В., Трацевский В.Б.</i> Актуальные аспекты реализации методического обеспечения по черчению в учреждениях образования и пути его совершенствования	87

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

Art Studies

<i>Borozna M.G.</i> Fine Art of Belarus in the 1930s: Establishment of the Method of Socialist Realism	5
<i>Fedorets Ya.V.</i> Maturation and Development of Still Life in Belarusian Painting of the Early XXth Century	13
<i>Efremova I.V.</i> The Historical Context of the Origin of Ballroom Practice	18
<i>Gu Jiejing.</i> Pan Yuliang's Work as a Synthesis of the Traditions of the Fine Arts of the East and the West	24
<i>Starikova V.V.</i> Genesis of Audiovisual Technologies in the Field of Musical Performance.....	29
<i>Geftter L.M.</i> Anatoly Kaplan's Graphics. The Interaction with Jewish Pictorial Tradition	34
<i>Yukhno E.S.</i> Setting Up and Promotion of Proiskusstvo Project.....	39
<i>Jia Wei.</i> Representation of Buddhist Metta Images in Chinese Cinema Based on the Example of "Nine-color Deer" Animated Film.....	44
<i>Bagriy E.N.</i> Specificity of the Development of Belarusian Monastic Art Practice of Orthodox Tradition in the XVI th – Early XVII th Centuries	49

Cultural Studies

<i>Lupashko I.G.</i> Online Museums: Forms of Working with Audience in the Context of Covid-19 Pandemic	54
<i>Radtsevich A.P.</i> Evolution of Scientific and Critical Thought in the Field of Folklore in Belarus: Methodological Bases of the Study	62
<i>Shpakouskaya N.G.</i> The Viking Age in the Parody Discourse of the Present-day Art Culture of Scandinavia	66
<i>Silina A.V.</i> Boris Shaber – a Man of Numerous Talents	70
<i>Wang Yiming.</i> Historical Transformation of the Autumn Harvest Festival in Belarus and in China	76

Pedagogy

<i>Rotmirova E.A.</i> Setting Up a Cultural and Creative System of Career Advising for Students in the Conditions of the Art and Technological Cluster	82
<i>Bezhenar Yu.P., Sementovskaya V.V., Tratsevski V.B.</i> Current Aspects of the Implementation of Technical Drawing Methodological Provision at Education Establishments and Ways of its Improvement	87

Chronicle	98
------------------------	----

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ 1930-Х ГОДОВ: УТВЕРЖДЕНИЕ МЕТОДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Борозна М.Г.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Направление «социалистический реализм» и в XXI веке остается привлекательным явлением для изучения. Несмотря на свою чрезмерную идеологичность, оно представляет область постоянных искусствоведческих и культурологических высказываний. В изобразительном искусстве Беларуси XX века это направление было одним из самых масштабных явлений. Соцреализм в изобразительном искусстве республики находился в контексте воздействия культурной политики советского государства и части мирового эстетического процесса в рамках так называемого «героического реализма».

Цель исследования – изучение начального этапа (1930-е годы) развития социалистического реализма в изобразительном искусстве Беларуси как феномена культуры.

Творческая свобода в 1930-е годы вытеснялась насаждением образов героического характера. Политический плакат и средства агитационной графики оказали существенное влияние на станковые виды искусства и монументальную пластику. Однако социалистический реализм в Беларуси, будучи противоречивым явлением, не смог полностью подчинить художественную жизнь стратегии однообразия. В искусстве 1930-х годов продолжали создавать свои самобытные произведения такие мастера изобразительного искусства Беларуси, как Я. Дроздович, Б. Малкин, А. Астапович, Ю. Пэн, М. Севрук, Н. Тарасиков, А. Тычина и др.

Ключевые слова: социалистический реализм, героический реализм, живопись, идеология, пропаганда, монументальное искусство, официальная культура.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 5–12)

FINE ART OF BELARUS IN THE 1930s: ESTABLISHMENT OF THE METHOD OF SOCIALIST REALISM

M.G. Borozna

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The socialist realism movement remains an interesting phenomenon to study in the XXIst century. Despite its excessive ideological character, it is an area of constant art historian and cultural statements. Socialist realism is one of the most ambitious phenomena in the fine art of Belarus of the 20th century. Socialist realism in the fine art of Belarus was in the context of the impact of the cultural policy of the Soviet state and part of the global aesthetic process within the so-called heroic realism.

The aim of the research is to examine the initial stage (the 1930s) of the development of socialist realism in the fine arts of Belarus as a cultural phenomenon.

In the 1930s, creative freedom was superseded by the imposition of heroic images. Political posters and means of propaganda graphic arts strongly influenced easel art and monumental sculpture. However, socialist realism in Belarus, as a contradictory phenomenon, failed to completely subordinate artistic life to the strategy of monotony. In the art of the 1930s, Belarusian fine art masters such as Ya. Drazdovich, B. Malkin, A. Astapovich, Yu. Pen, M. Sevruck, N. Tarasikau, A. Tychyna, etc. continued to create their original works.

Key words: socialist realism, heroic realism, painting, ideology, propaganda, monumental art, official culture.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 5–12)

Социалистический реализм остается привлекательным явлением для изучения. Несмотря на свою чрезмерную идеологичность, он представляет предмет постоянных искусствоведческих и культурологических исследований.

Соцреализм рассматривали в своих научных материалах Ю.Б. Боров, Б.Е. Гройс, Х. Гюнтер, А.А. Каменский, Э.Б. Ершова, А.И. Морозов, Г.А. Недошивин, М.А. Орлова, П.А. Павлов, М.А. Чегодаева, А.К. Якимович и др. Раскрытию вопросов утверждения метода социалистического реализма 1930-х и 1950-х годов в белорусском советском искусствоведении посвятили собственные публикации Е.А. Аладова, П.Н. Герасимович, Г.А. Боровик, М.С. Кацар, П.В. Люторович, П.В. Маслеников, Н.Г. Машковцев, Н.Н. Туровников, А.А. Усс и др. Первыми во всесоюзной печати публикациями о белорусском изобразительном искусстве предвоенного десятилетия, отражающими принципы социалистического реализма, были статьи Б. Никифорова [1] и О. Бескина [2]. В современном искусствоведении этой проблематике посвящено диссертационное исследование К.В. Мельника «Белорусская живопись соцреализма второй половины XX века в контексте развития советского изобразительного искусства» [3].

Обычно под этим явлением подразумевается официальное искусство после 1934 года до прекращения существования СССР. Только всестороннее рассмотрение сущности социалистического реализма в изобразительном искусстве Беларуси в контексте внутрикультурных и общественных условий его возникновения в 1930-е годы позволит адекватно оценить процессы, происходящие в отечественной культуре XX века в целом. Наряду с этим была предпринята непредвзятая попытка обобщения уже существующих материалов по проблематике.

Цель исследования – изучение начального этапа (первого десятилетия) развития социалистического реализма в изобразительном искусстве Беларуси как феномена культуры.

Условия и предпосылки возникновения социалистического реализма. Термин «социалистический реализм» впервые использовался на страницах «Литературной газеты» (1932) и официально декларирован в 1934 году на I Всесоюзном съезде советских писателей. 1930-е годы характеризуются ужесточением административно-партийного контроля в сфере культуры. Доктор философских наук Ю.Б. Боров отмечает: «Парадигма социалистического реализма: человек – революционер, преобразователь,

перестройщик утверждает, что избавиться от зла можно только революционным путем (мир насилия следует разрушить с помощью насилия и построить новый мир, в котором нет частной собственности, а личность подчинена государству). Главная категория – эстетическое. Главные виды искусства – литература и кино. Парадигму соцреализма ... поддерживали марксистская философия и советская политика» [4, с. 463–464]. Социалистический реализм обладал своей стратегией, точно определяющей принципиальный образец, которому надлежит следовать художнику. Официальная художественная критика и управленческая практика в области искусства отвергали индивидуальное проявление независимого мировоззрения.

Формирование тенденций развития искусства БССР проходило в условиях, характерных и для других республик СССР, творческое развитие было во многом универсальным. В западной части Беларуси, где не существовала до 1939 года советская власть, художественные практики опирались на эстетические принципы сецессии и символизма.

Хрестоматийные примеры следования нормам направления социалистического реализма в Беларуси приходятся на 1930–1950-е годы. Однако основные черты социалистического реализма, общее методологическое влияние единого официально разрешенного в СССР метода в искусстве просматриваются в произведениях официальной живописи, монументальном искусстве, графике, скульптуре вплоть до 1991 года. Последствия Чернобыльской катастрофы еще до прекращения существования Советского Союза навсегда остановили притязания соцреализма на монополизм влияния в официальном искусстве Беларуси.

Некоторые исследователи социалистический реализм рассматривают как художественное направление, сегмент интернационального явления под названием «героический реализм» [5, с. 176]. Стилистика героического реализма прочитывается в отдельные периоды XX века в изобразительном искусстве и агитационной графике Германии, Италии, Испании, Китая, Северной Кореи и других стран. Героический реализм никогда не поднимался до стилистического национального масштаба в западных странах, за исключением военного времени, и то только для очень специфических нужд пропаганды.

После объявленной «реорганизации литературных и художественных союзов» начинается процесс ослабления позиций

конструктивизма в архитектуре и новаторских тенденций в изобразительном искусстве. Прелюдией к изменению стилиевой направленности стало закрытие в 1930-м году печатного органа конструктивистов «Современная архитектура»¹, одним из основателей которого был выходец из Минска М. Гинзбург, и выпуск взамен его нового издания «Советская архитектура». Но, в отличие от советской столицы, в Беларуси освоение приемлемой для идеологии неоклассики стартовало не так быстро. В первой половине 1930-х годов в БССР продолжалось строительство отдельных крупных общественных зданий в конструктивистской стилистике. Вместе с тем десятки нереализованных проектов, выполненных в конструктивистском духе, так и остались на бумаге, а незавершенные объекты часто дополнялись элементами неоклассического стиля, в интерьерах появлялись росписи и скульптурная пластика в чужеродном для архитектурного стиле.

Официальной политикой советской Беларуси стала борьба с национально ориентированной частью интеллигенции, инспирировался отказ от идей авангарда. Хотя фигуративная живопись была наиболее предпочтительным видом изобразительного искусства, экспериментальная в композиционном плане фотография и фотоколлаж по-прежнему приветствовались. В изданиях художественной литературы в своем оформлении еще можно наблюдать следы авангардистских экспериментов. Однако, в целом, в изобразительном искусстве СССР абстрактные композиции, натюрморты, пейзажи, портреты деятелей культуры и искусства становились редко используемыми жанрами.

Всесторонняя политизация искусства приняла невиданные до того времени размеры. К 1930 году в Беларуси отношения к творческой интеллигенции кардинально изменились. В один ряд так называемых «врагов народа» были поставлены художники, которые работали в формах переосмысления народных традиций, «идеализации еврейского местечка». По высказыванию кандидата искусствоведения А.Г. Лисова, «рубеж десятилетий – время борьбы с надуманным национализмом, разгрома якобы существовавших националистических заговоров, первых широких репрессий среди национальной интеллигенции» [6, с. 67]. Усиливалась тенденция денационализации изобразительного искусства. Однако лучшим

художникам удавалось и в таких условиях создавать нечто ценное, существенное для культурного наследия своего времени.

Официальная эстетика в СССР к концу 1920-х годов исповедовала неприязнь к европейскому и советскому авангарду и его кажущейся элитарности. Подобное отношение было характерно и для нацистской Германии. После Первой мировой войны модернистские художники, архитекторы и дизайнеры в Германии поддерживали левые политические организации, выступили против милитаристов и национал-социалистической партии. В 1929 году нацистский идеолог А. Розенберг основал воинствующую Лигу немецкой культуры для борьбы с авангардными течениями. Придя к власти в 1933 году, в отместку, нацистский режим в Германии вытеснил из художественного пространства эстетику модерна. В 1937 году, на открытии печально известной художественной выставки «Entartete Kunst» в недавно построенном Доме немецкого искусства, А. Гитлер высказался, что «произведения искусства, которые не могут быть поняты, но нуждаются в раздутом наборе инструкций, чтобы доказать свое право на существование и найти свой путь к невротикам, которые восприимчивы к таким глупым... глупости больше не будут открыто доходить до немецкой нации... С открытием этой выставки пришел конец художественному безумию и вместе с ним художественному загромождению нашего народа» [5, с. 177].

Творческая свобода вытеснялась насаждением образов героического характера, отображаемыми классическим способом в реалистичном стиле. Политический плакат и средства агитационной графики оказывали существенное влияние на станковые искусства и монументальную пластику.

В то же время в искусстве социалистического реализма как в социокультурном феномене есть интересные достижения. Данный метод получил развитие в отдельных произведениях и определенных периодах творчества М. Горького, М. Шолохова, Л. Леонова, А. Твардовского – в литературе; В. Немировича-Данченко, В. Станиславского – в театре; С. Эйзенштейна, С. Герасимова, А. Довженко, В. Пудовкина, Г. Чухрая – в кино; А. Дейнеки, В. Мухомовой, Г. Нисского, А. Пластова, М. Сарьяна – в изобразительном искусстве; Д. Шостаковича, С. Прокофьева, И. Дунаевского, Д. Кабалевского, А. Хачатуряна – в музыке. Писатель М. Шолохов был награжден Нобелевской премией в области литературы.

¹«Современная архитектура» («СА») – советский периодический иллюстрированный журнал, издававшийся в Москве в 1926–1930 годах. Сыграл одну из главных ролей в пропаганде идей архитектурного авангарда.

Влияние социалистического реализма исследователи отмечают в творчестве зарубежных деятелей литературы и искусства, таких как Л. Арагон, А. Барбюс, П. Неруда, Н. Хикмет, Ю. Фучик и др. Соцреализм оказал определенное воздействие на литературу критического реализма.

Становление социалистического реализма в БССР. Идеология стимулировала становление тенденции бравурности и пышной помпезности, которые все больше охватывали белорусскую художественную культуру 1930-х годов. Наблюдался раскол в творческой среде. Часть художников вышла в 1929 году из состава Всебелорусского объединения художников и организовала Революционную организацию художников Белоруссии (РОХБ). С 1934 по 1938 г. существовал Оргкомитет Союза советских художников БССР.

В апреле 1931 года в журнале «Маладняк» была опубликована резолюция по докладу начальника управления по делам искусств при Совете Министров БССР И. Гурского «Классовая борьба в изобразительном искусстве БССР». В резолюции сообщалось: «Белорусские национал-демократы проводят свою подлую контрреволюционную работу, стремились использовать и изобразительное искусство против диктатуры пролетариата» [7, с. 140]. В той же резолюции сказано, что «идеологами белорусского национал-демократизма проводилась работа среди художников, которая ориентировала их на буржуазный запад и противопоставляла пролетарскому центру – Москве» [7, с. 140]. В негативном контексте в резолюции упоминаются самые известные художники Беларуси З. Азгур, М. Аксельрод, А. Бразер, В. Волков, М. Горшман, А. Грубе, Л. Зевин, А. Кастелянский, Я. Кругер, М. Лебедева, Ю. Пэн, М. Слепян, А. Тычина, Г. Филипповский, М. Филиппович, М. Энде, С. Юдовин.

На фоне повседневной жизни происходили подавление «нацдемовщины», выявление «врагов народа». «Формализм», нацдемовщина в творчестве крупнейших мастеров изобличались на страницах прессы, с трибун заседаний. По высказыванию доктора исторических наук Э.Б. Ершовой, «художественная критика того времени оказывала сильное давление на творчество художников и архитекторов, так как молчаливо или гласно “несогласных”, не укладывавшихся в догму социалистического реализма, объявляли “врагами народа”. Уже не найдя в творчестве белорусских художников абстракционизма, кубизма, авангардизма и других “измов”, вулгаризаторы пролетарского искусства не успокоились. Свое внимание они обратили в сторону

“национализма”: самые незначительные проявления народных, национальных мотивов в искусстве попадали под удар» [8]. В «Каталоге осенней выставки художников БССР» 1937 года утверждалось, что «после уничтожающего удара по контрреволюционерам в искусстве выросло и изобразительное искусство».

К концу 1930-х годов в БССР были фактически запрещены все «формалистические» течения и экспериментальные методы преподавания в творческих вузах и средних специальных учебных заведениях. Поощрялись сюжетные композиции из индустриально-колхозной жизни. Большое количество произведений сельской тематики отражало то, что основную массу белорусского населения составляли крестьяне. Одной из действительно интересных сюжетных тем социалистического реализма был индустриальный пейзаж (железные и автомобильные дороги, заводы, фабрики и др.). Изображение заводской панорамы являлось определенным символом социального обновления. Следует отметить графические работы А. Астаповича, Н. Тычины.

Этому периоду присуща значительная однородность официальной художественной критики и СМИ. В СССР была официальная цензура. Белорусский аналог имел название Главное управление по делам литературы и издательств БССР (Главлитбел).

По мнению доктора исторических наук А.А. Гужаловского, «...главный удар политической цензуры пришелся на общественное сознание, сформировав у жителей БССР цензурную ментальность (самоцензуру), которая исключала из поля зрения целые пласты национальной и всемирной культуры. Первоначально принудительно, а затем уже агрессивно-добровольно создатели белорусской советской культуры и ее потребители создали утопическое пространство, закрытое от окружающего мира и от самих себя» [9, с. 104]. Организаторы официальной культурной жизни художнику отводили лишь роль рядового исполнителя-иллюстратора идеологического текста.

В западной части Беларуси еще некоторое время продолжали использовать эстетические принципы, характерные для польской сецессии и символизма. Живописное полотно М. Севрука «Жатва» (1937), в советское время находившееся в постоянной экспозиции Национального художественного музея, воспринималось как отображение колхозной жизни, хотя работа была выполнена в Западной Беларуси до вхождения в состав БССР.

В Витебске художественный техникум стал проводником установок социалистического

реализма для художественной жизни всей БССР. Новый педагогический состав дистанцировался от новаторских экспериментов витебской художественной школы 1920-х годов. В связи с проведением Декады белорусского искусства и литературы в Москве была издана книга «Искусство советской Белоруссии» (1940), в которой автором раздела «Изобразительное искусство Белоруссии» был московский искусствовед Н.Г. Машковцев. Ученый пояснял: «Оздоровление Витебского техникума началось с 1933 года, когда к руководству техникумом вплотную подошел художник И.О. Ахремчик, талантливый живописец и вдумчивый педагог.

Несмотря на деятельность нацдемовцев и формалистов, Витебский техникум прошли основные кадры художников, работающих в настоящее время в Белоруссии» [10, с. 105].

Организационно официальный Союз художников сложился только в 1938 году, когда состоялся Первый съезд художников Беларуси. Это на четыре года позже создания Союза советских писателей Беларуси. Причины такой длительной задержки основания Союза художников были связаны с незавершенным организационным процессом в масштабе всего СССР. Острая полемичность искусства 1920-х годов сменилась скрытой полемикой.

В Беларуси в 1930-е гг. уже не работает художник М. Филиппович. Покидают республику авторы с уникальным творческим взглядом: А. Ахола-Вало, В. Двораковский, А. Быховский, З. Горбовец, Р. Семашкевич, В. Стшешинский, С. Юдовин и др. В связи с атмосферой, пропитанной идеями создания новой белорусской советской культуры, они, прозванные «пропагандистами рабского труда», не находят себе место в культурной жизни страны.

После 1939 года прекратилось развитие сакрального искусства. Вне внимания художественной критики оказалось творчество Я. Дроздовича, К. Чурилы, М. Севрука – представителей западнобелорусской художественной школы. Критические публикации 1930-х годов представляли собой общие очерки контекста художественного творчества в панораме событий политической истории. Для большинства публикаций тех лет был характерен недостаточный уровень научного анализа и теоретического обобщения. Прекратили активную выставочную деятельность художники М. Станюта, П. Гутковский, А. Астапович. Погибли Я. Минин, Р. Семашкевич, Х. Даркевич, П. Даркевич, Г. Змудинский.

Э.Б. Ершова описывает факт художественной хроники тех лет: «Характерный образ белорусского искусства в так называемом “всем

блеске и богатстве” выразился в таких работах, как “Письмо беларускага народу вялікаму Сталіну...” (1936). Как художественное произведение, эта работа упоминается везде и во всех публикациях того времени. Текст “Письма Сталину”, написанный известными белорусскими поэтами Я. Купалой, Я. Коласом, А. Александровичем, П. Бровкой, П. Глебкой и И. Хариком, вышивался на шелке белорусскими мастерицами. Вышитые тексты “Письма” натягивались на специальный картон и брошюровались, затем выставлялись в музеях Беларуси. Была изготовлена специальная, достаточно большая (приблизительно 70х50 см) мозаичная шкатулка “из десятков тысяч многоцветных пород дерева”. На ее четырех стенках были выполнены мозаичные композиции: “Граница на замке”, “Промышленность”, “Лявониха” и др.» [8, с. 218].

Среди художников Беларуси первой половины XX века, работавших в стиле канонов социалистического реализма, были З. Азгур, И. Ахремчик, А. Бембель, В. Волков, А. Глебов, Е. Зайцев, М. Моносзон, Г. Павловский, Е. Тиханович, А. Глебов, И. Давидович, А. Гугель, Е. Зайцев, Н. Пашкевич, А. Орлов, М. Эндэ и др.

В 1930-е годы в творчестве живописцев все больше места занимают темы, посвященные Октябрьской революции 1917 года в России, гражданской войне. Появляется множество изображений портретов И. Сталина и В. Ленина, ставших необходимым атрибутом интерьеров официальных учреждений. В это время создаются картины с изображением В. Ленина (В. Волков «Ленин в Октябре», Ю. Пэн «Ленин и революция», Н. Тарасиков «Ленин на фоне кремлевской стены»). Темы труда, гражданской войны, партийных собраний стали преобладающими в произведениях К. Космачева «В подпольной типографии» (1940), М. Моносзона «Выступление М.И. Калинина перед рабочими Минска в 1919 г.», «Вступление Красной Армии в Минск в 1920 году» (1940), В. Волкова «Передача опыта» (1937), И. Ахремчика «Вступление Красной Армии в Минск», «Подписание манифеста о создании СССР» (1929) и др.

Большинство хрестоматийных примеров относятся к скульптуре. Это произведения З. Азгура, А. Глебова, А. Бембея, С. Селиханова. Можно также назвать отдельные работы А. Грубе, А. Бразера. 7 ноября 1933 года состоялось торжественное открытие памятника В. Ленину в Минске на площади у Дома правительства. Семиметровый монумент – совместный проект архитектора И. Лангбарда и скульптора М. Манизера.

Исследователь и организатор общественно-культурной жизни БССР П.В. Люторович отмечал, что «большое значение для дальнейшего развития белорусской скульптуры имела работа по оформлению Дома правительства. Она стала для скульпторов практической школой. Скульпторы М. Керзин, З. Азгур, А. Глебов, А. Орлов и И. Измайлов изваяли для Дома правительства монументальные бюсты К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина, И. Сталина, Ф. Дзержинского, М. Фрунзе, А. Мясникова, Н. Чернышевского, К. Либкнехта, Г. Бабефа. Бригада скульпторов в составе А. Бембея (руководитель), Г. Измайлова и ленинградского скульптора В. Риттера создала барельефы на темы: “Люди нашей страны”, “Крестьянское восстание в Западной Белоруссии в 1923–1924 гг.”, “Тельман – вождь германской компартии”, “Революционный Китай”, “Парижская коммуна”, “Колониальные народы поднимаются на революционную борьбу” и другие. Это были первые работы белорусских скульпторов в области исторической композиции» [11, с. 89].

Сложность положения художника в обществе характеризует Э.Б. Ершова на конкретном примере попытки А. Бразера через активность в официальном пропагандистском искусстве избежать репрессий: «Выполнением портретов, скульптур партийных вождей художники зачастую пытались защититься от репрессий. Когда в 1940 году встал вопрос о благонадежности скульптора Бразера, то в отдел культпропа ЦК КП(б)Б поступила специальная справка за подписью члена Союза советских художников Белоруссии Рубинштейна о творчестве художника. В ней указывалось, что А. Бразер вылепил бюст Сталина и получил удовлетворительный отзыв референта Секретариата Сталина. Им были выполнены бюст Тимошенко, 4 барельефа Ф.Э. Дзержинского, 2 бюста В.И. Ленина и Сталина для Дворца пионеров и авторемзавода, памятник С.М. Кирову в Могилеве. В 1936 году А. Бразер изготовил большую и малую скульптуры С.М. Кирова для Москвы и “Колхозницу” для белорусской выставки к 20-летию Октябрьской революции. В 1938 году, как указывал Рубинштейн, Бразер подготовил «большой бюст тов. Сталина для Москвы, для выставкома. Сейчас работает и скоро закончит “большую фигуру тов. Сталина для Москвы, а для юбилейной выставки в 1940 году – скульптурную группу “Партизаны”» [8, с. 219].

Э.Б. Ершова также отмечает, что «во многих случаях, стремясь уйти от подозрений и обвинений в национал-демократизме, художники писали натюрморты, пейзажи, портреты рабочих, колхозников, ученых и вождей

страны. Свои работы они старались называть нейтрально, даже без определения места, изображенного на той или иной картине. Страх перед неожиданными репрессиями не давал возможности раскрыться творческим стремлениям художников, которые были наиболее ранимы и беззащитны перед хамством и напористостью власть имущих» [8, с. 219].

Реализация «Плана монументальной пропаганды» в условиях выполнения доктрины соцреалистического реализма. 1930-е годы – период творческого становления скульптора, народного художника СССР, академика Академии художеств СССР, лауреата двух Сталинских премий второй степени (1946, 1948) З. Азгура. В белорусском советском искусстве З. Азгур, не имея высшего художественного образования, занимал вершину иерархии официального признания заслуг художника перед государством. Он был единственным из числа художников Беларуси, награжденным медалью «Герой Социалистического Труда». З. Азгур строго соблюдал принципы «метода социалистического реализма» в регламентированном портретном изображении и монументальной скульптуре. К 1930-м годам относится цикл портретов государственных деятелей, творцом создаются портреты В. Ленина, И. Сталина, Г. Плеханова, Я. Свердлова, скульптурная группа «Ленин и Сталин – организаторы БССР» (1939); портрет и проект памятника С. Орджоникидзе (1937).

Официальная критика хорошо восприняла картину М. Пашкевича² «Сталин в Реввоенсовете Западного фронта». Она не могла не остаться не замеченной политическим руководством. Художник был отмечен высокой советской государственной наградой. Одно из самых ярких достижений в творчестве М. Пашкевича 1930-х годов связано с созданием картины «Гибель деревенского корреспондента» (авт. «Убийство селькора»). Доктор искусствоведения С.М. Червонная утверждает: «Он (Пашкевич) был самой яркой звездой белорусской живописи 1930-х годов, и именно ему в первую очередь белорусская культура обязана тем признанием, которая она получила на первой Декаде в Москве, в центральной прессе, во всесоюзном масштабе. Однако долгие годы его имя было вычеркнуто из истории белорусского искусства» [12, с. 154].

В 1932 году В. Волков создает монументально-декоративное панно для железнодорожной

²Годы жизни 1907–2003. Художественное образование получил в Витебске. Награжден орденом Трудового Красного Знамени. Во время Второй мировой войны оказался за границей. Последние годы жизни провел в США.

станции Негорелое – «Индустриализация СССР», «Коллективизация СССР», в 1939 г. – декоративный фриз для павильона БССР на ВСХВ в Москве «Октябрь в Белоруссии». В 1933 году В. Волков пишет картину «Передача опыта». Этюды для своей картины автор создавал с натуры на кожевенном минском заводе «Большевик». Сам проживал недалеко от завода. Детали в картине тщательно переданы. Интерьер цеха, производственное оборудование, элементы рабочей одежды переносят зрителя в обстановку 1930-х годов.

На 3-й Всебелорусской выставке И. Ахремчик представил полотно «Подписание манифеста о создании БССР» (1929), которое было отмечено премией. В 1930 году, после окончания ВХУТЕИНа, И. Ахремчик вернулся в Минск. Уже дипломной работой «Первый съезд РСДРП» художник открывает целый ряд произведений пропагандистского характера: «Второй съезд РСДРП» (1933), «Вступление Красной Армии в Минск» (1934–1935), «Организация Советской власти в Гомеле» (1939–1940), «Белорусские партизаны на приеме в Кремле» (1946–1947) и другие.

Е. Тиханович (часто в соавторстве с И. Давидовичем) – автор многочисленных полотен идеологической направленности. Творческий метод живописца в 1930–1950-е годы наиболее полно соответствовал принципам социалистического реализма в живописи БССР. Работал также как портретист.

Талант художника В. Бельницкого-Бирули получил официальное признание советской власти в 1930-е годы после творческой поездки на родину И. Сталина в Гори. Здесь он создает цикл произведений, показанных на выставке 1939 года в Москве, «Сталин и люди советской страны в изобразительном искусстве». После создания цикла пейзажей, посвященных так называемым «Ленинским Горкам» в Подмоскovie, художник оказывается лидером жанра советского мемориального пейзажа.

Знаковое событие художественной жизни Беларуси 1930-х годов – открытие в 1939 году в Минске Государственной картинной галереи БССР, в фондах которой наряду с произведениями русского и зарубежного изобразительного искусства были размещены образцы социалистического реализма в исполнении художников Беларуси.

Характеристика московского искусствоведа Б.М. Никифорова стала оценкой выставки 1940-го года и новых сил официального изобразительного искусства Советской Беларуси: «Образы гражданской войны особенно яркое отражение нашли в творчестве белорусских художников, создавших ряд значительных

произведений, посвященных борьбе белорусского народа с иностранной интервенцией и белогвардейскими бандами. Эти произведения были экспонированы на организованной в 1940 году в Минске силами белорусских художников выставке «В.И. Ленин и И.В. Сталин – организаторы БССР», которая в том же году была показана в Москве в связи с Декадой белорусского искусства. К этим произведениям относятся: «Чапаев» и «Вступление Красной Армии в Минск» Е.А. Зайцева (род. 1908), «Товарищ Сталин в штабе Реввоенсовета Западного фронта» Е.Е. Красовского (род. 1908), «Вступление Красной Армии в Минск» и «Встреча с танкистами» М.И. Моносзона (род. 1908), а также работы И.О. Ахремчика (род. 1903) и других художников» [13, с. 148].

Обобщение официального развития изобразительного искусства Беларуси 1930-х годов было подведено на Декаде белорусского искусства и литературы в Москве в июне 1940 года. Шли спектакли, показывались выставки картин и книг, концертные и эстрадные программы, устраивались литературные вечера, обсуждения в творческих союзах и т.д. В экспозициях произведения художников Западной Беларуси представлены не были. Организаторы официальной культурной жизни выстраивали перспективы развития бравурных тенденций на следующее десятилетие.

После окончания Великой Отечественной войны официальное искусство Беларуси в 1950-е годы продолжает свое развитие преимущественно на основе идеологических установок тоталитарной культуры, догматизированной стилистики социалистического реализма. Наиболее ярким примером социалистического реализма в Беларуси стал памятник И. Сталину в Минске (1952). Авторами-скульпторами выступили З. Азгур, А. Глебов, А. Бембель, С. Селиханов. Архитекторами стали Г. Заборский и В. Король. Памятник И. Сталину – главное официальное скульптурное произведение в тогдашний период истории БССР. Фигура вместе с гранитным постаментом, обрамленным народным белорусским орнаментом, возносилась на десятиметровую высоту. В этой работе скульпторами были выразительно реализованы принципы, которые авторы избрали в качестве основных для своего творчества в 1930-е годы. В 1961 году «образцовый» монумент был демонтирован.

Заключение. В изобразительном искусстве Беларуси XX века социалистический реализм – одно из самых масштабных явлений. «Метод социалистического реализма» в белорусском

изобразительном искусстве Беларуси реализовывался, находясь в контексте воздействия культурной политики советского государства и части мирового эстетического процесса.

Укрепление культа личности И. Сталина через преимущественное развитие агитационных методов в творческих практиках оказало негативное влияние на изобразительное искусство Беларуси. Этому способствовала также политика, подспудно направленная на столкновение между собой представителей разных школ и направлений. Звезды художественной сцены, ярко засиявшие на 1-, 2- и 3-й Вселоборусских художественных выставках, на официальном небосклоне культуры 1930-х годов уже не оказались.

Диалектическая сложность процессов развития изобразительного искусства 1930–1950-х годов заключалась в том, что соцреализм зафиксировал не только догматизированную культурную политику государства, но и в определенной мере сам характер общества. Официальное искусство советского государства 1930–1950-х годов не принимало все непохожее на расхожий образец. Масштабное распространение социалистического реализма привело к упрощению эмоциональной реакции зрителя, сужению диапазона эстетических переживаний. Индивидуальность человеческих характеров, неоднозначность повседневности подменялись набором «типичных образов в типичных обстоятельствах». Художественная утопия, порожденная разработчиками социалистического реализма, в видоизмененных формах продолжалась несколько десятилетий вплоть до конца XX века.

В искусствоведческих публикациях порой не разведены два понятия: искусство Беларуси советского периода и социалистический реализм. На теоретическом уровне не определена роль художников-эмигрантов в формировании представлений о целостности национальной художественной школы. Однако достаточно очевидно, что социалистическому реализму в Беларуси как противоречивому явлению не удалось утвердить единообразие художественной жизни. В искусстве 1930-х годов продолжали создавать свои самобытные

произведения такие мастера изобразительного искусства Беларуси, как Я. Дроздович, Б. Малкин, А. Астапович, Ю. Пэн, М. Севрук, Н. Тарасиков, А. Тычина и др. Возвращается в контекст белорусского искусства и творчество художников, покинувших Родину, но создававших в изучаемый период яркие произведения вдали от родного края.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никифоров, Б.М. По мастерским художников Белоруссии / Б.М. Никифоров // Искусство. – 1934. – № 3. – С. 101–116.
2. Бескин, О.М. Живопись и графика Белорусской ССР / О.М. Бескин // Искусство. – 1940. – № 6. – С. 43–44.
3. Мельник, К.В. Белорусская живопись соцреализма второй половины XX века в контексте развития советского изобразительного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / К.В. Мельник. – Минск, 2017. – 24 с.
4. Боров, Ю.Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд / Ю.Б. Боров. – М.: АСТ : Олимп, 2008. – 478, [2] с.
5. Heller, S. Graphik Style. From Victorian to Post-modern / S. Heller, S. Chwast. – London: Thames and Hudson. Thames and Hudson Ltd, 1988. – 240 P.
6. Лисов, А.Г. Казимир Малевич в белорусской художественной критике 1920–1930-х годов / А.Г. Лисов // Искусство и культура. – 2011. – № 2(2). – С. 60–70.
7. Гурскі, І. Клясавая барацьба ў выяўленчым мастацтве БССР (на нарадзе, якая адбывалася пры Галаўмастацтве) / І. Гурскі // Маладняк. – 1931. – № 4. – С. 140–141.
8. Ершова, Э.Б. Исторические судьбы художественной интеллигенции Белоруссии (1917–1941) / Э.Б. Ершова. – М.: Изд-во МГОУ, А/О «Росвузнаука», 1994. – 288 с.
9. Гужаловский, А.А. Главлитбел – инструмент информационного контроля белорусского общества (1922–1941 гг.) [Электронный ресурс] / А.А. Гужаловский. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/2129654/glavlitbel-instrument-informacionnogo-kontrolya>. – Дата доступа: 23.07.2019.
10. Машковцев, Н.Г. Изобразительное искусство Белоруссии / Н.Г. Машковцев // Искусство Советской Белоруссии: сб. / Ком-т по делам искусств при СНК СССР. – М.; Л.: Искусство, 1940. – 148 с.
11. Люторович, П.В. Искусство Советской Белоруссии / П.В. Люторович. – Минск: Государственное издательство БССР, 1959. – 139 с.
12. Червонная, С.М. Неизвестная страница в истории послевоенной художественной эмиграции: творческая судьба белорусского художника М. Пашкевича / С.М. Червонная // Archiwum emigracji: Studia – Szkice – Dokumenty. Zeszyt 1(18). – Toruń, 2013. – S. 143–155.
13. Никифоров, Б.М. Живопись. Краткий очерк: в 2 кн. / Б.М. Никифоров. – М.; Л.: Искусство, 1948. – Кн. 1. – 176 с.

Поступила в редакцию 12.04.2021

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАТЮРМОРТА В БЕЛОРУССКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Федорец Я.В.

*Государственное научное учреждение «Центр исследований
белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», Минск*

Малоизученной областью в белорусском искусствоведении является натюрморт первой половины XX века. В этот период он оформился как обособленный жанр, получив самостоятельное значение в жанровой иерархии отечественной живописи. Затрудняет его исследование недостаточное количество произведений – судьба многих из них остается неизвестной. Восстановление течений культурных и художественных процессов, сопровождавших оформление натюрморта, воссоздание хода его становления возможны на материале уцелевших картин и репродукций, каталогов и сведений о выставках, критики и публикаций того времени.

Анализ научной литературы о белорусской живописи прошлого столетия показывает, что исследователи мало уделяли внимания натюрморту первой половины XX века как несущественному, ярко не обозначенному по отношению к востребованным сюжетно-тематическим произведениям, портрету и пейзажу. Уже в начале XX века складывается особая социокультурная ситуация, подготовившая почву для переосмысленного отношения к предмету не как утилитарной вещи, как части материальной культуры и быта человека, но как эстетически-познавательному объекту. Вслед за этим, в 1940-е – первой половине 1950-х гг., натюрморт достигает своего расцвета, став востребованным жанром в творчестве таких художников, как Е. Зайцев, В. Волков, Н. Тарасиков, Е. Красовский, А. Шевченко, С. Ли, Г. Бржозовский, П. Явич, Н. Варванович, Т. Разина и др.

Ключевые слова: натюрморт, живопись, белорусское искусство, первая половина XX века.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 13–17)

MATURATION AND DEVELOPMENT OF STILL LIFE IN BELARUSIAN PAINTING OF THE EARLY 20TH CENTURY

Fedorets Ya. V.

*State Research Institution “The Center for the Belarusian Culture, Language and
Literature Studies of the National Academy of Sciences of Belarus”, Minsk*

Still life of the first half of the 20th century is a little-studied area in Belarusian art history. During this period, it shaped as a separate genre that received independent significance in the genre hierarchy of national painting. The insufficient number of works complicates the research; the history of many of them remains unknown. The restoration of cultural and art processes that accompanied the maturation of the still life and the recreation of the course of its formation are possible on the basis of the material of surviving paintings and reproductions, catalogues and information about exhibitions, criticism and publications of that time.

An analysis of the scientific literature on the last century Belarusian painting indicates that the researchers paid little attention to the still life of the early 20th century as unimportant, not clearly marked in relation to the popular genre art, portrait and landscape. A special social and cultural situation, which was developing already in the early 20th century, prepared the base for rethinking of the attitude to the object not as a utilitarian thing, as part of the material culture and daily routine of a person, but as an aesthetic and cognitive object. Following this, in the 1940s – early 1950s still life thrives and becomes a popular genre in the works of such artists as E. Zaitsev, V. Volkov, N. Tarasikov, E. Krasovsky, A. Shevchenko, S. Li, G. Brzhozovsky, P. Yavich, N. Varvanovich, T. Razina and others.

Key words: still life, painting, Belarusian art, early 20th century.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 13–17)

Художественной жизни Беларуси первой половины XX века присуща сложная структура, обусловленная комплексом исторических, политических, географических и культурных факторов. За этот период натюрморт преодолевает несколько важнейших этапов своего самоопределения как жанра, став к концу 1930-х гг. отдельной, а в 1940–1950-е гг. неотъемлемой областью творчества белорусских художников.

Проблемы натюрморта и предмета как такового в обозначенную эпоху поступательно осознавались А. Астаповичем, А. Шевченко, И. Ахремчиком, Е. Красовским, С. Ли, Н. Тарасиковым, В. Руцаем и др. В первое время их вектор исканий направлялся в большей мере интуицией и творческим чутьем, отчего работы носили неоконченный, поисковый и этюдный характер. Однако это обстоятельство подтверждает осмысление жанра натюрморта, совершавшееся художниками на подсознательном уровне.

Цель статьи – определить особенности этапов становления и развития натюрморта в белорусской живописи первой половины XX века.

Условия становления жанра натюрморта.

Становление натюрморта пришлось на сложный, динамический и неоднородный период, охватывающий первую треть XX века. С конца XIX века до 1930-х гг. в Беларуси происходила смена социально-политических и экономических условий жизни, что существенно повлияло на все сферы общества и нашло свое отражение в культуре. Этот временной этап является латентным периодом становления и развития натюрморта, в течение которого создавались условия для его осмысления и оформления в белорусской живописи. Выделим их ниже.

1. Возрастание роли предмета или предметной группы в произведениях, расстановка на них смысловых акцентов была вызвана кризисом бытового жанра и увеличением количества межжанровых картин. Обособление предметных мотивов и натюрмортных фрагментов прослеживается в творчестве С. Жуковского и Ю. Пэна, что указывает на живой интерес мастеров к изображению отдельных эпизодов окружающей среды. Существование подобных мотивов в сюжетной картине, интерьере или портрете не способствует развитию пластических возможностей натюрморта. Однако в творчестве Ю. Пэна, С. Жуковского вынесенный на передний план картины предметный мир претендует на иной статус, дополняя образ «главных героев».

В своем творчестве С. Жуковский переосмыслил условность различия между натюрмортом и интерьером, что привело к появлению межжанровых картин. В «Подснежниках» (1910) художник органично объединил

диссонирующие мотивы: фрагмент интерьера, цветы в коробке и пейзаж. В полуинтерьерных произведениях автора натюрморты сочетаются со средой, являясь частью макрокосма, мира комнаты. На переднем плане в работах «Настурции» (1915), «Ночь под Рождество (Интерьер с елкой)» (1918) представлены предметные группы – таким образом художник стремился к переосмыслению значения атрибута в картине.

Ю. Пэн натюрморта почти не писал, отдав предпочтение портрету и бытовому жанру. Художник подходил к изображению предметов с явным интересом к их внешнему характеру и материальности. В портретах Ю. Пэна прослеживается желание не только точно зафиксировать каждую вещь в картине, но и наполнить ее образным содержанием, полнее отразить через нее жизнь человека. Так, в «Портрете старухи» (1910), «Старом портном» (1910-е), «Часовщике» (1914), «После обеда» (1920-е) предметный мир намеренно вынесен художником на передний план. Внимание рассеивается и смещается с лиц на достоверно переданную конкретную группу вещей, которая как дополняет, так и заменяет главных персонажей произведений.

2. Важную роль в осмыслении натюрморта сыграло обучение белорусских живописцев у русских мастеров, таких как А. Шевченко (Александр. – Я.Ф.), Р. Фальк, А. Осмёркин, К. Петров-Водкин, И. Грабарь, стоявших у истоков расцвета этого жанра в русской живописи. Помимо этого, некоторые обучались во ВХУТЕМАСе, в стенах которого обсуждались выставки фовистов, экспрессионистов и др. [1]. Так, под влиянием Александра Шевченко формировалась творческая индивидуальность И. Ахремчика, который в своем раннем творчестве довольно часто обращался к натюрморту [2, с. 137]. И. Ахремчик, А. Шевченко, Е. Красовский, Н. Тарасиков, В. Руцай, В. Волков, Е. Зайцев и др. изучали как традиционные направления, так и актуальные западноевропейские течения, творчество художественных объединений Москвы и Ленинграда. Начавшийся процесс преемственности этого опыта позволил закрепиться натюрморту в художественном сознании отечественных авторов, а также в их живописной практике. Многие испытывали влияние «сезаннизма» – А. Бразер, А. Шевченко, И. Ахремчик, постимпрессионизма – М. Станюта, Н. Тарасиков.

Для подопечных Витебского народного художественного училища натюрморт не являлся важной частью обучения, однако опыт модернизма в западноевропейской и русской живописи не мог пройти мимо них – он служил творческим ориентиром. Предмет в качестве инструмента пластических

экспериментов брался за основу многих композиций. Сохранилась единственная учебная работа И. Гавриса, созданная в мастерской В. Ермолаевой, – «Скрипка (Кубизм)» (1920), а также графические учебные работы Е. Рояка «Скрипка» (1922), «Композиция» (1924), которые это подтверждают.

Одной из них, выполненной учащимся ВХУ, является натюрморт М. Кунина «Искусство коммуны» (1919): «Патетическое звучание исходило от бравурных складок драпировки, от броского шрифта футуристической газеты в этом крепко написанном “говорящем” натюрморте» [3, с. 38]. Постановку натюрморта составляют главные герои пролетарской культуры – высокий красный стеклянный кувшин, белая молочница, цветные прозрачные бокалы и номер одного из печатных изданий газеты «Искусство Коммуны».

3. Закрепление натюрморта, соотносённого с социальными изменениями, было связано с секуляризацией культуры, начавшейся после 1917 года, а также разработкой и внедрением в 1920-е гг. в социальную жизнь советской идеологии, трансформацией общественного сознания в сторону философии материализма. Это привело к усилению значимости материального мира и предмета как такового. Под действием данных процессов обновилась сюжетика в станковой живописи и создались условия для разветвленной системы жанров. Поступательный познавательный интерес к материальному быту с точки зрения его эстетических, художественных качеств стал решающим фактором становления жанра.

Многие натюрморты и натюрморты-этюды не соответствовали идеологическим запросам складывающейся культуры 1920–1930-х гг. Они выполнялись преимущественно «для себя» такими художниками, как И. Ахремчик, С. Ли, В. Руцай, Е. Красовский, А. Астапович, А. Шевченко, Н. Тарасиков и др. Следует отметить, что в указанный период натюрморты стали экспонироваться на всесоюзных выставках и т.д. (1925 г., 1927 г., 1929 г., 1931 г., 1933 г. и др.), демонстрирующих подъем уровня художественной культуры страны.

Натюрморт в творчестве А. Астаповича являлся одним из важных заданий при овладении живописным мастерством. В его письмах к сестре З. Астапович-Бочаровой примечателен эпизод: «Поставил себе довольно симпатичный натюрморт с яблоками. Завтра начну над ним работу» [4]. Другой отрывок: «Сейчас в отношении искусства установка “за овладение мастерством” и такие виды живописи, как натюрморт, пейзаж, портрет как этапы овладения мастерством, получают снова права гражданства» [4]. Эти слова позволяют допустить, что натюрморт стал осознаваться

автором как образно-пластическая проблема. Произведения «Натюрморт со стеклянной банкой» (первая половина 1930-х) и «Букет» (1930-е) А. Астаповича этюдного характера, в них художник намечил общую форму предметов без детализации. Целостность живописного решения композиций указывает на поиски средств наибольшей выразительности произведений. Другую постановку «Натюрморт» (1938) автор написал вместе с А. Тычиной, работавшим над ней с другого ракурса («Натюрморт», 1938). Сам А. Тычина обращался к натюрморту довольно редко, предпочитая работать в других жанрах. Также в период особой увлеченности акварелью А. Астапович создал этюды «Маки» (1940), «Кактус» (1935–1940).

Творчество А. Шевченко отмечено повышенной экспрессивностью, красочностью колорита и живостью пластического мазка. При некоторой суровости подхода художник точно моделировал форму предметов, опираясь на строгий рисунок. Среди его произведений «Цветы на солнце» (1938), «Виноград. Натюрморт» (1938), «Цветы на окне» (1939), которые экспонировались на различных выставках.

Ярким талантом был наделен Н. Тарасиков. Интерес к предметной постановке, радость, вызванная явлениями реальной действительности, передаются в его натюрмортах через оригинальность композиционных находок, мощное звучание цветовых контрастных отношений. Впитавший опыт импрессионизма и постимпрессионизма, Н. Тарасиков пытался интерпретировать натуру, как, например, в картинах «Овощи» (1936), «Натюрморт. Фрукты» (1937–1940).

Интерес к предметному миру прослеживается в использовании предметов или групп предметов в портретах и сюжетных композициях 1920–1930-х гг. В работах В. Волкова «Под деревом. Портрет жены» (1929), Д. Полозова «Портрет Янки Купалы» (1920-е), Г. Виера «Юный художник» (1923), М. Севрука «Жатва» (1936) вещи представлены как аксессуар или обязательный элемент сюжета. В своем творчестве В. Руцай часто прибегал как к натюрморту, так и его межжанровым формам: в «Автопортрете» (1927), «Натюрморте с зеркалом» (1929) наблюдается поиск пластического решения портрета в натюрморте и натюрморта в портрете.

Натюрморт в творчестве художников-эмигрантов и выходцев из Западной Беларуси. Появление художников-эмигрантов в начале XX века – уникальное культурное явление. В период революционных событий страну покинуло большое количество живописцев, среди которых М. Кунин, М. Шагал, М. Кикоин, К. Пинхус, Х. Сутин, О. Любич, С. Федорович, А. Маневич,

Н. Циковский и др. Работая вне исторической родины, они не оказали влияния на развитие натюрморта в белорусской живописи, однако в их творчестве нашлось место и этому жанру. Одним из ярких художников Парижской школы был М. Кикоин. В своих работах «Букет цветов» (ок. 1920), «Ваза с цветами» (1930–1935) автор проводил формально-стилистические поиски живописной пластики.

Отдельную группу художников составляют выходцы из Западной Беларуси (1919–1939 гг.). Развитие живописи на этой территории отличалось от искусства Советской Беларуси. Авторы пользовались возможностью работать в стилевых направлениях модерна, символизма, модернизма, обусловленных существованием эстетического плюрализма. Среди западнобелорусских выделялся М. Севрук. Художник в своем творчестве обращался к натюрморту как в ученическое время («Натюрморт с петрушкой», 1931), так и в зрелом возрасте («Натюрморт с рыбой», 1946).

К другим художникам Западной Беларуси можно отнести Р. Семашкевича, Л. Балзукевич, Р. Сукевер-Ушаеву, А. Коха, Р. Кононовича и М. Лейбовского [5, с. 82–138], а также К. Мацкевича [6]. Каждый из них неоднократно обращался в своем творчестве к натюрморту, стилистически по-разному интерпретируя реальную натуру.

Помимо приведенных групп были и те художники, чья творческая судьба продолжалась вне Беларуси. Так, М. Гажич, известная ранее только в творческой среде Польши, уделяла внимание этюдам и зарисовкам растительных мотивов, сделанным в 1893–1894 гг. [7, с. 37]. К числу живописцев, известных в творческой среде Вильно, относится М. Кулеша. В «Натюрморте» (1900-е) он придерживается реалистической тенденции. Уроженец Витебска Г. Бобровский прожил большую часть своей жизни в Ленинграде. В натюрморте «Букет роз» (1908) художник этюдно изобразил пышные бледно-желтые цветы, разместив их в темно-синей вазе.

«Расцвет» натюрморта в 1940-е – первой половине 1950-х гг. В напряженное для творчества военное время (1941–1945 гг.) и послевоенное десятилетие в изобразительном искусстве продолжалась работа над натюрмортом, хотя, казалось, для него не было места. Сложилась особая ситуация: в системе принятой эстетики и единого художественного метода с нацеленностью на создание социально значимых сюжетных произведений многие авторы, напротив, обращались к натюрморту. Этот жанр стал тематическим и эмоциональным «убежищем» для белорусских живописцев. Так, В. Руцай отмечал: «Я не люблю трагедий, а поэтому и не рисую на тему войны.

Я люблю красоту мирной созидательной жизни, прелесть земли и всё то, что создается руками человека. За эту жизнь мы воевали» [8, с. 349]. Широкий интерес художников к изображению предметных мотивов в 1940-е – первой половине 1950-х гг., а также к их образно-пластическим возможностям способствовал расцвету жанра натюрморта в белорусской живописи.

Выпавшее на судьбы живописцев военного времени сильнейшее эмоциональное потрясение требовало глубокого личностного осмысления. Этот опыт был воплощен через жизнеутверждающие образы. Цветочные и бытовые натюрморты Е. Зайцева, В. Волкова, Г. Изергиной, Г. Бржозовского, П. Явича и др. далеки от военной действительности. В них прослеживается возросший уровень художественной культуры и мастерства авторов.

В 1940-х – первой половине 1950-х гг. наблюдается увеличение количества натюрмортов в творчестве отечественных авторов, что подтверждается экспонированием работ на различных масштабных всесоюзных выставках. С позиции художественной стилистики натюрморт этого периода следует рассматривать как прямое продолжение официальной конъюнктуры 1930-х гг. Всё еще существовало единое семантическое пространство, обусловившее метафорическое значение цветочных мотивов и мотивов даров природы (отображение благосостояния советского общества). Вместе с тем это период его своеобразного скрытого обновления.

На рубеже 1940–1950-х гг. художественные ориентиры авторов начали меняться. Познавая шире предметный мир, работая над живописной пластикой вещей, их внешним обликом и внутренним наполнением, В. Волков, Г. Бржозовский, Г. Изергина, Т. Разина, А. Гугель и др. вышли на новый уровень творческого осмысления натюрморта. Пространство их композиций охватили световые потоки, наделившие произведения обновленным эмоциональным звучанием. Вводились фрагменты окон, изменилась протяженность глубины планов, поменялась точка зрения на предметные постановки. В живописи произошел поворот от тональных отношений к цветовым и контрастным, на что указывает опосредованное использование импрессионистических приемов. Натюрморт стал той областью творчества, над которой авторы работали исходя из живого впечатления от натуры, выражая свой отклик на нее искренне и непосредственно.

Натюрморты, выполненные в этот период, следует разделить на две группы. В первую включены работы, вобравшие в себя воплощение в рамках социалистического реализма жизнеутверждающих мотивов, выраженных

преимущественно через богатство цветов и даров природы. Такие картины характерны для творчества В. Волкова, Е. Зайцева, П. Явича, Г. Бржозовского, Г. Изергиной, М. Чепика, Ф. Дорошевича, М. Довгяло, А. Гугеля, П. Гавриленко и др.

Образы ликования, цветения, достатка, весны и т.д., наполнившие произведения особым ощущением богатства и создававшие атмосферу праздничности, получили широкое распространение в натюрмортной живописи Беларуси в 1940-е – первой половине 1950-х гг. К этому диапазону жизнеутверждающих смыслов добавилось воодушевление от Великой Победы. Для ряда натюрмортов Г. Изергиной («Мальвы», 1945), Г. Бржозовского («Натюрморт», 1948), В. Волкова («Цветы», 1945), П. Явича («Цветы и фрукты», 1953) и др. характерно обращение к рассказу, к изображению своеобразного перечня цветов (розы, маки, сирень, гладиолусы, георгины, пионы и т.д.), фруктов и овощей (арбузы, виноград, персики, апельсины, яблоки и т.д.), кухонной утвари. В таких произведениях следует отметить живописную убедительность, стремление воплотить предметный мир осязаемо достоверным. Постановки подобных натюрмортов типизированы: предмет или группа предметов располагаются в центре композиции, на них падает дневной свет, который четко указывает на светотеневую моделировку форм предметов, а колорит выстроен на сочетании цветовых и тональных особенностей натурной постановки. Так произведения парадоксальным образом приобрели «налет буржуазности», который придал натюрмарту тех лет оттенок респектабельности. В начале 1950-х гг. движение в сторону унификации живописного метода прослеживалось у многих художников. Стремление к натуралистичности не следует трактовать как бытописание – предметные постановки сохраняли «некий “над” смысл, некое символическое значение» [9].

Ко второй группе натюрмортов необходимо отнести работы С. Ли, Е. Красовского, Н. Тарасикова, Л. Лейтмана, Д. Порохни, М. Севрука, А. Шевченко, И. Ахремчика, В. Цвирко и др., по некоторым параметрам расходящиеся с официальной эстетикой. Придерживаясь натурального облика предметов в изобразительном искусстве, художники отчасти выходили за рамки социалистического реализма, тем самым избегая унификации живописи. Небольшое количество предметов в постановках, их звучный колорит, выстраивание предметно-пространственных отношений прежде всего основаны на мироощущении автора, в частности выстроенном на переживании трагедии войны. Следует отметить, что в ряде

натюрмортов видны поиски, направленные на расширение тематического диапазона. Для многих произведений характерна этюдная манера исполнения. В работах С. Ли «Партизанские доспехи» (1944), «Цветы» (1948), Н. Тарасикова «Натюрморт» (1941), «Цветы и фрукты» (1951), Д. Порохни «Натюрморт с картошкой» (1947), А. Шевченко «Белые кувшинки» (1950), Е. Красовского «Маки» (1945) и др. творчество связано с обыденной стороной предметного мира. Он изображен в каждом произведении по-своему, опосредованно соприкасаясь с принятой семантикой. В таких работах сохранено творческое лицо автора.

Заключение. Первая половина XX века – это важнейший период становления, осмысления и развития натюрморта в белорусской живописи. Дать глубокий, обширный искусствоведческий анализ не позволяет ограниченное количество работ художников и невозможность их полного образно-пластического изучения. Выявленные социокультурные процессы помогли воссоздать и проследить условия становления натюрморта в отечественной живописи 1900–1930-х гг. Произведения, выполненные в 1940-е – первой половине 1950-х гг., следует отнести к следующему этапу – «расцвету» жанра, так как в этот период он стал объектом внимания художников с потенциальных эстетически-познавательной и образно-пластической сторон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Налівайка, Л.Д. 3 гісторыі мастацкай школы. Мікалай Тарасікаў / Л.Д. Налівайка // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. – Мінск: Беларус. дзярж. ун-т культуры, 2001. – Вып. 3. – С. 96–105.
2. Машковцев, И. Изобразительное искусство Белоруссии / И. Машковцев // Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии [Микроформа]. – Л.; М.: «Искусство». Напеч. в Мск., 1940. – С. 113–150.
3. Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922 гг. / А. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 255 с.
4. Письма А. Астаповича к его сестре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.artmuseum.by/ru/vyst/virt/arkadij-astapovich-devyat-pisem-i-vsya-zhizn-perepiska-hudozhnikov-aa-astapovicha-i-3a-astapovich-bocharovoj-19151941-gody.html>. – Дата доступа: 14.07.2020.
5. Малиноўская-Франке, Н. Забыты вернісаж: творчасць мастакоў Гродзеншчыны 1860–1930-х гг. / Н. Малиноўская-Франке. – Мінск: Канфіда, 2012. – 190 с.
6. Malarstwa Polskie: Miedzy wojnami, 1918–1939 / Napisała: Joanna Pollakowna; Noty. biogr. oprac.: Wanda M. Rudzinska. – Warszawa: Auriga, 1982. – (Historia malarstwa polskiego). Przypisy: s. 89–92. – Skor.: s. 387–391.
7. Малиноўская-Франке, Н. Жанчыны-мастацкі Гродзеншчыны: (другая палова XIX – пачатак XX ст.) / Н. Малиноўская-Франке, Т. Малиноўская // Беларускі гістарычны часопіс. – 2012. – № 3. – С. 34–40.
8. Крэпак, Б. Вяртанне імёнаў / Б. Крэпак. – Мінск: Мастацкая літаратура. – 2013. – Кн. 1. – 413 с.
9. Хузина, Т.Е. Предметный мир в советской живописи 1930-х гг.: семантический анализ: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / Т.Е. Хузина // С.-Петербург. гос. акад. ин-т жив., ск. и арх. им. И.Е. Репина. – СПб., 2009. – 23 с.

Поступила в редакцию 10.03.2021

ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ЗАРОЖДЕНИЯ БАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Ефремова И.В.

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

Статья посвящена вопросам исторического контекста зарождения бальной практики. Несмотря на тенденцию усиления интереса к бальной культуре в современном социуме, проблемное поле, связанное с детальным изучением последовательной картины исторического развития бала, в целом, и исследованием вопросов зарождения данного явления, в частности, в области научного знания является недостаточно разработанным. В данной научной публикации автором последовательно решаются вопросы, связанные с освещением основных предпосылок формирования бальной культуры. При подведении итогов статьи делается вывод о том, что уже к концу XIV века была подготовлена благоприятная почва для генезиса бала, составляющими которой выступили выявленные предпосылки.

Ключевые слова: бал, танец, бальная практика, бальная культура, исторический контекст, придворная культура, рыцарская культура, куртуазное поведение, «Кодекс рыцарской чести», светское искусство, придворные парные танцы.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 18–23)

THE HISTORICAL CONTEXT OF THE ORIGIN OF BALLROOM PRACTICE

Efremova I.V.

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

The article deals with the historical context of the origin of ballroom practice. Despite the tendency of increasing interest in ballroom culture in contemporary society, the problem field associated with a detailed study of the consistent picture of the historical development of the ball, in general, as well as the study of the origin of this phenomenon, in particular, is insufficiently developed in scientific knowledge field. In the work, the author consistently solves the issues related to the coverage of the main prerequisites for shaping the ballroom culture. In summing up the findings it is concluded that by the end of the XIV century, a favorable ground for the genesis of the ball was prepared, the components of which were the identified prerequisites.

Key words: ball, dance, ballroom practice, ballroom culture, historical context, court culture, knight culture, courtly behavior, “The Code of Knightly Honor”, secular art, court pair dancing.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 18–23)

Говоря о генезисе бальной практики, необходимо отметить, что данное явление было рождено европейской культурой, а средой, его породившей, стало высшее, привилегированное, сословие европейского общества. Это факт известный и аксиомный. Далее встает вопрос о времени рождения бала. И здесь все не так однозначно, ибо в научной литературе не имеется конкретного ответа по этому поводу. Исключение составляют отдельные справочные источники (в том числе иностранные энциклопедии), в одних из которых обозначены вполне определенные «метрические» данные этого явления (например,

датой «рождения» бала называется 1385 год, местом «рождения» – французский город Амьен, а в качестве событийного повода значится церемония бракосочетания Карла VI с Изабеллой Баварской [1; 2]). В других конкретика отсутствует, и под временем появления первых балов указываются (в общем) последние годы XIV в., вполне согласующиеся с упомянутой «метрикой» [3].

При анализе этой информации возникает вопрос, связанный с тем, что столь важное событие государственного уровня в одной из наиболее влиятельных держав Европы того времени почему-то сопровождалось

«новорожденным» явлением. Очевидно, что такого быть не могло. Безусловно, прежде чем появиться в контексте мероприятия монаршего статуса, явление должно было «апробироваться», пройти «испытание временем», иметь определенную «жизненную историю», сложившись в своих основных композиционных и смысловых формах. В таком случае, как следует понимать приведенные выше сведения, как их правильно «прочитать»? Возможно, в 1385 году в Амьене рассматриваемое нами явление впервые обрело свое «имя», став с момента бракосочетания упомянутых монарших особ называться «балом», а до этого существовало под какой-либо иной лексемой? Эту версию подтверждает профессор Инсбрукского университета Моника Финк, которая в своем научном исследовании подчеркивает, что во Франции до XVI в. бал отождествлялся с танцем [4, с. 13] и, соответственно, был неотъемлемой частью празднично-торжественных мероприятий (например, рыцарского турнира, коронации монарха, свадебной церемонии и т.п.). В процессе развития бал будет постепенно превращаться из структурного элемента некой целостной композиции в самостоятельное и самодостаточное социохудожественное явление. При этом он продолжит существование и в своем первичном качестве – как часть более крупного действия.

Сегодня, несмотря на тенденцию усиления интереса к бальной культуре, проблемное поле, связанное с детальным изучением последовательной картины исторического развития бала, в целом, и исследованием вопросов зарождения данного явления, в частности, в области научного знания представляется недостаточно разработанным. Так, в многочисленных исследованиях российских ученых «бальная биография» начинает детально изучаться лишь с момента импорта этого явления в Россию в первой четверти XVIII в. (работы Ю. Лотмана, Е. Дукова, О. Захаровой, А. Колесниковой, Н. Огарковой, А. Лебедевой-Емелиной, В. Боковой, О. Муравьевой, Е. Никитиной, Е. Сариевой и др.). В европейской науке предметом изучения становятся отдельно взятые «фрагменты» развития бала в те или иные исторические эпохи (труды М. Финк, Г. Шнайдера, А. Варнода, Д. Ливена, Д. Хартца, В.Ф. Розье, Р. Семменса, Г. Йейтса, Р. Немеса, Р. Харрис-Уоррек и др.). В малочисленных работах белорусских ученых, в той или иной степени затрагивающих проблематику бала, нашли освещение вопросы, связанные с исследованием бальной практики на белорусских землях (труды А. Мальдиса, Ю. Бохана,

С. Шидловского, И. Бодуновой, Д. Ракова, А. Скепьян, А. Федотова, О. Дадиомовой и др.).

Цель статьи – выявление специфики исторического контекста, в рамках которого происходило формирование бальной культуры.

Эпоха Средневековья как «колыбель» бальной культуры. Рассмотрение проблемы эволюции бала невозможно вне исторического контекста, ибо ни одно явление не существует вне «контекстного поля», во многом обуславливающего причины его (явления) зарождения и бытования. Опираясь на данную аксиому, постараемся выявить контекстную специфику эпохи Средневековья, породившую интересующий нас социохудожественный феномен.

Итак, «век» Средневековья. Тысячелетняя эпоха (условные границы: с середины V (476 г.) по конец XV в. (1492 г.)), начинающая свое летоисчисление с момента падения Римской империи и возникающая на «руинах» Античного мира, а, по мнению доктора исторических наук, профессора, специалиста по истории Средних веков Западной Европы Н.И. Басовской, зародившаяся с момента слияния германских племен, покоривших Рим, с античной цивилизацией: «Это была картина соединения миров, картина какого-то колоссального цивилизационного сдвига... В сущности – это слияние двух миров» [5]. К началу эпохи Средневековья были уничтожены все государственные институты, за исключением одного – христианской церкви, «вышедшей из катакомбного подполья» и официально провозглашенной только в IV в. Этой молодой религиозной организации удалось уцелеть во время Великого переселения народов, продолжавшегося с IV по XIII в. Совсем скоро именно церкви суждено было превратиться в один из самых могущественных социальных институтов средневекового мира, ставшим его символом. С конца VIII в. начинается процесс союзничества между государственной властью (в лице монарха) и церковью (в лице Папы Римского). Королевский замок, как резиденция монарха, должен был выступать в качестве мирской альтернативы христианского храма. А это означало, что именно обитатели монарха следовало выполнять те же комплексные культурно-просветительские функции (концертной залы, театра, музея, особого способа коммуникации и поведения), что и церкви, но только в светском формате и исключительно для ограниченного круга избранных людей, приближенных к королю.

Очевидно, что это осознавали сами средневековые правители, первым среди которых в этой связи необходимо назвать франкского короля Карла I Великого

(768–814 гг. правления). Его роль в истории западноевропейских стран трудно переоценить. Благодаря этому монарху, вся жизнь которого была «соткана» из череды непрерывных войн, в среде невежественных франков (прежде всего, представителей социальных верхов) начинает активно развиваться просвещение. По указу Карла I Великого строится большое количество христианских церквей и монастырей, при которых обязательно открываются образовательные школы. Ими управляли, а также частично и преподавали там завезенные Карлом I Великим из Италии талантливые деятели образования (в том числе, Павел Диакон, Теодульф, Лейдгард и др.). Учениками этих школ могли стать все платежеспособные граждане (богатые крестьяне, феодалы, горожане), кто хотел стать грамотным, уметь читать и писать. При монастырях непременно существовали скриптории – мастерские для переписывания книг. Изучение латыни – языка «Библии» – делает необходимым знакомство стремящихся к просвещению граждан с античной литературой, что способствует росту их интереса к великому культурному наследию древних греков и римлян. В ракурсе настоящей статьи особо важным представляется факт создания Карлом I Великим при королевском дворе в Ахене так называемой «Дворцовой Академии», работу которой возглавил английский монах Алкуин. В ее состав вошли лучшие умы того времени, которых король специально привез из различных мест Европы с целью дать хорошее образование собственным сыновьям, своим придворным и их детям, а также избранной части среднего сословия. Среди этих просвещенных людей были ученые, поэты, а также представители артистических профессий. Так, еще во времена Раннего Средневековья *начался процесс «окультуривания» наиболее состоятельной части мирян – феодальной знати, а вместе с ним и формирования разнообразных форм придворной культуры.* Войдя в историю под названием «каролингского Возрождения», обозначенный процесс видится одной из важных предпосылок зарождения и становления бала в эпохи Зрелого и Позднего Средневековья.

Впоследствии стремление правящей элиты к культуре и искусству наглядно проявится в сознательном «отборе» для собственной жизни и жизни своего ближайшего окружения всего лучшего, что могли предоставить им эти сферы – манеры поведения и коммуникации, стиля одежды, экстерьера и интерьера замковых и дворцовых помещений, музыкального оформления трапез и иных мероприятий –

всего, что составляло «внешнюю оболочку» их земного существования и являлось наглядным свидетельством их исключительности и элитарности. Здесь уместно напомнить, что бальная культура – это культура избранных, культура того немногочисленного аристократического сообщества, которое, в связи с прекрасным воспитанием и образованием, стремилось к искусству, восхищалось его произведениями, преклонялось перед их создателями, финансировало их творчество, приглашая на работу при дворе. Так, например, на службе французских королей Карла IV (1322–1328) и Филиппа VI (1328–1350) находился Филипп де Витри – прославленный поэт и композитор, автор теоретического труда «Ars nova» (около 1320 г.), а при дворе у Иоанна II Доброго (1350–1364) и Карла V Мудрого (1364–1380) работал Гийом де Машо – прославленный поэт и композитор того времени, воплотивший в своих утонченно-изысканных и интеллектуальных произведениях музыкальный «облик» эпохи Позднего Средневековья во Франции.

«Базовые» принципы бальной культуры. Обозначив в качестве сущностной предпосылки зарождения бала формирование придворной элитарной культуры во времена Раннего Средневековья, обратимся к «базовым» принципам культуры бальной, связанным не только с ее высоким социальным происхождением, но и с особенностями гендерной организации. Именно гендерный принцип определил специфику танцевальной программы подобных мероприятий, обусловленную репрезентацией парных танцев. Во время их исполнения кавалер выказывал *особое уважение и почтение даме.* В этом месте мы подошли к очень важному моменту, затрагивающему саму суть бальной культуры, основанную на поклонении Женщине.

Далее совершив «внезапную модуляцию» из сферы исключительно светской, к которой принадлежат балы, в область сугубо религиозную. Эта «модуляция» вполне оправдана и обоснована, поскольку обозначенное почитание Женщины в рамках мирских церемоний являлось закономерным следствием ее почитания в облике Девы Марии в христианском культе (особенно его католической ветви). Известно, что первыми «носителями» подобного пиететного отношения к женскому полу в Западной Европе стали рыцари – представители привилегированного общественного сословия эпохи Зрелого Средневековья. «В 971 г. появился титул рыцаря... В 1032 г. исчезло понятие *nobilis* (знатный), чтобы уступить место понятию *miles* (рыцарь)... К 1075 г. рыцарство, поначалу группа, отличавшаяся богатством

и образом жизни, стало наследственной кастрой, истинной знатью» [6]. Их функции в государстве были распределены согласно известной формуле: «Народ должен работать, рыцари – воевать, духовенство – молиться». При этом рыцарство было самым тесным образом связано с церковью, ибо императивами для рыцаря выступали верность Богу, служение и поклонение Ему, а вместе с этим – служение и поклонение Матери Божьей, пресвятой Деве Марии. Как отмечают А.П. Батурич и Н.Д. Полищук, за счет христианских представлений о культе Девы Марии «...Прекрасная Дама, которой служил рыцарь, становилась образом его духовной любви. <...> позиция трубадура по отношению к его даме до мельчайших деталей копирует позицию верующего католика по отношению к Деве Марии и другим святым. Подобно верующему, влюбленный переживает в созерцании своей дамы все стадии мистического лицезрения божества» [7, с. 17]. Нельзя не согласиться с французским историком-медиевистом Жоржем Дюби, который заявляет, что благодаря утверждению этой новой модели отношений сформировался тип взаимодействия между полами, характерный для западного общества. Французский исследователь говорит, что рыцарская куртуазная культура, со временем выйдя за пределы двора монарха, распространилась на более широкие круги общества – так всегда бывает с культурными моделями, которые складываются в аристократических кругах, а затем постепенно проникают до самых нижних слоев социальной структуры [8]. Одним из способов демонстрации рыцарской куртуазности были те самые придворные танцы, которые устраивались в замках феодалов по случаю завершения военных состязаний или рыцарских турниров в честь победителя. Именно парные танцы рыцарей и придворных дам XI–XII вв., со временем дополняющиеся иными художественно-игровыми компонентами и постепенно превращающиеся в масштабные многосоставные зрелища, спустя несколько столетий станут называться балами.

К XIII столетию в рыцарской среде сформировался так называемый «Кодекс рыцарской чести» – свод правил поведения и особых манер рыцарей (в основу были положены понятия чести, благородства, доблести и верности), которых они обязаны были придерживаться. Появлению обозначенного кодекса в определенной степени способствовало участие рыцарей в Крестовых походах (первый состоялся в 1096 г.), в результате которых они (рыцари) открыли для себя мир Востока, столь отличный от европейской цивилизации, его богатую

культуру и изысканно-утонченный быт, изобилующий роскошными произведениями искусства (в частности, по давней восточной традиции оружие искусно инкрустировалось драгоценными камнями и выступало, в том числе, и предметом художественного творчества, способного доставить эстетическое удовольствие). В результате Крестовых походов представления средневекового военного сословия о быте сильно меняются. По возвращении в Европу рыцари начали стараться подражать тому, что так поразило их на Востоке, а именно – утонченным формам поведения и общения, изысканному быту. В грубых воинствующих людях появилось стремление овладеть различными изящными искусствами (танцем, музыкой, поэтикой) и, более того, стремление к публичной демонстрации подобных умений. «К началу XIII в. нравов дворянства уже коснулась романтическая и деланная галантность, что будет особенно почитаться в XIV в., – отмечает Эжен Эмманюэль Виолле-ле-Дюк. – От почтительности и уважения к женщине переходили к проявлению слепой преданности; это подлинный культ, о размахе и чрезмерности которого дают представление романы той эпохи» [9]. Так начался процесс зарождения и постепенного развития рыцарской этикетной культуры, его также следует рассматривать в качестве важной предпосылки генезиса бала. «Кодекс рыцарской чести» станет прообразом будущих трактатов и учебных пособий по этикету, а нормы поведения рыцарей, «узаконенные в нем», надолго определят специфику поведения социальной элиты.

Усиление роли светского искусства как важный фактор формирования бальной культуры. В ряду предпосылок генезиса бальной культуры особое место занимает *постепенный «выход на авансцену» светского искусства* (литературы и поэзии, музыки, театра архитектуры, живописи). Данный процесс начинается с рубежа XII–XIII вв. В этой связи необходимо выделить искусство жонглеров – «бродячих» народных средневековых актеров, музыкантов, танцоров и акробатов в одном лице, – которые, начиная с XIII ст. (время, когда латынь «трансформировалась» в местные национальные языки), активно выступали на придворных праздниках и даже, в отдельных случаях, зачислялись на придворную службу в качестве организаторов зрелищ и праздничных мероприятий (в частности, при французском, английском, сицилийском и арагонском дворах). Средневековых жонглеров возможно рассматривать в качестве предшественников церемониймейстеров – будущих распорядителей придворных балов.

Помимо деятельности жонглеров, следует сказать об *искусстве трубадуров* (зародилось на юге Франции в конце XI в.), а позже миннезингеров (в Германии второй половины XII ст.) и труверов (наследовало традиции трубадуров, развивалось на севере Франции со второй половины XII в.), связанном в большой степени с рыцарской культурой и весьма интенсивно развивавшемся в XIII ст. Именно в их творчестве появляются первые образцы светской вокальной лирики, в том числе жанр «танцевальной песни». Известно, что к концу XIII в. музыкальное искусство Франции являлось своеобразным «камертоном», задающим определенный уровень иным европейским государствам. Во многом благодаря деятельности трубадуров и труверов произведения французских композиторов получали распространение далеко за пределами Франции, в том числе и в рукописном виде.

Немаловажным фактом является и *развитие музыкального инструментария в эпоху Зрелого Средневековья*. Согласно многочисленным сведениям, к XIV в. он был представлен более тридцатью различными инструментами, в числе которых духовые (трубы, рога, свирели, флейты Пана, волынка), струнные (арфа, крота, ребаб, виела, фидель). Кроме того, именно в это время в Западной Европе *происходят важные изменения в строительстве жилища феодала-аристократа*. На смену аскетичным замкам приходят великолепные дворцы, в которых защитно-оборонительная функция вытесняется парадно-презентационной. Именно дворцы превращаются в увеселительные резиденции монархов и высшей знати, которые в своей повседневной жизни стремились к «...непомерной роскоши одежд, украшений, оружия и мебели; в расходах на все это сеньоры старались превзойти друг друга», особенно демонстрируя свою состоятельность на турнирах, на праздниках, пирах и в жилище» [9].

XIV в. был также ознаменован значительными переменами в сфере придворного танцевального искусства, связанными, прежде всего, с рождением парных танцевальных композиций. Специфические черты парных танцев сформируются уже к концу столетия (чопорность, галантность, отсутствие прыжков и подскоков, спокойный темп и т.п.) и окончательно разорвут связи со своими народными прообразами. По словам С.Н. Худекова, «в то время в дворцовых залах введены были небольшие оркестры, ограниченные, впрочем, известным числом музыкантов, и под звуки этой скромной музыки вошли в моду разные танцы с медленными темпами. <...> Танцы того времени ограничивались тем, что кавалеры

вели дам за руку, ...позволяя себе некоторые, незаметные для глаз, вольности. Пожимали руку, как бы нечаянно наступали на шлейф и пр. <...> ...длинной цепью танцевавших пар всегда руководила шедшая впереди пара, составлявшая разнообразные сплетения. Такие танцы почти без изменений исполнялись в период рыцарских турниров» [10, с. 310].

Учитывая, что к этому времени, как уже было отмечено выше, в рыцарской среде окончательно сформировался «Кодекс рыцарской чести», выступивший в качестве одного из фундаментальных принципов бальной культуры – ее нормативности, и рассматривая данный факт в синтезе с обозначенной ранее новой тенденцией, зародившейся в недрах придворной танцевальной культуры (господство парного танца) и во многом обусловленной именно правилами рыцарского поведения (поклонение Прекрасной Даме), можно сделать вывод, что *уже к концу XIV ст. благоприятная почва для генезиса бала, составляющими которой выступили упомянутые нами предпосылки, была подготовлена*.

Заключение. Следовательно, сущностная предпосылка зарождения бальной практики в виде «окультуривания» представителей феодальной знати, а вместе с ним и формирования придворной культуры возникла еще во времена Раннего Средневековья, в конце VIII в., при Карле I Великом.

Появление рыцарского сословия в первой половине XI в. и его постепенное выдвижение в качестве социальной элиты обусловили начало процесса развития особого типа куртуазного поведения представителей рыцарского сословия, получившее свое теоретическое воплощение в «Кодексе рыцарской чести» (начало XIII в., период Зрелого Средневековья). Положение, касаемое пиететного отношения к даме, явилось одним из важных условий для зарождения бальной культуры.

Постепенное усиление роли светского искусства (деятельность жонглеров, трубадуров, труверов, миннезингеров) на протяжении Зрелого Средневековья обусловило появление в XIII в. жанра «танцевальной песни» – одного из наиболее ранних образцов танцевальной (бальной) музыки. Данный факт также может рассматриваться как одно из условий формирования бальной практики.

Развитие музыкального инструментария привело к возникновению в XIV столетии первых чисто инструментальных танцевальных композиций. К этому же времени под сильным влиянием этикетных норм в основных чертах откристаллизовались особенности придворной танцевальной культуры. Она окончательно

«избавилась» от специфических народных приемов исполнения (прыжков, подскоков, высоких замахов ног и т.п.), но при этом еще не выработала устойчивых и определенных танцевальных форм. Придворный танец – это, как правило, танец парный, неторопливый, промежуточного типа, опирающийся на сдержанные и плавные движения, мелкие шаги, но пока еще без регламентированного рисунка движений рук. Основу его композиции составляли многочисленные поклоны, а также приближения и удаления танцующих друг от друга. Рождение парного придворного танца в конце XIV в. является еще одним условием, обусловившим становление бальной культуры.

Изменения в архитектуре королевских резиденций (на смену аскетичным замкам с их оборонительной функцией приходят роскошные дворцы, во внешнем и внутреннем облике которых маркируется эстетическое начало – следствие функциональной «переакцентировки», направляющей фокус зрения в репрезентативное русло), происходившие на протяжении XIV в., также предстают в качестве важной причины, обуславливающей, наряду с прочими, зарождение бальной практики.

Наконец следует подчеркнуть, что именно в конце XIV ст., благодаря сумме вышеперечисленных предпосылок, в Европе была создана благоприятная почва для развития бальной культуры, о чем свидетельствует появление в придворном обиходе слова «бал» (что было отмечено в самом начале статьи), обозначающего культурное аристократическое мероприятие (отдельное либо являющееся составной частью более крупного целого), основу которого составляли парные танцы куртуазного характера.

Таким образом, период с конца XII до конца XIV столетия, связанный со средневековой эпохой и началом Раннего Нового времени, может именоваться Прологом бальной культуры. Этот подготовительный этап, продолжавшийся в течение нескольких столетий, сыграл важную роль в становлении бала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бал. Википедия [Электронный ресурс] / Бал. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB>. – Дата доступа: 13.03.2021.
2. Bal. Imago Mundi, c'est une encyclopédie, des dictionnaires, une cartothèque, une bibliothèque... [Электронный ресурс] / Imago Mundi. – Режим доступа: [http://www.cosmovisions.com/\\$Bal.htm](http://www.cosmovisions.com/$Bal.htm). – Дата доступа: 13.03.2021.
3. Larousse universel: nouveau dictionnaire encyclopédique: en 2 volumes / publié sous la direction de Claude Augé. – Paris, 1922. – T. 1. – P. 189.
4. Fink, Monika: Der Ball: Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert / Monika Fink. – Innsbruck; Wien: Studien-Verlag; Libreria Musicale Italiana, 1996. – 237 s.
5. Басовская, Н.И. Зарождение средневековой цивилизации Западной Европы. Первая лекция [Электронный ресурс] / Н.И. Басовская. – Режим доступа: https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20898/episode_id/156620/video_id/156620/. – Дата доступа: 23.03.2021.
6. Ле Гофф, Жак. Цивилизация средневекового Запада / Жак ле Гофф. – М.: Прогресс, 1992. – С. 92.
7. Батурин, А.П. Рыцарский идеал женщины и любви в куртуазной культуре западно-европейского Средневековья / А.П. Батурин, Н.Д. Полищук // Вестник КемГУ. – 2008. – № 2. – С. 16–20.
8. Дюби, Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в. / Ж. Дюби // Одиссей. Человек в истории. – М.: Наука, 1990. – С. 90–96.
9. Виолле-ле-Дюк, Э.Э. Жизнь и развлечения в средние века [Электронный ресурс] / Э.Э. Виолле-ле-Дюк. – Режим доступа: <https://history.wikireading.ru/67826>. – Дата доступа: 26.03.2021.
10. Худеков, С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2010. – 608 с.: ил. – (Всеобщая история).

Поступила в редакцию 21.04.2021

ТВОРЧЕСТВО ПАНЬ ЮЙЛЯН КАК СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ВОСТОКА И ЗАПАДА

Гу Цзецзин

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

Статья посвящена характеристике творческого наследия художницы Пань Юйлян – одной из наиболее ярких представительниц художественной эмиграции Китая 1930–1960-х гг. Автор характеризует особенности стиля художницы на разных этапах ее творчества и доказывает, что индивидуальный почерк Пань Юйлян явился результатом многолетних творческих экспериментов художницы в направлении соединения традиций изобразительного искусства Востока и Запада. Ее авторский стиль сформировался как органичный синтез европейского авангардного искусства начала прошлого столетия (импрессионизм, фовизм) с традиционной эстетикой и техникой уникальной китайской живописи гохуа. Стиль Пань Юйлян представляет собой художественное открытие, которое оказало решающее влияние на развитие китайской живописи второй половины XX – начала XXI века.

Ключевые слова: художница Пань Юйлян, китайская художественная эмиграция, синтез художественных традиций Востока и Запада, импрессионизм, гохуа.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 24–28)

PAN YULIANG'S WORK AS A SYNTHESIS OF THE TRADITIONS OF THE FINE ARTS OF THE EAST AND THE WEST

Gu Jiejing

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

The article is devoted to the characterization of the creative heritage of the artist Pan Yuliang – one of the most prominent representatives of the artistic emigration of China in the 1930s–1960s. The author characterizes the peculiarities of the artist's style at different stages of her work and proves that the individual handwriting of Pan Yuliang was the result of many years of creative experiments of the artist in the direction of combining the traditions of the visual arts of the East and the West. The author's style of hers was formed as an organic synthesis of the European avant-garde art of the beginning of the last century (Impressionism, Fauvism) with the traditional aesthetics and technique of the unique Chinese painting of gohua. Pan Yuliang's style is an artistic discovery that had a decisive influence on the development of Chinese painting at the turn of the XXth–XXIst centuries.

Key words: artist Pan Yuliang, Chinese artist emigration, synthesis of the art traditions of the East and the West, Impressionism, Gohua.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 24–28)

Художественная деятельность Пань Юйлян – это неотъемлемая страница истории китайского и мирового изобразительного искусства XX столетия. Она овладела почти всеми жанрами европейского искусства, причем во всех жанрах достижения ее были значительными. Пань Юйлян ярко проявила себя в пейзажной и портретной живописи, натюрмортах, гравюре и даже в скульптуре, объединив в своем творчестве узнаваемые черты западного и китайского

изобразительного искусства. Основным столпом развития творческого почерка художницы выступает реализм, выраженный с помощью техники импрессионизма и восточной стилистики китайской акварели гохуа.

Творчество Пань Юйлян (1895–1977) долгое время оставалось малодоступным и почти неизученным, поскольку в силу объективных причин ее жизнь протекала в эмиграции. Лишь в 1984 г. ее наследие – более

Адрес для корреспонденции: e-mail: 80924097@qq.com – Гу Цзецзин

2000 картин в технике масляной живописи, живописи цветной тушью, эскизов, альбомов, а также скульптур из меди и гипса – было перевезено в Шанхай из Франции.

Сегодня в Китае художницу, которая посвятила себя реализации идеи слияния западной и восточной культур, заслуженно называют «легендарной». Ее жизнь и творчество активно изучаются, что находит отражение в многочисленных статьях маститых и начинающих искусствоведов и критиков, таких как Ван Лоуся и Чжан Канфу, Линь Лижун, Лю Ян, Цзянн Чжэфэн и др. Произведения художницы анализируются в диссертационных исследованиях Жэнь Вэй, Ли Цзин, Лю Гуаньгуань [1–3]. Ученые обращаются к различным сторонам жизни и творчества Пань Юйлян. Анализируя ее полотна, раскрывая уникальность ее творческой манеры, постигая специфику техники, искусствоведы стремятся понять, как протекало формирование ее художественных идей, как перипетии и сложности жизненного пути повлияли на самоидентификацию художницы, какое влияние они оказали на творческий процесс.

Цель статьи – раскрыть значение творческого наследия Пань Юйлян, сумевший в своих произведениях органично соединить художественные традиции Востока и Запада и оказавший влияние на развитие как современного китайского, так и мирового изобразительного искусства XX в. При этом нами выдвигаются задачи: обозначить основные этапы жизни и творчества Пань Юйлян, выявить истоки ее индивидуального художественного стиля, охарактеризовать его основные отличительные черты.

Этап творческих исканий (1918–1938 гг.).

Пань Юйлян (настоящее имя Чэнь Сюцин) родилась в бедной семье и после смерти обоих родителей с 8 лет воспитывалась в семье дяди. С детства она получала традиционно женское воспитание. С ранних лет девочка училась вышивать, и это распространенное ремесло заложило элементарную художественную базу ее творчества. В 1918 г. Пань Юйлян заняла первое место на экзамене по контурному рисунку, а на экзамене по цветному рисунку получила высокий балл, благодаря чему поступила в Шанхайскую художественную академию (позже была переименована в Шанхайское художественное училище). С этого момента Пань Юйлян стала изучать живопись систематически и получила художественное образование, типичное для Китая того времени. Учеба в училище заложила основу для глубоких познаний художницы в области китайского и, отчасти, западного искусства, сыграв просветительскую роль в формировании ее художественных идей.

Фундаментальное знание в области западного искусства Пань Юйлян приобрела во время обучения за рубежом, когда в 1921 г. была включена в состав первой группы китайских студентов, направленных за государственный счет на стажировку во Франко-китайский университет в Лионе. Далее последовали годы учебы в Лионской художественной академии, а затем – в Парижской академии художеств.

Во время обучения за границей художница испытала непосредственное очарование западной живописью и в то же время получила строгое академическое образование. В 1925 г., благодаря значительным успехам в учебе, Пань Юйлян была удостоена стипендии и продолжила стажироваться в Римском художественном училище, где изучала масляную живопись и скульптуру. Уже в следующем году художница завоевала первую премию на Римской международной художественной выставке, став первым представителем китайского изобразительного искусства, отмеченного на европейской выставке столь высокой наградой.

Западное образование в значительной степени расширило кругозор художницы. Она овладела европейской техникой рисунка, законами композиции и колористики, освоила современный выразительный язык импрессионизма. На этапе обучения Пань Юйлян глубоко поняла ощущение целостности и энергетики европейской живописи. Сюжеты ее работ того времени очень разнообразны. Среди наиболее ярких полотен – «Гений вина» и «Черная женщина». В этот период композиция произведений художницы тщательно выверена, стиль и формы отражают классические традиции изобразительного искусства Европы. Однако, хотя произведения этих лет в полной мере соответствуют стандартам западной академической живописи, их можно назвать лишь «полуфабрикатами», поскольку им еще не хватает психологической глубины, присущей западной живописи [4, с. 37].

Этап утверждения собственного почерка (1938–1950-е гг.). После возвращения в Китай в 1928 г. Пань Юйлян была приглашена на работу в Шанхайское художественное училище и на факультет искусств Нанкинского университета. В этот период она скопировала множество древних китайских картин, освоила классический стиль гохуа и стала рисовать людей в традиционной китайской технике штриховки. Вводя элементы гохуа в масляную живопись, Пань Юйлян начала исследовать возможности объединения китайского и западного стиля. Первой удачной экспериментальной попыткой художницы

объединить китайский и западный стили стал «новый контурный рисунок», в котором использовались техники штриховки гохуа и изобразительные средства западной живописи. Именно «новый контурный рисунок» заложил основу для развития индивидуального стиля Пань Юйлян и стал базой для оттачивания навыков во время второй стажировки во Франции.

В 1937 г. Пань Юйлян вновь приехала во Францию, чтобы провести выставку своих картин. Однако политическая ситуация в мире и война в Китае не позволили ей вернуться на родину. В течение последующих сорока лет она жила и работала в эмиграции, где получила заслуженное признание коллег и почитателей своего творчества. В 1945 г. китайские художники-эмигранты избрали ее председателем Китайской ассоциации искусств. В 1959 г. художница была награждена серебряной медалью искусств бельгийского Королевского колледжа искусств и золотой медалью Парижского национального университета, а позже была удостоена премии Французской ассоциации художников.

В Париже 1940–1950-х гг., который являлся центром развития западного искусства, Пань Юйлян познакомилась с новыми художественными идеями и школами живописи, особенно остро прочувствовав атмосферу слияния и столкновения искусств, атмосферу свободы. В этот период художница испытала еще большее влияние поздних импрессионистов и фовистов, однако не придерживалась какого-либо одного стиля в своих произведениях.

В масляных картинах «Морской пляж», «Хризантема перед окном», «Пастбище» можно проследить игру цветов, светлые оттенки, живость мазков и другие особенности, характерные для стиля импрессионистов. Для картины «Силуэт женщины перед окном» заимствован пылкий стиль фовистов. Цвета картины простые, но резкие, мазки грубые, благодаря чему картина оказывает мощное визуальное воздействие. В произведении «Женщина в красных сапогах» Пань Юйлян также применила резкие, яркие цвета, как это делали фовисты. Она тщательно выписала изменения в цвете кожи и костюма, не оказывая при этом влияния на форму, композицию и характер оттенков, благодаря чему были сохранены четкость красок и ясность света, присущие импрессионизму.

Даже находясь во Франции художница не переставала изучать акварели гохуа, совмещавшие в себе классическую эстетику китайской каллиграфии, поэзии и живописи. Кроме того, она начала объединять все новые и новые изобразительные приемы западного

стиля с китайской живописью, еще более активно внедряя элементы западной техники в гохуа. Именно Пань Юйлян стала первым китайским художником, применившим стиль и технику гохуа при изображении людей, более того – обнаженной женской натуры. Подчеркнем, что на протяжении всего творческого пути Пань Юйлян обращалась к жанру «ню», позволявшему воспевать в женском теле красоту и поэзию жизни.

Произведения Пань Юйлян этого периода впитали стиль западных мастеров, но еще чаще в них встречались черты традиционной китайской штриховой живописи, что четко определило направление развития собственного художественного языка и неповторимого стиля художницы. Классическими произведениями, в которых художница пыталась объединить живописные техники Востока и Запада, являются «Хризантемы и женский силуэт» (1940), «Женщина и кошка» (1941), «Силуэт лежащей женщины» (1941), «Женщина в шляпе» (1942). Что касается композиции картин, Пань Юйлян сознательно смягчала ощущение объема и пространства, вводя в картины традиционные для китайской живописи линии. Тем самым ей удалось достичь эффекта «плоскостности», характерного для гохуа, и это стало практическим воплощением ее художественных идей. В данных произведениях Пань Юйлян мастерски применяла грубые и тонкие, тяжелые и легкие, прерывистые и сплошные линии, резкие переходы от одних линий к другим. Смысл движений ее кисти глубок, изображенные формы точны, позы персонажей тщательно выверены. Эти картины представляются особо интересными для детального изучения [5, с. 25].

Овладев в совершенстве техникой гохуа и соединив ее с техникой западной живописи, Пань Юйлян обогатила художественный язык мировой живописи. К насыщенным цветом западным картинам художница добавила штриховые линии гохуа. Например, в картинах «Читающая девушка», «Силуэт девушки, сидящей рядом» чувствуется твердая рука мастера. Формы в них лаконичные, цвета простые, штрихи живые и легкие, мазки четкие, ритмичные, несущие на себе отпечаток изящества восточной монохромной живописи. В эти годы она «...уже обрела собственный стиль, который выражался в основном в демонстрации формы при помощи линий. Ее стиль оказал влияние на китайских художников, живших в то время в Париже» [6, с. 33].

Помимо полотен, написанных маслом, в этот период Пань Юйлян создавала картины цветной тушью на сюаньчэнской бумаге,

которые также можно назвать продолжением исследований художницы в области объединения китайского и западного стиля на основе масляной живописи. В подобных работах в традиционном стиле гохуа Пань Юйлян применила технику изображения света, объема, акцентирования фона, описания ощущений и другие приемы, характерные для западной живописи, благодаря чему сформировала собственный стиль, основанный на сочетании западной и китайской техники, цвета и монохромной туши. К примеру, созданная в 1959 г. картина «Белая хризантема» состоит из непринужденных, свободных штрихов, нанесенных тушью, оттененных яркими цветами, что помогает ей сохранить ощущение плоскостности, присущее картинам гохуа, и придает визуальный эффект, характерный для импрессионистских картин. Всё произведение наполнено красотой гармоничных движений.

Этап творческой зрелости (1960–1977 гг.).

После 1960-х гг. цветные картины тушью Пань Юйлян стали еще заметнее тяготеть к плоскостности, она сознательно смягчала объемность и цвета на картинах, сохраняя, однако, формы и композицию в западном стиле. Композиция картины «Женщина, набросившая цветной платок на плечи» (1960) насыщена: фигура женщины занимает всю картину, и хотя художница придала ей объем, он не очень выражен. В данном произведении художница уделила внимание плоскостной компоновке, стараясь обрести устойчивость классического стиля. К этому моменту художественный стиль Пань Юйлян уже сформировался, она больше не исследовала новые направления западного искусства, ее индивидуальный почерк устоялся. Цветные картины тушью указанного периода отличались от скромных произведений китайских мастеров гохуа и обладали собственной художественной ценностью и своеобразным пониманием красоты.

Кроме заимствования техники художников в стиле гохуа, Пань Юйлян направляла свои взоры и на китайское народное искусство. С середины 1950-х гг. художница создала ряд масляных картин, темами которых были народный быт и образы простых китайских женщин. Из-за смелых преувеличений и изменения форм, субъективного использования цвета эти произведения отстоят от других работ художницы. Картины «Танец с веером в масках» (1953) и «Парный танец с веером» (1955) превосходны, они доказывают, что

Пань Юйлян достигла высочайшего уровня мастерства. На картине «Парный танец с веером» в западной технике масляной живописи изображен традиционно китайский сюжет. Здесь использованы однотонные

цвета, подобно технике фовистов, и мощные цветовые контрасты. Кроме того, художница применила штриховые линии гохуа и техники народной живописи, танцевальные движения людей преувеличены, а композиция крайне смелая. Искусствовед Лю Ян отмечает: «Картина строгая и при этом порывистая, цвета спокойные, но яркие, картина создает ощущение ритмичности и доставляет особое эстетическое наслаждение» [7, с. 60].

Анализируя творческий путь Пань Юйлян, можно заметить, что стиль ее живописи зародился и развивался на основе столкновения и сочетания западных и китайских художественных традиций. Это полностью соответствует ее идеям об «объединении западного и китайского искусства» и «стремлении найти свой стиль в стиле предков, а не забыть свой стиль в нем». Ее масляные картины в китайском стиле открыли дорогу к «китайзации» масляной живописи китайскими художниками и внесли вклад в обретение западной масляной живописью традиционных национальных особенностей изобразительного искусства Китая. Этот факт очень точно оценил исследователь восточного искусства Линь Лижун: «Ее произведения сочетают в себе преимущества западной и китайской живописи, а также несут отпечаток индивидуального стиля. Ее эскизы имеют черты китайской каллиграфии, в них при помощи живых линий изображаются плавность и независимость материальных предметов; таков индивидуальный стиль художницы. Масляная живопись художницы имеет черты китайской живописи тушью, в ней используются утонченные оттенки. Между глубиной цветов и штриховыми линиями существует взаимосвязь, очень естественно изображены расстояние, свет и тень, сплошные и полые предметы, краски картин яркие... Пань Юйлян изображала предметы в стиле китайской каллиграфии и традиционной живописи и внесла огромный вклад в развитие современного искусства» [8, с. 258].

Заключение. Таким образом, Пань Юйлян органично объединила тенденцию западного искусства к правдивому изображению внешней формы и тенденцию китайского стиля к описанию внутренних переживаний художника. Изучив достижения современного западного, древнего и народного китайского искусств, она обогатила традиционную китайскую живопись тушью посредством идей и техник современной западной живописи.

Художница создала новый стиль живописи, обладающий уникальными качествами,

индивидуальностью и народными особенностями, тем самым усилила выразительность китайской живописи и придала ей новый, современный характер.

Одной из первых объединив традиции китайской и западной художественной культуры, Пань Юйлян внесла выдающийся вклад в развитие китайского изобразительного искусства Нового времени, в придание национального характера масляной живописи, а также в художественное образование и установление контактов между художественными кругами Востока и Запада.

Пань Юйлян не только обогатила выразительные средства западной живописи, внедрив в нее элементы китайской каллиграфии и живописи тушью, но и сыграла совершенно особую роль в развитии мировой художественной культуры XX в. Ее творчество, обладая уникальными авторскими чертами, стало своеобразным символом диалога цивилизаций Востока и Запада, отражающим изменения в идеологии, морали, эстетике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жэнь, Вэй. Исследование ценности художественных произведений Пань Юйлян: автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.04 / Вэй Жэнь; Северо-восточный педагогический университет. — Чанчунь, 2009. — 39 с. (На кит. яз.).
2. Ли, Цзин. Попытка рассуждения о жизни и творческом процессе Пань Юйлян: автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.04 / Цзин Ли; Шанхайский педагогический университет. — Шанхай, 2006. — 17 с. (На кит. яз.).
3. Лю, Гуаньгуань. Применение техник живописи и их продолжение художницей Пань Юйлян: автореф. дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.04 / Гуаньгуань Лю; Аньхойский финансово-экономический университет. — Бенгбу, 2014. — 31 с. (На кит. яз.).
4. Ван, Лоуся. Краткий анализ формирования и влияния художественных идей Пань Юйлян / Лоуся Ван, Канфу Чжан // Мэйюань. — 2009. — № 1. — С. 36–39. (На кит. яз.).
5. Лю, Чунь. 100 известных произведений китайской масляной живописи / Чунь Лю. — Пекин: Байхуа вэньхун, 2006. — 346 с. (На кит. яз.).
6. Редакционный отдел «Синь гуаньча», Пань (Чжан) Юйлян, которую я знал. Записи воспоминаний старых художников // Синь гуаньча. — 1983. — № 5. — С. 32–35. (На кит. яз.).
7. Лю, Ян. Вопреки ожиданиям обрести добрую славу, которая распространится среди людей, — анализ произведений Пань Юйлян / Ян Лю // Шоуцанцзя. — 2000. — № 1. — С. 54–60. (На кит. яз.).
8. Линь, Лижун. Самоидентификация современной художницы Пань Юйлян и психология ее воплощения / Лижун Линь // Сяньдай инсяо. — 2012. — № 4. — С. 258–259. (На кит. яз.).

Поступила в редакцию 09.04.2021

ГЕНЕЗИС АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Старикова В.В.

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

В статье рассматривается генезис аудиовизуальных технологий в области музыкально-исполнительского искусства. На протяжении XX века технические усовершенствования в области фиксации музыкального искусства в научной среде представлены в рамках раздельного исследования средств массовой коммуникации или развития техногенных искусств, как и предлагаемые периодизации. Однако преобладающий массив аудиовизуальных артефактов музыкального исполнительства создан благодаря единовременному развитию и взаимовлиянию технологий звукозаписи, кинематографа и телевидения. Именно качественные изменения в технологии создания аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства способствовали поиску новых возможностей в развитии аудиовизуальных форм фиксации музыкально-исполнительского искусства. Они также оказывали непосредственное влияние на выбор репертуара, исполнительского состава, формы презентации музыкального исполнительства на экране.

Сегодня, когда большинство аудиовизуальных документов представлены в цифровом формате, актуализируется вопрос генезиса аудиовизуальных технологий в области музыкально-исполнительского искусства. Это обусловлено характерными техническими возможностями в разные периоды аудиовизуальной фиксации, что оказывало непосредственное влияние на информативный и достоверный потенциал аудиовизуальных документов музыкального исполнительства с позиции современной науки и самого восприятия.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, звукозапись, кинематограф, телевидение, аудиовизуальные документы.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 29–33)

GENESIS OF AUDIOVISUAL TECHNOLOGIES IN THE FIELD OF MUSICAL PERFORMANCE

Starikova V.V.

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

The article examines the genesis of audiovisual technologies in the field of musical performance arts. Throughout the twentieth century, technical advances in the fixation of musical art in the scientific community are presented in a separate study of mass communication or the development of technogene arts, as well as the proposed periodizations. However, the overwhelming array of audiovisual artifacts of musical performance was created due to the simultaneous development and mutual influence of technologies of sound recording, cinema and television. It is precisely the qualitative changes in the technology of creating audiovisual documents of musical performing arts that have created conditions for the search for new possibilities for creating audiovisual forms of fixing musical performing arts. They also had a direct impact on the choice of repertoire, performers, and the form of presentation of musical performance on the screen.

Today, when the majority of audiovisual documents are presented in digital format, the issue of the genesis of audiovisual technologies in the field of musical performance arts becomes current. This is due to the characteristic technical capabilities in different periods of audiovisual fixation, which directly influenced the informative and reliable potential of audiovisual documents of musical performance from the standpoint of modern science and perception itself.

Key words: musical performance, sound recording, cinematography, television, audiovisual documents.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 29–33)

В практике исследования аудиовизуальных технологий сложились две основные традиции изучения. Одна из них – эстетико-философское

осмысление роли новых технологий на общество в рамках техногенной культуры, медиа и т.п. Вторая – по отдельным направлениям:

Адрес для корреспонденции: e-mail: V-zapolskaya@mail.ru – В.В. Старикова

звукозапись, кинематограф, телевидение. Рассматривая их как самостоятельные явления, исследователи в рамках интересующей их проблематики разработали многочисленные периодизации с опорой на эволюцию технических средств и художественных приемов. В зависимости от цели исследования ученые предлагают отличные варианты периодизации развития звукозаписи, документального кинематографа и телевидения.

Так, разработкой именно периодизации звукозаписи занимались российские исследователи В. Коляда и Н. Зильбербрандт, кинодокументалистики – С. Сычёв, медиамузыки – А. Чернышов, медиакультуры – Н. Кириллова, экранной культуры – Л. Глазырина.

Цель статьи – выявить отдельные этапы развития аудиовизуальных технологий, оказавших влияние на музыкально-исполнительское искусство, и показать их отличительные черты.

Разрабатывая периодизацию развития аудиовизуальных форм фиксации музыкально-исполнительского искусства, мы опирались на достижения современной науки в этой области. Основной ориентир при установлении границ исторических этапов развития аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства – значительные технические изменения в процессе аудиовизуальной фиксации и разработки исследователей:

1. Конец XIX в. – 40-е годы XX в. – период становления звукозаписи, звукового кинематографа, появления телевидения. Поиск различных форм улучшения качества фиксации звукозаписи, звучания, стойкости материалов, необходимых для производства самих пластинок, появление электрозаписи, разработка оптической записи в кинематографе, первые телевизионные трансляции.

2. 50–60-е годы XX в. – появление долгоиграющих пластинок, разработка метода стереофонической записи, рождение новых жанров в кинематографе и телевидении.

3. 70–80-е годы XX в. – вытеснение граммпластинки как способа хранения звуковой информации, развитие цветного кинематографа и телевидения, новые художественные средства экранной фиксации; разработка цифрового метода записи.

4. 90-е годы XX в. – по настоящее время – полное утверждение цифрового метода аудиовизуальной фиксации. Широкое распространение сети Интернет как хранителя, популяризатора и транслятора аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства.

1 период. При многочисленных попытках многих изобретателей создать приборы, позволяющие не только зафиксировать, но и

воспроизвести звук и движущуюся картинку, это произошло только в последней четверти XIX столетия. В звукозаписи данная идея была реализована параллельно и независимо друг от друга двумя исследователями – Ш. Кро и Т. Эдисоном в 1877 г. Однако ее практическая реализация является заслугой Т. Эдисона, когда американский инженер-изобретатель впервые прослушал только что надиктованное им на восковой валик фонографа английское детское стихотворение о Мери и ее овечке. Так родился фонодокумент, завоевавший в последующие годы огромную популярность и превратившийся в неотъемлемую часть общественного бытия. А. Чернышов пишет: «Год спустя Эдисон записал музыкальное сочинение. Фонограф мог воспроизводить в исполнении корнетиста Джалса Леви мелодию “янки Дудль”» [1, с. 177]. Американские исследователи считают, что такая запись была впервые сделана лишь в 1887 г. пианистом Йозефом Хофманом в Нью-Йорке [2, с. 1]. Потенциал новой звукозаписывающей машины стал активно использоваться, и «к 1890-м годам многочисленные восковые цилиндры (валики) производились и продавались на быстро расширяющемся рынке» [3, с. 729].

К первой форме экранной фиксации музыкально-исполнительского искусства можно отнести факт, описанный Т. Коэном [4]. Автор считает, что первым музыкальным спектаклем, изображенным в кино, явился экспериментальный звуковой фильм У. Диксона и Т. Эдисона (1894–1895). Это был дубль, длившийся 20 секунд, в котором фиксируется помощник Эдисона У. Диксон, играющий на скрипке в акустический рожок, в то время как два других сотрудника танцуют. Этот фильм «Приветствие Диксона» стал ответом или откликом на объединение фонографа и движущихся изображений и в 1891 г. был показан публике благодаря изобретению У. Эдисоном кинескопа – прибора, позволявшего смотреть короткие кинофильмы через окуляр. Дальнейшие разработки связаны с развитием немого кино, усовершенствованием аппаратуры братьями Люмьер, где музыкальное сопровождение создавали оркестры или тапёры в кинотеатрах.

В звукозаписи дальнейшие разработки связаны с именем Э. Берлинера, создавшего в 1888 году первую граммпластинку-копию.

Технологичность грамзаписи способствует возникновению на ее базе крупной отрасли промышленного производства сначала в США, а затем в Европе и России (в 1901 г.). Звукозаписывающие компании проводили многочисленные рекламные кампании с участием известных артистов. Уже в 1908 году фирма «Victor» устраивала концерты в отеле

Waldorf-Astoria в Нью-Йорке, во время которых живые оркестры сопровождали записи оперных певцов. Исполнители этого времени записывались как на валики, так и на грампластинки. Известный американский аккордеонист П. Фросини в 1907 г. записался на валик у Т. Эдисона, а в 1908 г. уже компания «Victor» записала на грампластинку его авторское исполнение пьесы «Нежный вальс».

В данный период музыкальное исполнительство представлено главным образом записями несложных инструментальных (прежде всего, маршей в исполнении духового оркестра) и вокальных произведений небольшого объема (до двух минут). Первые звукозаписи музыкальных произведений монументальных жанров в исполнении симфонических оркестров состоялись значительно позже. В 1913 году английская фирма «His master's voice» впервые выпустила на 8 односторонних дисках 5-ю симфонию Л. Бетховена в исполнении оркестра Берлинской филармонии под управлением А. Никиша.

В 1925 году, благодаря бурному развитию радиотехники, произошло коренное изменение в технике звукозаписи — с изобретением микрофона акустический способ записи был полностью заменен электрическим. Технологический переворот заключался в новом, более совершенном способе фиксации музыкального искусства — замене механикоакустического способа записи через рупор электроакустическим с использованием микрофона, вследствие чего исчезли трудности в записи любых музыкальных инструментов, значительно расширился репертуар. Этот этап начался в Америке в 1925 г., в Европе — в конце двадцатых годов, в России — с 1929 года.

Параллельно с развитием технологий звукозаписи шло активное становление кинематографа. О выходе в 1926–1927 годах звуковых фильмов, «в которых музыка уже фиксируется на ту же пленку, что и изображение» [5, с. 35], писала исследователь киномузыки З. Лисса. Первый «концертный фильм» упоминает К. Лондон — в 1932 году в Берлине на кинопленку было записано исполнение увертюры к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль», дирижировал Макс фон Шиллингс. В СССР переход к производству звукового кино произошел к 1934 году. В фиксации исполнительского искусства установился принцип документального «постановочного» кино, что определялось техническими возможностями съемки.

К началу XX века относится зарождение телевидения. Однако практическое освоение телевидения началось в начале 1930-х гг. после изобретения передающей телевизионной

трубки и кинескопа. В это же время начинают выходить фильмы-концерты с участием ведущих исполнителей мира. Одной из таких знаковых личностей является Артуро Toscanini, дирижерское искусство которого отражено в фильме «Музыка Джузеппе Верди» (1943) и телетрансляциях концертов.

Одновременно с разработкой механической грамзаписи велась разработка принципа магнитной звукозаписи на основе принципа аналоговой записи звука путем намагничивания носителя, разработанного датским инженером В. Поульсеном в конце XIX века. В 1936 году магнитным способом были сделаны записи живого концерта в Берлине. В СССР первые записи магнитным способом осуществили в 1945 году.

Магнитная запись, по сравнению с механической, обладает следующими достоинствами для музыкального исполнительства: высокое качество записи, возможность непосредственного прослушивания и монтажа записи, простота и доступность управления процессом записи. Это изобретение также явилось сильнейшим толчком к усовершенствованию звуковых решений в кинематографе.

Если за полувековую историю грампластинка прошла путь от разработки и создания до фонодокумента, имеющего не только историческую документальную ценность, но и ставшего бытовой необходимостью, то кинематограф и телевидение делали первые шаги в освоении возможных форм фиксации исполнительского искусства. Магнитофонная звукозапись только начинает свой путь, но ее роль уже осознают специалисты в области звукозаписи и кинематографа. В звукозаписи определилось приоритетное направление — музыкальное искусство во всех его проявлениях, в экранных видах фиксации еще существовали проблемы ненадежной синхронизации раздельных носителей изображения и звука, а также низкой громкости и неудовлетворительной разборчивости фонограмм фильмов.

2 период. Значительным достижением для дальнейшего развития звукозаписи явилось создание и распространение долгоиграющих пластинок. Первые такие пластинки были выпущены одним из ведущих мировых производителей, американской фирмой «Коламбия» в 1948 году, затем их производство начали и другие фирмы. В СССР первая долгоиграющая пластинка появилась в 1951 г.

Долгоиграющая грампластинка имела еще ряд преимуществ для музыкального исполнительства: увеличение времени звучания, тембральная естественность звука, расширение динамического диапазона записи, снижение уровня шумов, многократность проигрываний.

Следующей ступенью развития грамзаписи была разработка метода стереофонической записи на грампластинки, впервые продемонстрированного в 1958 году на Лондонской выставке звукозаписывающей аппаратуры. Стереофонический «эффект присутствия» еще на один шаг приблизил грамзапись к естественным звуковым реалиям.

В кинематографе появление звукозаписывающих устройств дало возможность синхронной записи изображения и звуковой дорожки. Использование подобных технологий позволило также проводить съемки вне павильона. Активно велась разработка цветного кинематографа. В рассматриваемый период в общемировой практике сложились основные формы презентации музыкально-исполнительского искусства.

На телевидении в это время шли поиски новых форм трансляции музыкально-исполнительского искусства. В СССР телевидение активно развивается в конце 1950-х – начале 1960-х гг. В телевещании этого периода, кроме небольших концертов из студии, использовались снятые киноконцерты и кинохроника. Записи телепрограмм для последующей трансляции и хранения стали осуществляться в 1956 году благодаря созданию видеоманитофона фирмы «Амрех». В начале 1960-х начинаются первые телевизионные трансляции из концертных залов, что нашло применение «... с введением трехканальных передвижных телевизионных камер» [6, с. 13].

Следующая веха в развитии технологий связана с разработкой в 1956 г. в США принципа поперечно-строчной записи на магнитную ленту и изобретением видеоманитофона. Среди преимуществ новой технологии выделяются оперативность записи, отсутствие необходимости в проявке, сушке, склейке и т.д. В СССР первой программой, использующей видеоматериал, стала программа «Время» (1968 г.).

Именно качественные изменения в технологии создания аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства (улучшение чувствительности пленки, появление длиннофокусной оптики и вариантов микрофонов, использование магнитофонной звукозаписи) способствовали поиску новых возможностей в развитии экранных форм фиксации музыкально-исполнительского искусства. Грампластинка стала общедоступной и популярной во всех слоях общества. Новые технические возможности значительно расширили записываемый репертуар, в частности, стали фиксироваться музыкальные произведения крупных и монументальных жанров. Кинематограф

и телевидение обрели «синхронную действительность», что позволило создавать новые формы отражения музыкального исполнительства (фильм-концерт, фильм-опера, теле-трансляция концертов, телепередача и т.д.).

3 период. К концу 70-х годов XX в. были достигнуты предельные качественные показатели для аналоговой магнитной записи/воспроизведения сигналов. Пиком развития магнитофонов стоит считать появление плееров Sony марки «Walkman» в 1979 году, а позднее – с возможностью записи на компакт-кассеты в домашних условиях.

В документальном кинематографе одно из приоритетных направлений в этот период – фильм-портрет, в связи с чем в области музыкально-исполнительского искусства, кроме фильма-концерта и фильма-оперы, появляются еще очерки о ведущих исполнителях и биографические фильмы.

В экранной фиксации важным этапом становится появление в конце 1970-х годов усовершенствованной киносъемочной аппаратуры. Конструктивные изменения улучшили многие параметры съемки: возможность съемки с движения; бесшумность, как у студийной аппаратуры; возможность съемки вне студии; стабильность частоты съемки; возможность записи синхронных фонограмм.

В начале 80-х годов XX столетия в аудиовизуальной индустрии созревают предпосылки для нового технологического переворота, связанного с утверждением «цифровой записи». Так, в 1982 г. фирмами Sony и Philips была предложена оптическая запись с помощью полупроводникового лазера, в результате чего появились компакт-диски.

Благодаря развитию технологий в указанный период значительная часть репертуарных произведений композиторов всех стран и эпох в исполнении ведущих исполнителей и коллективов зафиксирована в многочисленных аудиовизуальных документах: в звукозаписи, радиопрограммах, теле- и фильмах-концертах, теле- и фильмах-операх, телепрограммах и трансляциях.

Начиная с 1990-х годов бытовое распространение видеоманитофона способствовало распространению возможности индивидуального приобщения ценителей музыки ко многим уже созданным фильмам-концертам, фильмам-операм, оперным постановкам ведущих театров мира, а также к многочисленным записям выступлений известных исполнителей по трансляции.

4 период. Вслед за аналоговыми записями возник цифровой звук, обязанный своим рождением, в первую очередь, компьютеру,

который гарантирует отсутствие искажений при копировании данных, высокое качество воспроизведения сигнала по сравнению с аналоговой записью, многократное копирование без потери качества. И, наконец, появляется всё больше бытового оборудования, позволяющего записывать и воспроизводить звук в цифровых форматах.

DVD-видео и проигрыватель впервые были представлены в 1996 году в Японии. Но все же основным средством распространения музыкальных записей оставались аудио-CD. Развитие флэш-технологий в начале XXI в. привело к тому, что уже компакт-диски Audio-CD и DVD-видео оказались устаревающей технологией.

В начале XXI века кинематограф и телевидение стали тоже цифровыми. Новая технология при съемке позволяет обходиться без использования пленки. Все процессы (съемка, обработка, монтаж и демонстрация) происходят при помощи цифрового оборудования. В.Ф. Познин, сравнивая кинематографический и цифровой способы фиксации, отмечает, что «творческая суть создания аудиовизуального произведения практически не изменилась» [7, с. 175].

Цифровые технологии способствовали созданию высококачественного звуко-зрительного произведения, с другой – многочисленные оцифрованные аудиовизуальные документы сегодня доступны для любого желающего. Однако любой прогресс есть относительный регресс. Для специалистов и знатоков в области музыкального искусства аналоговый звук до сих пор остается непревзойденным, особенно в плане психологического восприятия музыки.

При этом развитие сетевых технологий и их широкое распространение в настоящее время помогают знакомиться с исполнительском искусством любого известного музыканта через каналы социальных сетей, сайты исполнителей и т.д., сформировав новую среду для распространения аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства. Оцифрованные аудиовизуальные документы музыкально-исполнительского искусства XX века предлагают в свободном доступе многие государственные организации и частные лица. Концертные организации и театры всего мира предоставляют свободный доступ к онлайн-трансляциям концертов и оперных постановок.

Заключение. На протяжении XX века сменялись виды звукозаписи: аналоговые – механическая, оптико-фотографическая, магнитная и цифровая; системы звукозаписи – моно-, стерео- и квадрафоническая. Экранная фиксация

исполнительского искусства воплощена в трех формах: кинематографической, телевизионной и видео. Каждая форма характеризуется своими отличительными свойствами. Законы самого кинематографического искусства, разница в технике монтажа, трансформация режиссерского видения контрапунктических сочетаний аудиального и визуального рядов, операторские находки в ракурсах съемки, освещение, используемое на обычной сцене и специально созданное, электронные эффекты в значительной мере определяют особенности экранного воплощения исполнительского искусства. Именно благодаря обогащению средствами экранной выразительности по-новому раскрылись многие аспекты музыкального исполнительства и музыкальной драматургии экранного продукта.

Несомненно, рассмотрение отдельных этапов развития аудиовизуальной фиксации музыкально-исполнительского искусства имеет принципиальное значение для исследования аудиовизуальных документов музыкально-исполнительского искусства, потому что они позволяют последовательно и обоснованно проследить за теми существенными изменениями, которые свидетельствуют о наиболее значительных преобразованиях технологий аудиовизуальной фиксации и приводят к очередной, качественно более высокой ступени ее развития. Именно технологические изменения непосредственно оказывали влияние на то, что и как фиксируется, целевое назначение создаваемого аудиовизуального документа музыкального исполнительства, а соответственно и методы, применяемые в исследовании аудиовизуальных документов в разные периоды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернышов, А.В. Медиамузыка: Исследование / А.В. Чернышов. – М.: Издательство ООО «Медиамузыка», 2013. – 286 с.
2. Day, T.A. Century of Recorded Music: Listening to Musical History / T.A. Day. – New Haven and London: Yale University Press, 2000. – 336 p.
3. Lawson, C. The Cambridge history of musical performance / C. Lawson, R. Stowell. – New York: Cambridge university press, 2012. – 933 p.
4. Cohen, T.F. Playing to the Camera: Musicians and Musical Performance in Documentary Cinema / T.F. Cohen. – New York: Columbia University Press, 2012. – 154 p.
5. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса; пер. с нем. А.О. Зелениной и Д.Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.
6. Авербах, Е.М. Музыка на телевидении / Е.М. Авербах. – М.: Знание, 1984. – 48 с.
7. Познин, В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / В.Ф. Познин. – СПб., 2009. – 345 л.

Поступила в редакцию 12.03.2021

ГРАФИКА АНАТОЛИЯ КАПЛАНА. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ЕВРЕЙСКОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Гефтер Л.М.

Учреждение культуры «Музей Марка Шагала в Витебске», Витебск

Талант Анатолия Каплана проявился в разных сферах искусства: живописи, графике, керамике. Работы мастера находятся во многих музеях мира, и до сих пор его графическое искусство является предметом исследований.

В графике Каплана присутствуют и черты академизма, и черты авангарда, встречающиеся наиболее часто.

Искусство художников-авангардистов еврейского происхождения характеризуется погруженностью в проблемы национальной самоидентификации, поиском путей дальнейшего развития еврейского искусства, а также взаимодействием с еврейской художественной традицией. В этом контексте представляет интерес обобщение моментов, которые касаются сопряженности Каплана с частью изобразительной традиции евреев.

Мастер, сохраняя приверженность национальному искусству, черпая вдохновение в фольклоре, в произведениях еврейских классиков, в итоге создал собственный пластический язык.

В статье рассматривается ряд моментов, подтверждающих использование Капланом части еврейской художественной традиции. Как известно, приверженность ей является одним из самых важных положений, когда речь идет о еврейском авангарде, поскольку при упоминании об этом явлении подразумевается, что еврейский авангард начала XX века, а также еврейское народное искусство опирались на фольклорную традицию.

Ключевые слова: Анатолий Каплан, XX век, графика, еврейская изобразительная традиция, надгробия, текст.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 34–38)

ANATOLY KAPLAN'S GRAPHICS. THE INTERACTION WITH JEWISH PICTORIAL TRADITION

Gefter L.M.

Establishment of Culture "Marc Chagall Museum in Vitebsk", Vitebsk

The talent of Anatoly Kaplan manifested itself in different spheres of art: painting, graphics and ceramics. The artist's works can be found in many world museums; his graphic art is still a subject of research.

In Kaplan's graphics one can come across both features of academism and avant-garde, which are more frequent.

The art of Jewish avant-garde artists is characterized by the immersion into the issues of the national self-identification, by the search for ways of further development of Jewish art as well as by the interaction with the Jewish art tradition. In this context, the generalization of the points which refer to Kaplan's link with a part of pictorial tradition of Jews is of interest.

The artist drew inspiration from the folklore, works by Jewish classic artists, thus preserving commitment to the national art. As a result, he created his own plastic language.

A number of ideas which confirm the application by Kaplan of a part of Jewish art tradition are considered in the article. As is known, the commitment to it is one of the most significant things when it comes to Jewish avant-garde since the early XXth century Jewish avant-garde as well as Jewish folk art was based on the folklore tradition.

Key words: Anatoly Kaplan, the 20th century, graphics, Jewish pictorial tradition, grave stones, text.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 34–38)

Анатолий Каплан – график, живописец, керамист. Мастер еврейского происхождения, родом из Рогачева. Однако художники, родившиеся евреями, вовсе не всегда

остаются евреями в своем творчестве, работая в соответствии с волнующими их темами и обладая собственной манерой, а также изобразительным языком. Момент национальной

Адрес для корреспонденции: e-mail: ladysic12@mail.ru – Л.М. Гефтер

самоидентификации был важен для Каплана и проявлялся он, в том числе, в графике. Можно сказать, что его графическое искусство – это одно из положений, благодаря которому у художника получилось сделать акцент на своих еврейских корнях через интерес к произведениям еврейского фольклорного искусства, в которых прослеживается дух народа.

Ряд искусствоведов уделяет внимание особенностям творчества художников еврейского происхождения, подчеркивая их приверженность еврейской традиции. В ходе исследования были использованы следующие материалы: статья В. Дымшица «Утешайте народ мой...» для книги Исаака Кушнера «Анатолий Каплан», в которой описывается творчество художника в разных сферах искусства. При помощи расстановки акцентов раскрывается потенциал А. Каплана как представителя еврейского народа. Еще одной статьей из этой же книги является материал М. Германа «Анатолий Каплан. Портрет на фоне истории», где автор через призму событий в жизни художника описывает его творческий путь. Статья И. Мамоновой «О творческом наследии А.Л. Каплана» довольно емко раскрывает разные этапы творчества художника, уделяя особое внимание началу его пути. В публикации как отдельный пласт работ художника выделены иллюстрации к книгам еврейских классиков. Н. Козырева в своем исследовании «О творчестве А.Л. Каплана и еврейской художественной культуре» через сравнение Каплана с другими художниками того времени выявляет особенности изобразительного языка данного представителя. Изучив вышеперечисленные материалы в полном их объеме, можно сказать, что во многих из них присутствует заметный интерес исследователей к взаимодействию А. Каплана с еврейской изобразительной традицией. В целом, до сих пор не существует однозначного ответа на вопрос «Что такое еврейское искусство?». И потому, когда мы говорим о разных его формах, в которых проявили себя еврейские художники, это всегда актуально. В силу территориальной разрозненности искусство евреев не имеет единого, четко определенного стиля, но у мастеров существует своя собственная манера трактовать это понятие.

Данная работа строилась на основе изучения художественного материала, находящегося в коллекции музея Марка Шагала в Витебске.

Цель статьи – проследить в графике А. Каплана присутствие обращения к еврейской изобразительной традиции через следующие моменты: наличие в его графическом искусстве аспекта монументальности,

орнаментально-декоративных мотивов, а также связи, которая складывается между текстом и изображением.

Каплан – обладатель собственной манеры и изобразительного языка. Взаимодействие с традицией является одним из основных положений в творчестве художника. Благодаря данному моменту возникла, развивалась и существовала в дальнейшем графика А. Каплана. В. Дымшиц в работе «Диалог изображения и надписи в творчестве Анатолия (Танхума) Каплана» пишет следующее: «Каплан был еврейским художником не потому, что рисовал, гравировал, лепил изображения евреев, а потому что глубоко, на содержательном уровне взаимодействовал с традицией» [цит. по: 1, с. 187]. И это взаимодействие можно увидеть во многих циклах графических работ мастера. Каплан в графике разнообразен. Графические листы из разных серий ощутимо отличаются друг от друга по характеру стилизации образов, смысловым акцентам, ряду визуальных эффектов, колориту. Мастер постоянно стремился найти новые способы выражения собственных идей, не теряя при этом присутствия должной визуальной составляющей, обновляя при этом и технику, и манеру своих работ.

Многие художники XX века, работая в области печатной графики, отдавали предпочтение литографии. Возможно, из-за ее итоговой большей зрелищности в сравнении с другими графическими техниками. Каплан также довольно часто обращался к литографии, данный вид искусства был всесторонне освоен художником.

В литографиях Каплана сильны живописные тенденции (рис. 1). При работе в этой технике мастер обыгрывает зернистость камня, откровенно обнажает и подчеркивает ее, пользуясь ею для создания тонких и многообразных тональных градаций [2].

В 1954–1957 гг. художник выполнил первую литографскую серию «Заколдованный портной». В данной серии присутствует несколько моментов, которые являются характерными для творчества А. Каплана. В первую очередь, это внимание к миру штетла, который был обречен на исчезновение, однако оставил след в сознании художника, а также его современников. Во-вторых, это присутствие мотивов еврейского народного искусства, которые опираются на фольклорную традицию. И, в-третьих, работа с еврейским текстом: осмысленное его использование в композициях работ, стилизация шрифтов и т.д. В графических листах Каплана прослеживается явный интерес к работам классиков еврейского происхождения в области литературы.

Произведения Шолом-Алейхема и Менделе Мойхер-Сфорима художник выбирает в качестве предмета для иллюстраций. Возможно, в восприятии и понимании одних и тех же вещей он чувствовал сходство свое и авторов. Кроме того, мастера могло привлекать богатство смыслов, существующих в этих произведениях, а также возможность использовать собственный изобразительный язык применительно к классической литературе. А. Каплан – внимательный истолкователь, старающийся не только сконцентрировать взгляд зрителя на важных моментах сюжета, но и при помощи ряда визуальных эффектов обратиться к части еврейской изобразительной традиции.

Монументальность в графических работах А. Каплана. Аспект монументальности присутствует в нескольких циклах его графических работ. К примеру, графические листы из серий «Фишка Хромой», «Заколдованный портной» являются тому примерами. Они разные по характеру передачи монументальности, однако при создании каждой из серий художник использует изобразительные средства, позволяющие по-особому взглянуть на фактуру каменной пластины, некоторую объемность образов, композиционные решения.

Применяя самые невообразимые приемы, словно испытывая камень – замазывая тушью, царапая, проскребая, протирая его поверхность, Каплан и в строгих черно-белых листах сумел добиться ощущения полноценных живописных работ. Но камень для Каплана – это не только буквально литографская техника. Камень – один из ключевых образов его творчества. Небольшие, естественной формы камни напоминают своим силуэтом сюжетные композиции внутри рамок серии «Заколдованный портной». Словно из поверхности грубого камня проступают полустертые образы героев Менделе Мойхер-Сфорима. Каплан-график мыслит скульптурно. Отдельные группы людей, сбитые в единые объемы, целующиеся и обнимающиеся пары в сериях «Степпеню», «Тевье-молочник» также пластически напоминают камни. В этой «скульптурности» мышления – причина особой монументальности небольших по размеру каплановских работ. Структура поверхности, буквально изобретаемая Капланом в литографии, при всем своем разнообразии «вызывает» в памяти именно природу камня. Далее ощущение поверхности рыхлого мягкого известняка проявится в некоторых рисунках и пастелях. Декоративные рамки со стилизованными птицами, львами, знаменитыми козочками, насыщенными надписями на идише восходят к традиции еврейских каменных

надгробий, изученных Капланом по фотографиям, сделанным его другом – художником, искусствоведом Д.Н. Гоберманом [3].

Таким образом, художник через изобразительные традиции, характерные для еврейских резных надгробий, подходит к части своего графического искусства. Опираясь на взаимодействие с классическим литературным текстом, благодаря технике литографии, мастер практически напрямую обращается к одной из самых значимых еврейских традиций.

Прототипами его пластов стали как пышные барочные надгробия XVIII в. с Украины, так и наивные, часто гротескные, но всегда экспрессивные рельефы надгробий конца XIX – начала XX в. с еврейских кладбищ Молдавии. Эти памятники фотографировал и изучал упомянутый выше Давид Гоберман. Известно, что резные еврейские надгробия традиционно раскрашивали в яркие, локальные цвета. Сегодня об этом можно судить только по следам краски, застывшей в порах старых камней. Неизвестно, знал ли Каплан об этой традиции, но, вольно или невольно, азартно ей следовал. «Фольклорные» работы заняли в творчестве Каплана особое место: достаточно сказать, что среди них пласты-«надгробия», посвященные памяти матери и отца, убитых нацистами [4].

В начале XX века зарождается явление, которое чуть позже назовут «еврейским авангардом». В целом, авангард – это движение в искусстве, объединившее в себе разнородные и разнонаправленные тенденции. В начале XX столетия авангард формируется, развивается и, соответственно, ищет вдохновение за рамками академического искусства. Еврейский авангард того времени изначально опирался на народную традицию. Многие художники искали свою манеру и изобразительный язык при помощи обращения к формам, изображениям и фактуре, присутствующим на старинных еврейских надгробиях. Они стремились сделать свое искусство и современным, и национальным. Художники видели богатство символики и пластических ходов в еврейском примитиве.

Первой работой, при выполнении которой Каплан целиком опирался на искусство народное, считается серия цветных литографий «Еврейская народная сказка “Козочка”» 1961 г. Литографии были созданы художником согласно мотивам фольклорной песни «Хад Гадья», которая входит в состав Пасхальной Агады.

У этой песенки есть почетное место не только в еврейской традиции, но и в еврейском искусстве: в 1919 г. ее проиллюстрировал Л. Лисицкий. «Хад Гадья» Лисицкого – признанный шедевр графики. Каплан вступил в соревнование с Лисицким, предложив свой вариант

прочтения всем известного текста. «Хад Гадья» Лисицкого, созданная в Киеве в период Гражданской войны, вовсе не детская сказка: она драматична, даже трагична; мир предстает в ней как череда диких стихий, безжалостных смертей. «Козочка» Каплана безмятежна и радостна. Художественное решение Каплана парадоксально: череда смертей предстает в его «Козочке» как веселый карнавал. Однако Каплан в этом, как и в выборе художественного языка «Козочки», следует традиции еврейских надгробных стел XVIII–XIX вв. Всякий, кто побывал на еврейских кладбищах Украины и Молдавии, знает это ощущение невольной оторопи, возникающее от того, насколько изумительные по своей красоте рельефы старых надгробий далеки от всякой скорби. Трудно найти что-либо более жизнеутверждающее, чем эти старые кладбища. Фантастические растения и дикие звери, сплетаясь в каменное кружево, говорят не о смерти, а о вечной жизни и райском саде [4].

В данном цикле работ художника присутствует и аспект монументальности, и обращение к декоративному началу, поскольку в композициях, к примеру, присутствует рамка, и взаимодействие с еврейским текстом. Комплексное обобщение вышеперечисленных моментов в графических листах еще раз доказывает обращение к еврейской изобразительной традиции для полноценной визуальной передачи смысла произведения.

Корней Иванович Чуковский писал: «... Мне кажется, непреложная заповедь для мастеров перевода: перелагай не всякого иноземного автора, какой случайно попадетя тебе на глаза или будет навязан тебе торопливым редактором, а только такого, в которого ты жарко влюблен, который близок тебе по биению сердца, в которого ты хотел бы влюбить соотечественников» [цит. по: 2, с. 29]. Судя по всему, Каплан нашел материал, который был ему близок.

Орнаментально-декоративные элементы в графике А. Каплана. Нередко в разных циклах своих графических работ в композиции художник использует рамку (рис. 2), которая по итогу является и декоративным элементом, и смысловой частью графического листа. Рамка – это один из ключевых приемов художника. При создании графических работ мастер прибегает к ряду авторских эффектов, в частности, эффекту создания картины внутри уже существующей. Возможно, это способ более быстрого воздействия на зрителя, поскольку он предполагает пристальное рассмотрение образов, объектов. В одних случаях рамка может напоминать кружево или вышивку, в других –

она создана при помощи надписей на идише, в третьих – образована дополнительным рядом образов. В любом случае можно проследить обращение к еврейской изобразительной традиции. В графических листах А. Каплана, в особенности тех, где встречается рамка, присутствует орнаментально-декоративная тенденция. В некоторых случаях при создании иллюстраций художник работает при помощи «пластов». Возможно, первоначально отображает ряд образов, напрямую относящихся к литературному тексту, затем создает рамку, внутрь которой по кругу помещает часть литературного текста, а позже за ее пределами использует ряд декоративных элементов, еврейских символов, входящих в состав орнаментов. В целом, еврейское изобразительное искусство довольно долгое время оставалось орнаментальным. Г. Казовский писал о еврейском искусстве следующее: «Парадокс или драма еврейского искусства заключалась в том, что евреи до определенного момента времени считали-лись народом без пластического искусства, народом не изобразительным. Нужно было постулировать, обрести собственную художественную традицию, на которую можно было бы опереться. И эта художественная традиция была найдена художниками и идеологами в еврейском народном искусстве, в произведениях художественного ремесла, в синагогальной утвари» [5]. Кроме того, евреи на протяжении многих лет являлись хорошими ремесленниками, исполнителями. Они качественно и ответственно выполняли свою работу.

Связь между текстом и изображением в графических листах А. Каплана. Во многих произведениях Каплана встречаются надпись, текст, буквы (рис. 3). В еврейской культуре всегда преобладал текстоцентризм: подразумевалось, что текст должен быть всегда первичен и зрителю необходимо сосредоточить основное внимание на тексте, который является центром композиции.

Надписи появляются на самых первых из известных нам работ художника и присутствуют на самых поздних. К какой бы технике ни обращался Каплан, от принесших ему славу литографий до гораздо менее известной керамики и живописи, всюду есть надписи. Эти надписи могут быть то очень обширными, как, например, целые предложения на литографиях по мотивам повести Шолом-Алейхема «Заколдованный портной», то сводиться к двум буквам – инициалам художника. Большинство надписей выполнено на идише. Однако немало надписей и на русском. На некоторых работах русская и еврейская надписи

не столько переводят друг друга, сколько противоречат друг другу.

В работах мастера текст является частью композиции, еврейские или же русские буквы стилизованы в соответствии с характером изображения и образуют общее целое. Возможно, существует некоторое разделение: в одних случаях текст – это смысловой элемент, в других – орнаментальный.

Надписи, между тем, появляются уже в ранней графике Каплана – рисунках тушью, связанных с родным Рогачевым [6]. Как правило, там они коротки, конкретны: отображены горизонтально, крупным шрифтом, легко читаемы; стилизация шрифта происходит в соответствии со стилистикой работы.

В более поздних произведениях Каплана текста становится гораздо больше и нередко он, будто бы, стремится отделить воздух, присутствующий внутри иллюстрации, от насыщенной по визуальным составляющим рамки за текстом, выступая тем самым как связующее звено между содержанием и зрелищностью. Но, вместе с тем, два этих момента органично сочетаются. Возможно, в данном случае текст не предназначается для чтения, а существует как уместный декоративный элемент.

Заключение. Характерной особенностью творчества Каплана можно назвать то, что он имел представление о множественности точек зрения в искусстве, усвоил основы рисунка и живописи, но не был ограничен рамками академической школы, поэтому ему не пришлось бороться с ее дисциплиной, иногда стирающей индивидуальность художника. А. Каплан в своем графическом искусстве возобновил темы так называемой «идиш-культуры», с ее

характерными мотивами упадка и умирания еврейского местечка, вернулся к традиционной древней символике иудаизма. Он нашел возможность, не прибегая к формам абстрактного искусства, оставаться в границах еврейского пластического мышления. Художник приобрел свой изобразительный язык [6].

Многое в системе его образного языка восходит к традициям народного творчества. При создании большей части графических работ к произведениям еврейских классиков Каплан обращается к еврейской изобразительной традиции. Приковывая внимание к основным ее моментам и корректно интерпретируя их в своем графическом искусстве, художник добивается органичного сочетания традиции с порой авангардными решениями собственных работ [7; 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дымшиц, В.А. Диалог изображения и надписи в творчестве Анатолия (Танхума) Каплана / В.А. Дымшиц // Бюллетень музея Марка Шагала: сб. науч. ст. – Витебск, 2011. – С. 183–187.
2. Сурис, Б.Д. Анатолий Львович Каплан / Б.Д. Сурис. – Л., 1972. – 240 с.
3. Мамонова, И. О творческом наследии А.Л. Каплана / И. Мамонова // Бюллетень музея Марка Шагала: сб. науч. ст. – Витебск, 2011. – С. 188–194.
4. Дымшиц, В.А. Утешайте народ мой / В.А. Дымшиц // Анатолий Каплан / В.А. Дымшиц. – СПб., 2007. – С. 6–11.
5. Казовский, Г. Еврейский период Эль Лисицкого [Электронный ресурс] / Г. Казовский. – Режим доступа: <https://fastly.syg.ma>. – Дата доступа: 14.04.2021.
6. Козырева, Н. О творчестве А.Л. Каплана и еврейской художественной культуре / Н. Козырева // Бюллетень музея Марка Шагала: сб. науч. ст. – Витебск, 2011. – С. 178–182.
7. Герман, М.Ю. Анатолий Каплан. Портрет на фоне истории / М.Ю. Герман // Анатолий Каплан / М.Ю. Герман. – СПб., 2007. – С. 12–66.
8. Дымшиц, В.А. Рассуждение о еврейском искусстве / В.А. Дымшиц // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства: сб. ст. – М., 2001. – С. 85–95.

Поступила в редакцию 12.05.2021

СОЗДАНИЕ И ПРОДВИЖЕНИЕ ПРОЕКТА «ПРОИСКУСТВО»

Юхно Е.С.

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

Одна из основных функций телевидения – пробуждение интереса общественности ко многим отраслям: истории, науке, медицине, культуре. Информационная картина мира, которую формируют средства массовой информации, обуславливает общественное мнение, способствует созданию своего рода настроения, во многом предопределяющего поведение членов общества и социальных институтов.

Через использование различных форматов и жанров у авторов и редакторов программ есть уникальная возможность превратить любое культурное событие либо персону известного деятеля в знаковое явление современной жизни, ориентируясь при этом как на широкую публику, так и на людей с эстетическими запросами. Создание телевизионных проектов в сфере искусства и культуры – это один из самых эффективных способов возрождения духовно-нравственных ценностей белорусской и зарубежной культуры.

Учитывая тот факт, что нынешнее поколение большое количество времени проводит в интернете, автор рассматривает в статье вариант создания и продвижения телевизионной программы в сфере искусства на иной площадке – площадке интернет-телевидения Витебского университета, главными героями которой выступают известные художники, искусствоведы, преподаватели и выпускники художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Ключевые слова: телеиндустрия, культура, продвижение, телевизионный проект, коммуникации, арт-менеджмент, искусство, культурный продукт, телеканал, телепрограмма, пиар-продвижение, реклама, маркетинг.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 39–43)

SETTING UP AND PROMOTION OF PROISKUSSTVO PROJECT

Yukhno E.S.

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

One of the main functions of television is to awaken interest of the society in various branches of history, science, medicine and culture. Information picture of the world which is shaped by mass media determines public opinion, promotes a kind of mood which predetermines the behavior of members of the society and social institutions.

By using various forms and genres program authors and editors have unique possibilities to turn any culture event or a well-known personality into a symbolic phenomenon of the contemporary life, while taking into account both general public and people with aesthetic needs. Creating television projects in the sphere of art and culture is one of the most efficient ways for the revival of moral values of Belarusian and foreign culture.

Taking into account the fact that young people today spend a lot of time on the Internet the author considers an option of creating and promoting a TV art program on the platform of Vitebsk University Internet TV the main characters of which are outstanding painters, art critics, Art Faculty teachers and alumni

Key words: television studio, culture, promotion, a TV project, communications, art management, art, culture product, a TV channel, television program, PR promotion, advertisement, marketing.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 39–43)

Руководство телеканалов о культуре, авторы и режиссеры культурно-просветительских и образовательных проектов, создавая и продвигая собственный контент, ставят главной целью передачу определенных знаний для привлечения большего количества зрителей – широкой публики, тем самым отвечая за информирование и просвещение аудитории. Однако программам о культуре очень сложно соперничать в рейтингах с проектами развлекательного направления. С каждым годом все больше культурно-просветительских программ вытесняется из сетки вещания, учитывая огромную разницу в прибыли для телеканалов.

Цель статьи – проанализировать особенности создания культурно-просветительских телевизионных проектов в сфере культуры и искусства на примере программы «РгоИскусство» и выявить наиболее эффективные способы ее продвижения.

Эстетический потенциал и культурно-просветительские традиции телевидения. Ежедневно телевидение сквозь призму экрана воздействует на культурное развитие человека, формируя его эстетические вкусы и представления. Такому сильному влиянию способствует не только содержательная сторона, но и сам факт его существования, его ставшее привычным присутствие в каждом доме, способность свести сотни миллионов граждан до уровня пассивных зрителей в течение большей части их жизни. Став неотъемлемой частью домашней обстановки, уютной атмосферы, оно оказалось зрителю гораздо ближе, чем радио или кино [1].

В разные временные периоды роль телевидения в ретрансляции культурных ценностей менялась. Так, в советское время большинству программ была присуща культурно-просветительская функция. При этом аудиовизуальная информация содержала как репродуцируемую в характерных телевидению формах продукцию, первоначально созданную кинематографом, книгами, печатными изданиями, музыкальным и изобразительным искусством, так и собственно телевизионную продукцию, которую выпускали именно сотрудники телекомпаний в форматах специфических для телевизионного вещания.

Сегодня благородную задачу передачи культурных ценностей ставят перед собой такие каналы, как «Культура» и «Беларусь 3», для которых разработка искусствоведческой тематики является очень актуальной и вписывается в концепцию возрождения духовно-нравственных традиций.

Являясь динамичным средством массовой информации, оперативно реагируя на вызовы времени, телевидение всегда выполняло и будет выполнять для человека несколько наиважнейших функций: информирование, просвещение, воспитание, образование и развлечение. Оно шаг за шагом расширяет аудиторию, осваивая современные площадки для реализации творческих проектов, предлагая видеоконтент в новых форматах и при этом оказывая непосредственное влияние на общую культуру зрителя.

Программы в сфере искусства на белорусском телевидении. Предоставив экран в качестве уникальной площадки для презентации различных культурных проектов, телевидение быстро завоевало сердца зрителей, а наличие в стране собственного телеканала о культуре стало необходимостью.

Начав свое вещание в феврале 2013 года и перенимая лучшие традиции в создании культурно-просветительских программ российского телеканала «Культура», телеканал «Беларусь 3» возвращает стране в полном объеме ее духовное наследие, частично утраченное в постсоветские годы. Одновременно с этим политика телеканала направлена на то, чтобы продолжить развитие лучших культурно-просветительских традиций отечественного телевидения.

Сегодня именно благодаря этому каналу аудитория, которая устала от развлекательных шоу, может приобщиться к историческому наследию, новостям из мира культуры, а также к классическому искусству. Ведь в состав творческой команды «Беларусь 3» входят не только рядовые журналисты, но и профессионалы в разных видах искусства. Среди самых популярных программ телеканала проекты «Арт-гісторыі», «Кадры жыцця», «Майстэрня», «Тэатр у дэталі».

В разные годы в Витебске творили известные во всем мире художники, музыканты, писатели, композиторы. Сегодня город – центр культурной жизни всего Витебского региона, музыкальная столица различных фестивалей и творческих проектов. На протяжении десятилетий здесь проходили путь своего становления различные художественные школы, ученики которых также широко известны.

Телерадиокомпания «Витебск», начавшая работу в 1960 году, уже в первые годы своего существования, выпускала в эфир не только короткие выпуски новостей, но и концерты, литературные передачи. С появлением в 2014 году телеканала собственного

производства, а значит и с необходимостью заполнения эфирного вещания, жители города и области смогли смотреть большой спектр различных тематических программ, созданных сотрудниками витебской студии.

Первый выпуск познавательно-образовательной программы «Время Art» вышел в эфир 31 октября 2014 года, авторами и ведущими стали уже опытные журналисты Анна Рустикова и Татьяна Ивановская. Для каждой передачи творческая команда выбирала актуальную тему (фестивали, юбилеи, премьеры в театре), которую в уютной студии обсуждали как организаторы мероприятий, так и известные художники, искусствоведы, ученые. Ни одно культурное событие региона не оставалось и не остается без внимания команды «Время Art» (рис. 1–2) [2].

«Время Art» – это постоянная часовая программа, которая наполнена интересными интервью, различными видами съемки, портретными очерками – всем тем, что заставляет зрителя возвращаться к ее выпускам вновь и вновь. Практически за семь лет существования в эфир вышло более трехсот выпусков, а ее участниками стали более тысячи представителей искусства и культуры.

Тематические программы в сфере искусства и культуры как на республиканском, так и на региональном уровне ежедневно через призму телевизионного диалога повышают интеллектуальный и духовный уровень белорусов, тем самым выполняя свою главную миссию: позиционирование культуры как совокупности материальных и интеллектуальных ценностей Республики Беларусь в современной медиасреде.

Телевизионный маркетинг и PR-технологии в продвижении культурного контента. Телевидение представляет собой мобильный, быстро меняющийся мир, где удивительным образом сочетаются продолжительный производственный процесс и строгие эфирные рамки.

Универсальность деятельности телеканала как инструмента маркетинга является несомненным преимуществом перед другими видами средств массовой информации, ведь она рассчитана на широкую аудиторию. Однако стремительное развитие сети Интернет, как и иных платформ вещания, новых видов средств массовой информации поставило перед телевидением проблему повышения конкуренции и, как следствие, настоящей борьбы за зрителя.

Маркетинговая деятельность является очень значимой в работе телеканала, определяя пути

создания и продвижения телевизионных услуг. В связи с ростом конкуренции на рынке, с появлением новых форматов вещания, которые предлагают зрителям и рекламным агентствам широкое многообразие телепродуктов, роль маркетинга сложно переоценить [3].

Поддерживать уровень конкурентоспособности телеканалов помогают профессиональные маркетологи, аналитики и специалисты в сфере PR-технологий, которые, учитывая целевую аудиторию, своевременно реагируют на все изменения и выстраивают актуальные стратегии продвижения продукта.

Арт-рынок не может существовать без поддержки PR-специалистов, которые «подогревают» интерес населения к создаваемым культурным продуктам, влияют на формирование положительного мнения и отношения потребителей, дают объективную оценку реакции публики на различные виды проявления искусства. Однако, несмотря на общие правила в области PR, для арт-рынка остро встает вопрос о разработке специальных PR-технологий, влияющих на разностороннее развитие индустрии культурных услуг. В области культуры умение правильно использовать данные технологии является одним из основных в профессиональной деятельности арт-менеджера, так как умение грамотно выстраивать отношения с населением, персоналом, общественными организациями, средствами массовой информации – залог успешного продвижения культурного продукта.

Основными PR-инструментами в сфере культуры выступают средства массовой информации, интернет и социальные сети, специальные мероприятия, богатый опыт, выстраивание коммуникаций с авторами, спонсорами, органами власти, целевая аудитория и др.

Учреждения в сфере культуры на современном этапе начинают активно пользоваться PR-технологиями и инструментами для достижения целей и задач по налаживанию отношений с общественностью и их информированию. Однако зачастую разрыв между культурным продуктом и его потребителем остается очень большим. Но при грамотном и эффективном PR-продвижении в сфере культуры и искусств можно создать культурный продукт практически с нуля и именно там, где на него есть и будет спрос.

Этапы создания и продвижения «РгоИскусство». Художественно-графический факультет ВГУ имени П.М. Машерова по праву считается наследником витебской художественной школы. Зарождение его более

полувек назад можно смело назвать вехой в летописи развития белорусского образования и культуры. Создание в 2020 году на площадке интернет-телевидения университета нового культурно-просветительского проекта, тематической программы «ProИскусство», стало своеобразным проводником в мир различных видов искусства, известных скульпторов, графиков, фотографов, живописцев [4].

«ProИскусство» – это современный культурно-просветительский и образовательный проект интернет-телевидения Витебского университета, регулярная передача, которая имеет сюжетную структуру, общую тему, идею, наполнение, оформление, ведущего (рис. 3). Название проекта «ProИскусство» грамотно и лаконично сформировано, оно точно отражает тематику проекта и заранее настраивает зрителя на знакомство с миром искусства: с известными художниками, искусствоведами, педагогами факультета, предлагает площадку для обсуждения вопросов искусства, показывает творчество во всех его проявлениях.

При подготовке первого выпуска автором была выбрана актуальная тема, которая стала понятна зрителю с самого начала просмотра, были продуманы варианты применения визуальных средств художественной выразительности, потому что в основе программы на экране лежит именно визуальное восприятие (рис. 4).

Для того чтобы профессионально подготовить материал, автор много времени уделил изучению и анализу специальной литературы, познакомился с работами и биографией главного героя, проанализировал экспертные мнения по данной теме. Так, главный герой «ProИскусство: Скульптура» – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, известный художник, педагог, автор многих городских скульптур Сергей Сотников.

Особое внимание было уделено подготовке сценарного плана, в котором максимально четко прописаны все действия для участников съемочного процесса: продумано место, где разворачивается сюжет, возможные варианты съемки, необходимое оборудование, последовательность эпизодов, герои, декорации и т.д.

Уютные холлы и учебные мастерские художника трансформировались в съемочные павильоны со своими декорациями, а богатый фонд творческих работ стал наглядным материалом. Особое внимание на данном этапе уделялось репетиции, когда ведущий проговаривал свой текст, тренируя речевые навыки, оператор выстраивал кадр, продумывал схему передвижения камеры и т.д. (рис. 5–6).

Отсмотр и обработка видеоконтента, который удалось снять, – процесс монтажа программы, в завершающей стадии которого получается цельный выпуск. Именно монтаж наделяет программу необходимой динамикой и атмосферой. Для того, чтобы он оправдал ожидания автора, был составлен монтажный план – инструмент, который облегчает трудоемкий процесс нарезки и компоновки кадров (рис. 7). Следуя этому плану, режиссер монтажа объединил кадры в соответствии с задумкой, ведь монтаж – это искусство, где гармонично сочетаются воедино изображение и звук (рис. 8).

Продвижение готового телевизионного продукта является очень важным этапом. Еще до выхода программы у ее создателей при помощи социальных сетей есть возможность анонсировать выпуск нового проекта. Особенно это актуально становится для программ, которые выходят нерегулярно.

За полгода было создано три выпуска программы «ProИскусство», посвященных скульптуре, керамике и художественной обработке дерева. Каждый из них анонсировался в одной социальной сети, но при помощи разных способов. Например, анонсом выпуска, посвященного скульптуре, стал видеоролик продолжительностью 30 секунд, состоящий из кадров будущей программы. В день его публикации (за два дня до презентации полного выпуска) в Instagram-аккаунте университета его посмотрели около тысячи человек.

Анонсами «ProИскусство»: Керамика» и «ProИскусство»: Художественная обработка дерева» стали InstagramStories, срок хранения которых в аккаунте составляет всего 24 часа. За сутки каждую stories посмотрели более 800 человек (рис. 9–11).

Уже после анонсирования была запущена масштабная публикация проекта на youtube-канале, сайте университета и на страницах в социальных сетях. Важно отметить, что публикация происходила не одновременно в каждой сети, а с учетом целевой аудитории и временных рамок. Самой первой была публикация на Youtube-канале (1 500 подписчиков), далее – сайт университета vsu.by (более 600 просмотров каждой публикации), социальные сети и мессенджеры: Instagram (более 4 тыс. подписчиков), Вконтакте (более 10 тыс. подписчиков), Facebook (более 600 подписчиков), Twitter, Telegram, LinkedIn.

Помимо размещения выпусков в соцсетях и на сайте университета, видеоконтент транслировался на цифровых экранах главного корпуса

и использовался на профориентационных мероприятиях. Алгоритм публикации каждого выпуска был схож, однако показатели просмотров на интернет-площадках имели разные значения: «"ProИскусство": Скульптура» – 1552 просмотра; «"ProИскусство": Керамика» – 1241 просмотр; «"ProИскусство": Художественная обработка дерева» – 1006 просмотров.

Около 70% просмотров в каждом из выпусков приходилось на Instagram, так как именно она, по мнению многих исследователей имеет статус самой быстрорастущей, самой молодой и вовлеченной социальной сети в Беларуси.

Помимо продвижения в интернете немаловажную роль играет реклама проекта посредством участия в различных конкурсах. Так, культурно-просветительский и образовательный проект «ProИскусство» стал победителем конкурса инновационных проектов ВГУ имени П.М. Машерова в области общественных и гуманитарных наук.

Заключение. Проект «ProИскусство», созданный на площадке интернет-телевидения, доказал свою популярность и эффективность

среди целевой аудитории, что подтверждают данные о количестве просмотров и обратная связь с аудиторией. Рассмотренные пути продвижения проекта позволяют сделать вывод о том, что даже использование бесплатных возможностей социальных сетей, цифровых экранов, информационных рекламных площадей не стоит игнорировать. Благодаря им о телевизионном проекте в сфере искусства и культуры может узнать широкая аудитория.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мясникова, М.А. Телевидение как феномен культуры: учеб. пособие / М.А. Мясникова. – Екатеринбург: Уральский ун-т, 2017. – С. 5–16.
2. Телерадиокомпания «Витебск». Время Art [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vtv.by/televidenie/proekty/vremya-art/>. – Дата доступа 20.04.2021.
3. Маркетинг культуры и искусства / Ф. Колбер [и др.]; под ред. М. Наймарк. – СПб., 2004. – С. 256.
4. Южно, Е.С. Программа интернет-телевидения ВГУ «ProИскусство» как культурно-просветительский и образовательный проект / Е.С. Южно // XIV Машеровские чтения: материалы междунар. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, Витебск, 21 окт. 2020 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2020. – С. 415–416.

Поступила в редакцию 09.07.2021

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ БУДДИЙСКОЙ МЕТТЫ В КИТАЙСКОМ КИНОИСКУССТВЕ – НА ПРИМЕРЕ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОГО ФИЛЬМА «ДЕВЯТИЦВЕТНЫЙ ОЛЕНЬ»

Цзя Вэй

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

Основным предметом исследования в данной статье являются китайский мультипликационный фильм «Девятицветный олень» и буддийская фреска из Дуньхуана «Джатаки про Царя Оленя». Рассматриваются содержание, а также источники текста и изображений мультипликационного фильма, взаимосвязь между всеми его элементами и буддийской фреской в Дуньхуане. Посредством изучения символа «олень» на буддийских фресках и роли скрытого в нем духовного значения в системе ценностей мы определили, что буддийская «Метта» является одной из ключевых проблем для нескольких поколений китайских кинематографистов. Она затрагивает процесс установления национальных ценностных критериев эстетического восприятия, формирования чувств национальной самоидентификации и целый ряд других ментальных аспектов духовного мира.

Ключевые слова: мультипликационный фильм, буддизм, фрески Дуньхуана, символ «олень», проявление сострадания, духовная картина.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 44–48)

REPRESENTATION OF BUDDHIST METTA IMAGES IN CHINESE CINEMA BASED ON THE EXAMPLE OF “NINE-COLOR DEER” ANIMATED FILM

Jia Wei

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

The main subject of the research in this article is the Chinese animated film “Nine-Color Deer” and the Buddhist fresco from Dunhuang “Jataka about King Deer”. The article studies the content, as well as sources of the text and images of the animated film, the relationship between all its elements and the Buddhist fresco in Dunhuang. By studying the deer symbol in Buddhist frescoes and the role of its hidden spiritual meaning in the general value system, we found out that the Buddhist “Metta” is one of the key issues for several generations of Chinese filmmakers. It touches upon the process of establishing national value criteria for aesthetic perception, shaping the feelings of national self-identification and a number of other mental aspects of the spiritual world.

Key words: animated film, Buddhism, Dunhuang frescoes, deer symbol, manifestation of compassion, spiritual image.

(Art and Culture. – 2021. – № 3(43). – P. 44–48)

В 1981 г. под руководством режиссеров Цянь Цзяцзюня и Дай Телана был выпущен двухмерный короткометражный мультипликационный фильм «Девятицветный олень».

В 1985 г. этот мультфильм получил национальную премию Китая в области культуры, науки и техники, а в 1986 г. – почетный приз канадского международного мультипликационного

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

кинофестиваля имени Мильтона, где он являлся представителем китайских мультипликационных фильмов. В качестве ведущего символа в нем было использовано изображение оленя.

Сюжет данной истории, а также все персонажи, эскизы декораций, мизансцены, цветовое оформление, изображения одежды, реквизита и прочий материал, необходимый для периода подготовительной работы, основываются на фресках Дуньхуана. При этом значимым источником для моделирования ключевых элементов мультфильма стала фреска из грота № 257 в пещере Могао «Джатаки про Царя Оленя».

В научных кругах имеется большое количество исследований на тему фресок Дуньхуана. Разносторонней интерпретацией содержания, художественного стиля, эстетических особенностей фрески «Джатаки про Царя Оленя» занимались многие китайские ученые, например: Дуань Вэньцзя [1], Чун Сюйцюань [2], Ли Сяожун [3]. Многие исследования также посвящены мультипликационному фильму «Девятицветный олень». Теоретическим анализом его содержания, художественных особенностей, а также вклада в формирование китайской мультипликационной школы занимались Фэн Цзяннань [4], Чжу Цзянь [5], Люй Сюэву [6], Чжан Милэ [7] и другие ученые, которые, однако, достаточно мало касались вопроса внутреннего духовного содержания символа «олень», столь часто встречающегося в различных фресках и кинофильмах.

Цель статьи – раскрыть имманентное духовное значение образа оленя в контексте буддийского понятия «Метта», проанализировать примеры репрезентации образов фресок Дуньхуана в китайском мультфильме «Девятицветный олень».

Духовное значение символа «олень». Символ «олень» имеет очень долгую историю. Начиная с первобытной эпохи образ оленя часто появлялся в мифах, преданиях, танцах, художественных произведениях, вследствие чего широко распространился по азиатскому региону. Оленю зачастую приписывается благоприятный смысл, связанный с красотой, мягкостью, послушанием, силой, долголетием и т.п. В связи с этим олень является духовным символом, дающим человеку чувство защиты и покровительства. Он также один из символов счастья и удачи в традиционной духовной традиции Востока.

Олень имеет особое значение в буддизме. Он олицетворяет буддийских учеников, а Царь Олень является воплощением и символом Будды. В «Сутре о первопричине Бодхисаттвы» сказано: «Бодхисаттва в прошлом опускался

до домашней скотины, являлся в облике оленя, постоянно творил добрые дела для всего живого. В качестве уважения его называли “Золотой олень”. Царь Олень проявлял много сострадания» [8, с. 66].

Метта – это термин, относящийся к одному из десяти совершенств буддизма и обозначающий «доброжелательность», «любовь», «дружбу» или «доброту». Олень символизирует базовую ценностную ориентацию духовного мира буддизма – проявление Метты, то есть любящей доброту, сострадание, милосердие.

Метта подразумевает заботу о других существах и желание им добра, принятие их независимо от согласия или несогласия с ними, без осуждения и требования чего-либо взамен. Это универсальная любовь, способная преодолеть все социальные, религиозные, этнические, политические и экономические барьеры. В результате Метты можно испытать истинные радость и счастье, заключающиеся в счастье другого [9].

В понятие Метты, с одной стороны, входит любовь ко всем живым существам и желание дарить счастье, а с другой – сочувствие к страданиям других, жалость ко всему живому и желание помочь избавиться их от страданий. Концепция сострадания и милосердия превратилась в наиболее важную норму нравственности и поведения для буддистов в Китае.

Для древних китайцев олень символизировал счастливое предзнаменование. Они полагали, что олень появился из волшебного света, а сбрасывание и перерождение его рогов представляет собой цикл жизни. Также олень считался бессмертным существом.

В китайском языке иероглифы «олень» (鹿) и «благополучие» (禄) являются омонимами. «Благополучие» (禄) идет в одном ряду с такими понятиями, как «счастье» (福), «долголетие» (寿), «радость» (喜), «богатство» (财), которые вместе образуют так называемые «Пять видов счастья» (五福). Так как иероглиф «олень» скрывает в себе столь благоприятный смысл, то он используется в качестве особого иконического символа: часто появляется в традиционных китайских народных узорах, выступает в роли специального символического знака в конфуцианстве, даосизме, дополняет образы придворной живописи и работы писателей. Он наделен различными скрытыми значениями и может гибко между ними варьироваться.

По мере того как буддизм проникал на китайские земли, произошло слияние значений буддийского символа оленя в Индии с благоприятным смыслом, закрепившимся

за ним в Китае. В результате он был быстро принят большинством верующих. Олень стал духовным символом, который ассоциируется с искоренением страдания и достижением просветленного блаженства.

Настенная роспись «Джатаки про Царя Оленя». Дуньхуан, через который проходил древний Шелковый путь, располагался на пересечении культурных сфер Центральной равнины и Средней Азии. В этом месте, где пересекаются многие культуры, символ оленя превратился в яркую культурную жемчужину – фреску «Царь Олень».

«Данные фрески главным образом рассказывают истории про самого Будду, то, как он в прошлом и настоящем без устали творил добро и накапливал добродетели. Их функция заключается во взывании к вере у последователей» [10, с. 355].

Созданная в V в. н.э. фреска «Джатаки про Царя Оленя» расположена на нижнем ярусе западной стены грота (рис. 1). Высота составляет 96 см, длина – 385 см. В основе компоновки лежит серия горизонтальных рисунков, связанных между собой общим сюжетом. Повествование ведется с двух краев стены и разворачивается к центру. С южного края стены посредством картин передается следующий рассказ: девятицветный олень спасает тонущего человека, человек дает клятву не раскрывать секрет волшебного оленя, олень гуляет в горах и отдыхает. С северного края стены в направлении южного рассказывается о том, что жена правителя видит во сне девятицветного оленя, просит правителя страны объявить денежное вознаграждение за поимку оленя, спасенный человек раскрывает секрет, правитель во главе толпы ловит оленя и т.д. Центральная картина и кульминация всего повествования – это диалог правителя и оленя. Как видим, здесь используется необычная форма композиции [2, с. 38].

Источники происхождения «Джатаки про Царя Оленя» и иллюстраций к ней. Сюжет мультипликационного фильма «Девятицветный олень» исходит из переведенной Чжи Цянем (ок. III в. н.э.) «Сутры про девятицветного оленя», а также уцелевших в пещере Дуньхуана «Хранилище сутр» фрагментов «Рассказа о девятицветном Царе Олене», в котором повествуется о том, как девятицветный олень спас тонущего человека. Эта история в индийских санскритских канонах называется «Ruru Jataka», однако ее содержание сильно расходится с переведенным текстом, а именно:

1. В индийской версии Царь Олень золотого цвета, а в китайской – девятицветный.

2. В индийской версии правитель государства, в конечном счете, исправил ошибку и отпустил Царя Оленя; а китайский переводчик переложил всю вину на жену правителя, которая ввела в заблуждение ни в чем неповинного правителя.

3. В индийской версии не затрагивается тема последствий для плохих людей, в то время как в китайской переведенной версии неблагочестивые получили наказание.

Таким образом, в китайской интерпретации подчеркивается сострадание, акцентируется внимание на том, чем оборачивается добро и зло.

Сценарий. Сценарий к мультипликационному фильму «Девятицветный олень» написал Пань Цзецзы (1915–2002), который в свои молодые годы исследовал и срисовывал фрески Дуньхуана, а потому был хорошо знаком с буддийским искусством стенных росписей и их историями.

Сценарий разделен на одиннадцать действий: пролог, божественный олень направляет на верный путь, олень бродит по лесу, шумный рынок и уличные представления, олень спасает тонущего человека, посланники встречаются с правителем, жена государя ищет оленя, за добро отплачено злом, правитель устраивает охоту на оленя, смерть сотворившего зло и эпилог (рис. 2).

Для распределения ролей характерна дихотомия: жадная жена, глупый правитель, заклинатель змей – предатель и контрастирующие с ними честный бродячий торговец, проникательные мелкие животные. Поступки девятицветного оленя, готового жертвовать жизнью за правое дело, спасти всех живых существ от страданий, подчеркивают его возвышенный и милосердный характер.

Кульминацией всего действия является сцена противостояния правителя и божественного оленя, что по большей части совпадает с центральным рисунком фрески в Дуньхуане. В этой сцене доброта и красота побеждает, зло и порок получают наказание, справедливость торжествует, восхваляется правда.

Летом 1980 г. съемочная группа мультфильма «Девятицветный олень» в течение двух месяцев исследовала Шелковый путь с востока на запад. Творческая группа во главе с Цянь Цзяцзюнем (1916–2011), Фэн Цзяннанем (род. 1940) и Ху Юнкаем (род. 1945) провела 23 дня в пещере Цяньфо (Пещера тысячи Будд) в Дуньхуане и разработала более 200 персонажей и сцен для создания анимационного фильма.

Образ божественного оленя был создан в соответствии с прототипом на фреске, без каких-либо существенных изменений. Авторы

использовали цветные полосы, округлые линии, прямую осанку, чтобы подчеркнуть благородство Царя-Оленя. Если сравнить получившийся образ с фреской, то можно заметить, что образ Царя Оленя в мультфильме склоняется к феминной персонификации и озвучен женским меццо-сопрано. Это приближает его к образу Бодхисаттвы в глазах массового зрителя Китая (рис. 3).

В буддийской сутре «Маха-праджня-парамита-шастра» Метта делится на три уровня. Первый уровень – это «сострадание ко всему живому». Царь Олень был преисполнен сочувствием ко всем живым существам, порождая сострадание. Второй уровень – это «сострадание к дхармам». Царь Олень выручал слабых мелких зверьков и добрых бродячих торговцев, помогая им и даря радость. Третий уровень – это «сострадание без отношений». Чтобы Царь Олень был схвачен, злой человек опять притворился тонущим. Царь Олень снова пришел к нему на помощь, тем самым показывая, что уже преодолел пределы причины и следствия, достиг отношения настоящего равенства. Развитие событий на третьем уровне очень схоже с историей про Будду и Девадатту из «Сутры о нирване», в которой также рассказывалось о концепции «сострадания без отношений». Когда в конце фильма воины правителя атакуют Царя Оленя, то с ним происходит волшебное превращение, раскрывающее его сверхъестественные силы и чудесную сущность. Царь Олень непринужденным голосом заставляет людей понять свою ошибку. Силуэт Царя Оленя в разноцветном сверкающем свете перекликается с фигурой великодушной и благородной Бодхисаттвы на фреске Дуньхуана и формирует с ней сильную духовную связь.

Сценарий фильма взят из древних надписей в пещере Цанцзиндун («Хранилище сутр») Дуньхуана. Эти надписи представляют собой истории из священных канонов и были написаны древними буддийскими монахами для облегчения понимания буддизма простыми верующими людьми. Монахи переписали трудные и неясные буддийские теории, используя живую и понятную разговорную речь. Интерпретация в фильме трех уровней Метты была выполнена с помощью данных текстов, и сквозь красочное исполнение проглядывают буддийские догматы.

Персонажи фильма. Фигура отрицательного персонажа змеелова на фреске была полностью выкрашена в синий цвет, что указывало на его подлую натуру. Создатели мультфильма еще более гиперболизировали низкий и вульгарный образ, изменяя цвет кожи

и тем самым показывая поэтапный процесс движения его человеческой натуры в направлении пропасти.

Образ правителя в мультфильме выполнен на основе фрески, однако дополнительно были изучены фрески Дуньхуана IV–VI вв. и заимствованы черты из образа правителя северных варваров. Создатели использовали твердые линии для выражения горделивого, дикого и безрассудного характера властителя.

Образ жены правителя достаточно сильно отличается от фигуры на фреске. Для нее были заимствованы образы летящих апсар, но сквозь обаятельный образ, переданный посредством плавных и легких линий, голой верхней части туловища, длинных ног, белого лица с переносицей, проглядывает алчность и жадность.

Проектирование декораций и сцен в мультфильме. В поисках эффекта, позволяющего воссоздать атмосферу пустынного региона Гоби, создатели мультфильма в качестве основы решили использовать шероховатую традиционную корейскую бумагу. При этом бумагу много раз комкали и разглаживали, а на получившиеся сгибы многократно наносили краски, в результате чего получился пестрый узор. Леса, пустыни, горы и реки, а также постройки, узоры, предметы и иные объекты были полностью заимствованы из фресок Дуньхуана (рис. 4).

Цветовое оформление мультфильма. Были использованы различные цвета, часто встречающиеся на фресках Дуньхуана, например, темно-красный, синий малахит, зеленый малахит, коричневый, темно-желтый, черный, белый, серый, золотой, серебряный. Разница в чистоте цветов и контраст между ними позволяли простым оттенкам выглядеть более богато и полно [11, с. 138–139]. Подражание техникам рельефного рисунка и ретуширования, которые применяли художники китайских западных земель при создании стенных росписей в начале IV в., позволило получить богатые узоры и оттенки. Для фона был выбран темно-красный цвет минералов. Этот цвет помогал подчеркнуть ощущение палящего зноя пустыни, через которую проходил Шелковый путь и которая была местом создания этой истории. Для гор, рек и деревьев по большей части использовался светло-голубой или обычный зеленый цвет, дополняющий обширный красный цвет и создающий ограниченное трехмерное ощущение на плоскости. В древности синий цвет получали из лазурита, который в буддизме называется «изумрудное стекло», он является символом роскоши и знатности.

В анимационном фильме «Девятицветный олень» удачно заимствованы буддийские

настенные изображения в визуальном пространстве картины, композиции изображений, построении кадров и ритмичности. Были также заимствованы изобразительные методы из китайской «живописи идей» («се-и»), передающие грандиозность и размах, а также простоту и изысканность. Данный анимационный фильм в большом количестве содержит в себе характерные черты народных традиций и представляет собой классический пример трансформации буддийских изображений в мультипликационный фильм.

Анимационный фильм «Девятицветный олень» ярко транслирует особенности символического искусства. Мультфильм тесно связан с системой буддийских ценностей, идеей сострадания, глубоко отражает концепцию спасения всего живого, представления о добре, зле и возмездии, содержащиеся в буддийских повествованиях о предыдущих воплощениях Будды. Он также вообрал в себя идеи доброты и искренности, отстаиваемые современным обществом, желание наказать зло и способствовать добру, представленное в традиционной культуре.

Заключение. Мультипликационные фильмы обладают как духовными, так и социальными признаками, и среди иных нынешних социально-культурных продуктов имеют самую большую силу воздействия и пропаганды. Творческая деятельность в сфере киноискусства существует в общем контексте культурного дискурса, и на ней неизбежно будут оставлять глубокий отпечаток самые фундаментальные и важные генетические символы национальной культуры. Все участники творческого процесса – носители такого рода генетических символов, которые затрагивают границы воображения в индивидуальном и коллективном сознании. Они представляют ядро национального культурного самосознания и ценностной структуры духовного мира.

Буддийская концепция «Метта» – это духовная система общечеловеческих ценностей, и символ оленя является характерным духовным символом в рамках данной системы.

Он широко распространился в различных видах искусства, таких как театр, литература, музыка, танец, живопись, скульптура и др., стал традиционной частью национальной культуры. Исследования в области современного искусства подчеркивают важность изучения национальных духовных символов. Эта проблема также является актуальной уже для нескольких поколений китайских кинематографистов и все еще ожидает своего решения. Она затрагивает процесс установления национальных ценностных критериев эстетического восприятия, формирования чувств национальной самоидентификации и целый ряд других ментальных аспектов духовного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дуань, Вэньцзя. Художественные особенности мультфильма «Девятицветный олень» / Вэньцзя Дуань // Исследования Дуньхуана. – 1991. – № 3. – С. 116–119, 131. (На кит. яз.).
2. Чун, Сюйцюань. Новая интерпретация фрески «Джатаки про Царя Оленя» в гроте № 257 пещеры Могао Дуньхуана / Сюйцюань Чун // Изучение мировых религий. – 2008. – № 2. – С. 37–41. (На кит. яз.).
3. Ли, Сяожун. О распространении изображений и текстов «Джатаки про Царя Оленя» / Сяожун Ли // Журнал Харбинского технологического института («Социальные науки»). – 2014. – № 4. – С. 76–83. (На кит. яз.).
4. Фэн, Цзяньнань. ЦяньЦзяцзюнь «Девятицветный олень» / Цзяньнань Фэн // Собрание народных обычаев Шанхая. – 2011. – № 12. – С. 72–75. (На кит. яз.).
5. Чжу, Цзянь. Исследования китайского анимационного искусства / Цзянь Чжу. – Нанкин: Изд-во Юго-Восточного университета, 2012. – 165 с. (На кит. яз.).
6. Люй, Сюэву. Исследование «Китайской школы анимации» / Сюэву Люй. – Изд-во Китайского университета коммуникаций, 2014. – 183 с. (На кит. яз.).
7. Чжан, Милэ. Фрески и религиозная культура Дуньхуана в анимационном фильме «Девятицветный олень» / Милэ Чжан // Китайская национальная выставка. – 2018. – № 9. – С. 165–166. (На кит. яз.).
8. Чжи, Цянь. Сутра о первопричине Бодхисаттвы / Цянь Чжи // Трипитака: в 100 т. – Токио: Издательство буддийских канонов, 1988. – Т. 3. – С. 52–69. (На кит. яз.).
9. Metta // Yogapedia. – Mode of access: <https://www.yogapedia.com/definition/7603/metta>. – Date of access: 14.07.2021.
10. У, Хун. Изобразительное искусство в ритуале: история древнекитайского искусства / Хун У. – Пекин: Изд-во «SDX», 2005. – 716 с. (На кит. яз.).
11. Фэн, Цзяньнань. От проектирования сцен до рождения анимационного фильма «Девятицветный олень» / Цзяньнань Фэн // Вестник Нанкинского университета искусств. – 2011. – № 6. – С. 137–140. (На кит. яз.).

Поступила в редакцию 25.03.2021

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ БЕЛОРУССКОЙ МОНАСТЫРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ В XVI – НАЧАЛЕ XVII В.

Багрий Е.Н.

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

В статье представлен комплексный анализ белорусской монастырской художественной практики в период XVI – начала XVII в., когда территория современной Беларуси входила в состав Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой. Белорусская монастырская художественная практика впитывала новые для себя традиции, обусловленные усвоением южнославянских и ренессансных тенденций. В исследовании освещены монастырские певческая, иконописная и ремесленная практики, в контексте которых и новых влияний рождалось самобытное белорусское национальное культовое искусство. Его характерные особенности – формирование региональных вариантов, которые раскрылись в появлении и распространении местных напевов (супрасльский, жировичский, пинский, мирский) и новых жанров монастырской певческой практики, зафиксированных в белорусских ирмологиях, преобладании новых контекстов иконописной практики, выраженной в локальных киево-печерских, сербских, фольклорных интерпретациях византийских образцов, самобытном декоративном оформлении интерьеров храма.

Источниками для исследования особенностей белорусской монастырской художественной практики в контексте православной культуры стали работы Л. Густовой-Рунцо, О. Дадимовой, А. Конопта (певческая практика); О. Баженовой, В. Пуцко, А. Рогова (иконописная практика); А. Мироновича, В. Пичеты, П. Покрышкина (история церковного искусства).

Ключевые слова: белорусский, литургический, монастырский, художественный, практика, православный, традиция, влияние, региональный, южнославянский, западноевропейский.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 49–53)

SPECIFICITY OF THE DEVELOPMENT OF BELARUSIAN MONASTIC ART PRACTICE OF ORTHODOX TRADITION IN THE XVITH – EARLY XVIITH CENTURIES

Bagriy E.N.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”

The article presents a comprehensive analysis of Belarusian monastic artistic practice in the period of the XVI – early XVII centuries, when the territory of modern Belarus was part of the Grand Duchy of Lithuania and the Polish-Lithuanian Commonwealth. Belarusian monastic art practice absorbed new traditions, which were conditioned by the assimilation of South Slavic and Renaissance trends. The article presents the monastic singing, icon painting and craft practices, in the context of which and of new influences the original Belarusian national cult art was born. Its characteristic features are the formation of its regional variants, which were revealed in the appearance and spread of local melodies (Suprasl, Zhirovitsky, Pinsky, Mirsky) and new genres of monastic singing practice, recorded in the Belarusian Irmoioi; the predominance of new contexts of icon painting practice, expressed in local Kiev-Pechersk, Serbian, folklore interpretations of Byzantine samples, original decorative design of the temple interiors.

The sources for the study of the artistic features of Belarusian monastic art practice in the context of Orthodox culture were the works of L. Gustova-Runzo, O. Dadiomova, A. Konotop (singing practice); O. Bazhenova, V. Putsko, A. Rogov (icon painting practice); A. Mironovich, V. Picheta, P. Pokryshkin (history of church art).

Key words: Belarusian, liturgical, monastic, artistic, practice, Orthodox, tradition, influence, regional, South Slavic, Western European.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 49–53)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alena-com@mail.ru – Е.Н. Багрий

К XVI столетию в белорусской монастырской среде появляются носители южнославянских и западно-европейских ренессансных художественных традиций, которые передают свое мастерство и опыт белорусским мастерам-монахам. Сведения о достижениях монастырского искусства в других странах монахи получали как от приезжих специалистов (зодчих, иконописцев, певчих), местных купцов, воинов, так и из собственных впечатлений, полученных во время паломничеств, которые создавали среду для расширения художественного воображения и творческой свободы мастеров. Обновленное мышление вносило во все виды белорусской монастырской художественной практики свежую эмоциональность, образность, способствовало выработке новых средств выразительности и формированию цельного художественного стиля, который, по мнению Л. Густовой-Рунцо, до настоящего времени классифицируется в качестве церковного [1, с. 63].

Особенности белорусской монастырской художественной практики в контексте православной художественной культуры отмечали Л. Густова-Рунцо, О. Дадиомова, А. Конотоп, Т. Лихач, Е. Сакович, Е. Шевчук, Л. Шпаковская и Ю. Ясиновский (литургическая певческая практика); О. Баженова, Н. Высоцкая, В. Пуцко и А. Рогов (иконописная практика); Т. Габрусь, Г. Лаврецкий, Т. Панченко и И. Слюнькова (культурная архитектура), а также Е. Денисова, архимандрит Николай (Долматов), И. Иодовский, Ю. Котляров, О. Левко, А. Миронович, В. Пичета, П. Покрышкин, А. Шишко-Богуш (история церковного искусства); Ю. Лаврик и Л. Левшун (церковная книжность).

Белорусская монастырская художественная практика развивалась в многочисленных монастырях Великого Княжества Литовского (далее ВКЛ) [2, с. 57]. К сожалению, большая их часть не сохранилась, утрачены артефакты их художественной практики. Однако благодаря рисункам и эскизам Д. Струкова, Н. Орды, реконструкциям П. Покрышкина, а также искусствоведческим исследованиям сакральной культуры можно объективно воссоздать историю развития белорусского монастырского искусства.

Цель статьи – выявление особенностей формирования самобытной белорусской монастырской художественной практики православной традиции в период XVI – начала XVII в.

Влияние киевско-печерской традиции на развитие белорусской монастырской художественной практики. Особенности развития белорусской монастырской художественной практики связаны с влиянием различных традиций, которые наиболее ярко проявились

в литургической певческой, иконописной и художественно-ремесленной практике Супрасльского, Жировичского и других монастырей ВКЛ.

В середине XV века в период подчинения белорусских епархий Киевской или Киево-Литовской митрополии в белорусской монастырской художественной практике приоритетное влияние приобретают киево-печерские и балканские художественно-стилевые традиции. *Киево-печерское влияние* было традиционно, потому что белорусские монастыри входили в состав Киевской митрополии, все белорусские епископы воспитывались в Киево-Печерском монастыре (с IX в.), а монахи обители становились насельниками новых монастырей. Как, например, первые насельники Благовещенского монастыря в Супрасле привнесли туда и печерские традиции. Используя в литургической певческой практике «киевский распев», который встречается в белорусских богослужебных певческих книгах [1, с. 99], монахи укореняли на белорусских землях интонационные и стилистические традиции киевского богослужебного пения [по: 1, с. 6]. Трансплантация художественных традиций Киево-Печерского монастыря в монастыри ВКЛ обусловила их влияние на формирование самобытной белорусской монастырской художественной практики.

Диалог славянских религиозно-художественных традиций в белорусской монастырской художественной практике. *Влияние балканской традиции* было связано с претензией болгарского епископа Григория Цамблака¹ на пост литовско-русского митрополита. Григорию Цамблаку, по замечанию Л. Густовой-Рунцо, принадлежит авторство вербальных и музыкальных текстов некоторых полных певческих циклов и отдельных микроциклов (каноны, стихиры), которые, несомненно, исполнялись в монастырских храмах ВКЛ [1, с. 99].

Еще одним фактором влияния балканских традиций являлась миграция южнославянских переселенцев в ВКЛ. Спасаясь от оккупации и исламизации, балканские мастера-монахи привносили в местную монастырскую художественную практику свои традиции: в монастырские певческие сборники был введен корпус монодийных песнопений, названия которых свидетельствовали об их южнорусском происхождении («болгарское», «сербское», «волоское», «мултанское», «минтянское» («молдавское»); иконопись обогатилась новыми приемами художественной выразительности (типы иконографии, графичность). Связь

¹Григорий Цамблак не был утвержден Константинопольским патриархом на пост митрополита Новогрудского [3, с. 20–21].

белорусской монастырской художественной практики с балканской традицией подтверждается большим количеством манускриптов на сербском языке, которые находились в монастырских библиотеках ВКЛ и переписывались местными монахами.

Усвоению *балканских традиций* в белорусской монастырской певческой практике способствовала языковая общность славянских и балканских канонических текстов, что содействовало интонационному обновлению исполнительского стиля богослужебных песнопений [1, с. 99]. По замечанию Е. Шевчук, ведущая роль южнославянских традиций в белорусской монастырской литургической певческой практике проявилась в полном охвате репертуара Литургии болгарскими напевами, что позволило, например, составителю Жировичского Ирмологиона ввести раздел «Болгарская литургия» с кинониками сербского напева и болгарского роспева [4, с. 32]. Общность сербского, виленского и кременецкого напевов Херувимской песни из Ирмологиона Жировичского монастыря (конец XVI – начало XVII в.) подтвердила Л. Шпаковская, которая определила и показала, что все напевы «относятся к традиции поствизантийского пения и являются южнославянскими – сербским и болгарским» [5, с. 99].

Такие же тенденции присутствовали в белорусской монастырской иконописи, где художественные традиции сербской школы (усложненная и разнообразная иконография образов, компоновка ростовых композиций, линейный стиль, миниатюрная техника, доступная графичность воплощения изображений) оказывали серьезное влияние на местных мастеров. В белорусских монастырях сербские иконописцы, по замечанию Н. Кондакова, выполняли стенную роспись храмов, писали иконы [6, с. 207].

Особое значение для развития белорусской иконописной школы имела работа сербских иконописцев, выполнявших стенные росписи в Благовещенском соборе Супрасльского монастыря под руководством Нектария² из Сербии. Для местных мастеров работы балканских художников стали примером для заимствования, поскольку их арсенал художественных приемов воспроизведения сакральных образов вносил некоторое разнообразие в местные канонические изображения.

Влияние сербских традиций на белорусскую иконописную практику демонстрировала художественная программа иконостаса

Благовещенского храма Супрасльского монастыря, отличавшаяся значительными композиционными отступлениями от канона, которые касались семантики деисусного чина³. По свидетельству архимандрита Николая (Далматова) в иконостасе были размещены «иконы редкой живописи и со значительными издержками», которые заключались в том, что «около изображения Бога Отца располагалась икона 12 пророков, а возле них, с правой стороны, – изображение Моисея, а с левой – патриарха Иакова, с лесвицей и восходящими и нисходящими по ней ангелами. Во втором низшем ярусе, вокруг Спасителя и Святого Духа изображены 12 апостолов, по правую их сторону – поклонение волхвов в Вифлеемском вертепе Рожденному Спасителю, по левую – Обрезание Господне» [8, с. 141]. Бесспорно, программа иконостаса была согласована с настоятелем монастыря архимандритом Никодимом и выполнена, по словам П. Покрышкина, «неким Викентием» [9, с. 228]. Подобная трактовка образов, расположенных на месте деисусного чина, была обусловлена, возможно, художественным вкусом сербских мастеров с их склонностью к драматизации образного ряда. По словам В. Лазарева, «сербы ... охотно вводили в иконопись передовые иконографические типы <...> богатейший репертуар которых лег в основу процветавшего на его почве монастырского искусства» [10, с. 179]. Несомненно, сербская школа в силу богатства ее иконографии должна была оказать сильнейшее воздействие на иные национальные школы [10, с. 179].

Интеграция традиций западноевропейского культового искусства в белорусскую монастырскую художественную практику. Влияние западноевропейских ренессансных культурных новаций обусловлено «европеизацией» форм монашеской жизни, что произошло при поддержке местных магнатов, финансирующих монастырское строительство в ВКЛ [2, с. 44, 49]. Культурная ориентация меценатов, сформированная визуальными образами архитектурного барокко, пышными городскими музыкально-театральными празднествами, повлияла и на развитие белорусской монастырской художественной практики.

Яркий пример – появление пятилинейной нотации (первый восточнославянский

²По замечанию А. Мироновича, Нектарий являлся не только художником, но и теоретиком искусства, рекомендации которого широко использовались на Балканах [7, с. 31].

³Деисусный чин – главный ряд иконостаса. В центре ряда находится образ Господа; слева – Богородица, справа – Иоанн Предтеча. «Деисис» с греческого языка означает «моление», именно поэтому образы Богородицы, Иоанна Предтечи композиционно изображены в повороте корпуса или лица в сторону Иисуса Христа (как бы в мольбе просить искупления человеку).

нотопиный памятник – Супрасльский Ирмологийон 1598–1601 гг.) и хорового репрезентативного партесного исполнительского стиля в монастырской певческой практике, которая вобрала в себя разные общеевропейские тенденции и стала, по словам Т. Лихач, «интегральной частью европейской музыкальной традиции» [11, с. 82].

В художественно-ремесленной монастырской практике также проявляются ренессансные тенденции. Например, украшение фронтона Николаевского собора женского монастыря г. Могилева резными коринфскими полуколоннами [2, с. 113] отсылает к мотивам ренессансной архитектуры.

Влияние западноевропейского ренессансного искусства прослеживается в оформлении Богоявленского собора Могилевского мужского монастыря, внешний облик и внутреннее убранство которого, по мнению И. Слюньковой, напоминало «церковь в смешанном итальянском стиле XVI века» [2, с. 108–109].

Формирование региональных художественных традиций. В белорусской монастырской певческой, иконописной и особенно в художественно-ремесленной практике в XVI – начале XVII в. *формировались региональные традиции*, что было обусловлено фольклоризацией канонических образцов. В белорусской монастырской певческой практике возникает большое количество локальных версий богослужебных напевов, которые отличались интонационной устойчивостью [1, с. 99–100]. Это супрасльский, мирский, пинский, жировичский и другие региональные напевы, зафиксированные в Супрасльском Ирмологийоне 1598–1601 гг. [12, л. 35].

Проявлением региональной традиции, сформированной на смешении западноевропейских и южнославянских художественных школ, была икона начала XVI в. из иконостаса Благовещенского храма Супрасльского монастыря, на которой изображен монастырь и эта церковь⁴ [13]. Не типичная для иконостаса программа изображения (по сути изобразительная фиксация местной архитектурной и ландшафтной среды) дает нам основание предполагать, что это пример местных традиций в формировании композиции иконостаса.

Фольклоризация иконописной монастырской практики, которая проявлялась в уходе от строгого византийского канона, служит еще одним примером развития ее локальных традиций. По мнению В. Пуцко, происходила не примитивизация образа, а попытка

воплотить народный идеал красоты [14, с. 14]. Н. Высоцкая и И. Слюнькова отметили активное применение местными мастерами XVI–XVII вв. декоративных нимбов, богатого и сложного позолоченного резного орнаментального фонового оформления икон [15, с. 77; 2, с. 47]. Такое широкое употребление в оформлении образа пластических средств для подчеркнутой декоративности произведения, по мнению Э. Ветер, свидетельствует о проникновении в иконописную практику технических приемов и вкусов народного искусства [16, с. 85].

Белорусская монастырская художественно-ремесленная практика вобрала в себя традиции народных мастеров-резчиков, которые интенсивно украшали резным орнаментом предметы быта, наличники окон и прочее. Для оформления иконостаса мастера-резчики использовали деревянную резьбу, изображая райский сад (цветы, листья, виноградные гроздья), дополнительно эстетизируя художественный образ. Форсированная образность дает возможность утверждать, что монастырская ремесленная практика наряду с архитектурой, иконописной и певческой практиками наделена несомненной художественной ценностью.

Представления о региональной традиции белорусской монастырской художественно-ремесленной практике начала XVII в. дают сохранившиеся фотографии и описания иконостаса Благовещенской церкви Супрасльского монастыря, сделанные П. Покрышкиным в начале XX в.⁵ Исследователь пишет, что проект иконостаса и его украшение осуществил резчик и позолотчик Андрей Модзелевский (не позднее 1664 г.) по согласованию с архимандритом Никодимом. Резчик, по словам архимандрита Николая (Долматова) «украсил резною работою старомодною (скорее всего имеется в виду традиционная резьба. – Е.Б.), но прекрасною, и все изображения украсил обильною позолотою» [8, с. 141–142].

Художественное оформление монастырского комплекса формирует эстетическое восприятие пространства, его стилистическую завершенность. Поэтому наряду с художественными образами святых (на фасаде) декоративное оформление различных конструктивных элементов является очень важным нюансом, участвующим в завершении формирования цельного образа. П. Покрышкин акцентирует внимание на декоративном оформлении различных плоскостей, и в частности обрамлении орнаментом окон, например, «красивы наличники высоких стройных окон, уходящие в глубь стен; сочный карниз с небесными

⁴Впервые описала как самый ранний иконографический источник по изучению архитектуры Супрасльской обители О. Баженова [13].

⁵Архитектура и ремесленные изделия Благовещенского храма сохранялись до 1944 г., когда храм был взорван.

бойницами, идущий тотчас над этими окнами удачно с ними связан» [9, с. 230, 233].

Заключение. Белорусская монастырская художественная практика XVI – начала XVII в. пережила художественно-стилевое насыщение южнославянскими и западноевропейскими художественными традициями. Происходит осмысление усвоенного в древнерусский период византийского художественного опыта, который претерпевает слияние с новыми для того времени стилистическими течениями балканской и западноевропейской ренессансной культуры, а также местными художественными традициями. Поэтому белорусская монастырская художественная практика XVI – начала XVII в. стала передовым выразителем новых для восточнославянской ойкумены художественных идей, которые заключались в распространении новых напевов монастырской певческой практики (закрепленной в белорусских ирмологионах), возникновении новых художественных приемов иконописной практики под влиянием киево-печерских, сербских, локальных (смешанных, фольклорных) интерпретаций канонических византийских образцов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Густова-Рунцо, Л.А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили) / Л.А. Густова-Рунцо; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2018. – 396 с.
2. Слюнькова, И.Н. Монастыри восточной и западной традиций: наследие архитектуры Беларуси / И.Н. Слюнькова. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 598 с.
3. Мірановіч, А. Праваслаўная Беларусь / А. Мірановіч. – Białystok: Offset Print, 2009. – 352 с.
4. Шевчук, Е.Ю. Сербский напев в контексте южнославянского влияния (по материалам украинских и белорусских ирмологионов XVII в.) [Электронный ресурс] / Е.Ю. Шевчук // Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира. – 2008. –

Вып. 2(3). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/serbskiy-napev-v-kontekste-yuzhnoslavjanskogo-vlianiya-po-materialam-ukrainskih-i-beloruskih-irmologionov-hvii-v/viewer>. – Дата доступа: 02.03.2021. – С. 23–54.

5. Шпаковская, Л.С. Музыкально-стилевые особенности «Розных» напевов Херувимской песни в Жировичском Ирмологионе первой половины XVII в. / Л.С. Шпаковская // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2017. – № 30. – С. 95–101.
6. Кондаков, Н.П. Иконография Богоматери: связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения / Н.П. Кондаков. – СПб.: Т-во Р. Голико и А. Вильборг, 1911. – 216 с.
7. Mironovicz, A. Historia Lawry Supraskiej / A. Mironovicz // Malarstwo: Realizacja wystawy. – 2017. – S. 29–35.
8. Долматов, Н. Супрасльский Благовещенский монастырь: историко-статистическое описание / архимандрит Николай (Долматов). – СПб.: Синодальная типография, 1892. – 611 с., [2] л.
9. Покрышкин, П. Благовещенская церковь в Супрасльском монастыре / П. Покрышкин // Сборник археологических статей, поднесенный графу А.А. Бобринскому. – СПб.: Типография В.Ф. Киршбаума, 1911. – С. 222–237.
10. Лазарев, В.Н. История византийской живописи / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 329, [2] с.
11. Ліхач, Т.У. Праваслаўная музычная традыцыя ў Беларусі ў сярэдзіне XV – XVI ст. / Т.У. Ліхач // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2017. – № 30. – С. 78–83.
12. Сакович, Е.П. Супрасльский напев и его претворение в церковно-певческом искусстве Беларуси XVI–XVIII веков: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Е.П. Сакович. – Минск, 2011. – 115 л.
13. Баженова, О.Д. Новые иконографические материалы по архитектуре Супрасльского храма 16 века / О.Д. Баженова // Традицыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зб. дакл. і тэз. VIII Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 7–8 верас. 2017 г. / [рэдкал.: А.І. Лакотка (гал. рэд.) і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 71–77.
14. Пуцко, В.Г. Белорусская икона XV–XVII веков: от византийской традиции к европейскому культурному контексту / В.Г. Пуцко // Обретение образа: православная белорусская культура в славянском мире. – Минск: Белорусская православная церковь, 2009. – С. 11–27.
15. Высоцкая, Н.Ф. Асаблівасці жывапісу Беларусі эпохі Адраджэння: пер. з рус. мовы / Н.Ф. Высоцкая // Роднае слова. – 2019. – № 4. – С. 74–78.
16. Іканаліс Заходняга Палесся XVI–XIX стст. / [В.Ф. Шматаў, Э.І. Вецер, М.П. Мельнікаў і інш.]; навук. рэд. В.Ф. Шматаў; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 348, [1] с.

Поступила в редакцию 30.03.2021

МУЗЕИ ОНЛАЙН: ФОРМЫ РАБОТЫ С АУДИТОРИЕЙ В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ COVID-19

Лупашко И.Г.

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

Пандемия Covid-19 и ее социальные последствия придали новый импульс для активизации онлайн-деятельности музеев. Одной из наиболее актуальных проблем в создавшейся ситуации стало сохранение музейной аудитории. С этой целью значительная часть музеев по всему миру перевела свою деятельность в онлайн-пространство.

Автор анализирует опыт работы художественных музеев Беларуси, Польши, России по развитию и трансформации онлайн-форм работы с аудиторией в первую волну пандемии Covid-19 (март – май 2020 года). Предложенный ракурс исследования не изучался ранее, поскольку непосредственно связан со сложившимися в 2020 году экстремальными условиями деятельности музеев в период пандемии Covid-19. Важность темы обусловлена обобщением и анализом практического опыта музеев, выявлением общих тенденций, наиболее эффективных и перспективных форм онлайн-работы музеев с аудиторией.

Автором делаются выводы о преобладании образовательных предложений и традиционных для музея форм культурно-образовательной деятельности, которые адаптированы к онлайн-формату (онлайн-лекция, онлайн-экскурсия и др.). Одновременно выделены новые формы онлайн-взаимодействия с музейной аудиторией: наблюдение за музейными залами с помощью веб-камер, онлайн-игры и развлечения, сюжеты о «музейной кухне» (например, о работе реставрационных лабораторий и т.п.) и др.

Ключевые слова: музей, художественный музей, музейная аудитория, онлайн-формы работы, пандемия Covid-19, соцсети.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 54–61)

ONLINE MUSEUMS: FORMS OF WORKING WITH AUDIENCE IN THE CONTEXT OF COVID-19 PANDEMIC

Lupashko I.G.

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

The Covid-19 pandemic and its social consequences have provided a new impetus for the online activities of museums. One of the most pressing problems in this situation has become the preservation of museum's audience. To this end, a significant number of museums around the world have moved their activities to the online space.

The author analyzes the experience of the art museums of Belarus, Poland, and Russia in the development and transformation of online forms of working with the audience in the first wave of the Covid-19 pandemic (March – May 2020). The perspective of the study proposed by the author has not been studied before, since it is directly related to the extreme conditions of museum activities during the Covid-19 pandemic in 2020. The relevance of the topic is due to the generalization and analysis of the practical experience of museums, the identification of general trends, the most effective and promising forms of museum online work with the audience.

The author draws conclusions about the predominance of educational offers and traditional forms of cultural and educational activities for the museum, adapted to the online format (an online lecture, online tour, etc.). New forms of online interaction with the museum audience are also highlighted: surveillance of museum halls using webcams, online games and entertainment, stories about the inner work of museums (for example, about the work of restoration laboratories, etc.), and others.

Key words: museum, art museum, museum audience, online forms of work, Covid-19 pandemic, social networks.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 54–61)

Адрес для корреспонденции: e-mail: lupashkoirina77@gmail.com – И.Г. Лупашко

В современную цифровую эпоху музеи не могли остаться в стороне от новых технологий. На протяжении нескольких десятилетий эта тема активно изучается и обсуждается, накоплен определенный практический опыт. Проблематика, имеющая отношение к нашему исследованию, нашла отражение в публикациях таких ученых, как А. Лебедев, Л. Ноль, С. Черкалин, Т. Богомазова, Н. Никишин, Т. Абанкина, С. Феоктистова, А. Михайлова и др. Данные авторы рассматривают как общие вопросы, такие как история информатизации музейной деятельности, так и отдельные аспекты – теория и практика создания виртуальных музеев, использование информационных технологий в экспозиционной, фондовой, культурно-образовательной деятельности музеев и т.п.

Однако предложенный ракурс исследования не мог быть изучен ранее, поскольку непосредственно связан со сложившимися в 2020 году экстремальными условиями деятельности музеев в период пандемии Covid-19. Важность темы обусловлена обобщением и анализом практического опыта музеев, выявлением общих тенденций, наиболее эффективных и перспективных форм онлайн-работы музеев с аудиторией.

Пандемия Covid-19 и ее социальные последствия придали новый импульс для активизации онлайн-деятельности музеев. Возникшая проблема изменила деятельность музеев во всем мире. С целью изучения информации о влиянии Covid-19 на музейную сферу Международным советом музеев (ИКОМ) проведено исследование по анализу воздействия карантина на музеи. Оно проводилось с 7 апреля по 7 мая 2020 года и было достаточно масштабным – в опросе приняли участие почти 1600 специалистов из 107 стран. Анализ результатов опроса продемонстрировал следующие тенденции:

- 94,7% респондентов ответили, что музеи в их стране были закрыты из-за пандемии Covid-19;
- в 84% музеев, которые приняли участие в исследовании, хотя бы часть сотрудников работала удаленно или дистанционно;
- около 50% участников опроса ответили, что их музей и до этого вел активную деятельность в социальных сетях и широко развивал цифровое направление своей деятельности. Однако в рассматриваемый период практика цифровой коммуникации заметно увеличилась для 15% музеев, а активность в социальных сетях возросла для более 50% музеев, принявших участие в опросе [1].

Одной из насущных проблем в создавшейся ситуации стало сохранение музейной аудитории. С этой целью значительная часть музеев по всему миру перевела свою деятельность в онлайн-пространство.

Цель исследования – выявить наиболее эффективные способы и формы онлайн-взаимодействия с музейной аудиторией в условиях пандемии Covid-19.

Для сравнительного анализа выбраны художественные музеи трех стран – Беларуси, Польши и России. Рассмотрена работа в данном направлении ведущих музеев избранного профиля – Государственного Эрмитажа, Национального художественного музея Республики Беларусь (НХМ), Национального музея в Варшаве (MNW).

Отметим, что музеи России и Польши были закрыты на карантин и их сотрудники работали дистанционно. В Беларуси официального карантина объявлено не было, музеи были открыты для публики. Однако количество посетителей музеев резко снизилось, поэтому музейными сотрудниками были также приняты меры по активизации онлайн-форм работы с аудиторией.

Также имеет значение, что до указанного периода данное направление деятельности было представлено на разном уровне. Поэтому акцент в нашей статье сделан преимущественно на новых проектах и формах работы с аудиторией, которые музеи реализовали с момента начала пандемии.

Следует также учитывать разный ресурсный потенциал рассматриваемых музеев. Например, в работе проекта «Hermitage Online» принимало участие около 100 человек, 44 из которых являются научными сотрудниками – экскурсоводами, хранителями и реставраторами. Прямые трансляции проекта Hermitage Online проводились также с помощью дежурных служб музея. С 27 марта в Государственном Эрмитаже действовала оперативная группа, созданная с целью своевременной координации и мониторинга проводимых в Эрмитаже работ. Часть представителей оперативных служб, в дополнение к выполнению их основных обязанностей, было разрешено привлечь для создания коротких видеороликов и прямых трансляций, публикуемых в социальных сетях музея.

Онлайн-деятельность по взаимодействию с аудиторией Государственного Эрмитажа. К началу пандемии Государственный Эрмитаж уже накопил значительный опыт работы в цифровом пространстве, в том числе

с соцсетями. На наш взгляд, это способствовало активному включению в онлайн-режим сразу же с началом карантина. Основные проекты музея этого периода объединены под названием «Интеллигентная изоляция». Хештеги, используемые в соцсетях, — #эрмитаж_онлайн, #hermitage_online, #hermitageonline, #интеллигентная_изоляция.

Допуск посетителей в музей прекратился 17 марта 2020 года. С этого же дня Государственный Эрмитаж начал вести ежедневные онлайн-трансляции, которые стали составной частью проекта Hermitage Online.

Первый прямой эфир прошел из Хранилища карет и упряжи в реставрационно-хранительском центре «Старая деревня». Через некоторое время к ежедневным онлайн-трансляциям из реставрационно-хранительского центра добавились онлайн-экскурсии из Главного музейного комплекса и Главного штаба. В качестве примера приведем некоторые темы прямых эфиров: «Секреты старых сундуков», «Открытое хранение русской мебели», «Открытое хранение фресок и икон», «Романтика и усердие», «Онлайн-экскурсия по выставке “Студия 44. Анфилада”», «Игра-путешествие “Приключения барона Мюнхгаузена”» и др.

С 30 марта, в связи с введением карантина, проект Hermitage Online изменил свой формат: видео стали публиковаться «в режиме премьеры». Эти сюжеты о жизни музея были подготовлены сотрудниками Эрмитажа до ухода на карантин. Продолжительность сюжетов от нескольких минут до часа и более. Среди «премьер» можно было увидеть следующие видео: «Апартаменты императрицы Марии Александровны», «Лаборатория научной реставрации часов и музыкальных механизмов», «Парадный костюм российских императоров», «Лаборатория научной реставрации тканей», «Искусство Мориса Дени», «Эрмитаж — детям. Детская специальная программа к выставке памятников Древней Ассирии», лекция Никиты Явейна «Современный музей как культурный продукт», «Пушистые стражи Эрмитажа. В гостях у эрмитажных котиков» и др.

Интересующимся жизнью карантинного Эрмитажа была также предоставлена возможность наблюдать за музеем в режиме реального времени с помощью веб-камер. Одна из них показывала вид на Дворцовую площадь и Зимний дворец, другая — Большой двор Зимнего дворца, третья — Зал Майолики и «Мадонну Конестабиле» Рафаэля. Веб-камеры доступны на специальной странице официального сайта Эрмитажа.

За время изоляции в проекте Hermitage Online появились новые рубрики. В рамках рубрики «Эрмитаж в гостях у коллег» прошли эфиры из центров-спутников Эрмитажа в Казани, Выборге, Омске, Екатеринбурге и Владивостоке, центра «Эрмитаж-Амстердам». В этом проекте также приняли участие различные российские музеи, не являющиеся эрмитажными центрами.

В аккаунте музея в Instagram появились рубрики «Эрмитаж для самых маленьких» и «Эрмитажные книги». Первая разработана для маленьких почитателей Эрмитажа, для которых предлагались еженедельные экскурсии-беседы. Во второй можно узнать о книгах, изданных в Эрмитаже и об Эрмитаже.

На образовательном портале Эрмитажа — Эрмитажная академия — был создан новый раздел «Игротека». В нем предлагаются виртуальные игры, такие как лото, пазлы и викторины. Игры имеют разные уровни сложности, рассчитаны как на детей, так и на взрослых. На сайте представлено 13 игр. Например, можно сыграть в лото «Многоцветие Кандинского», «Великий Рембрандт в Эрмитаже», «Импрессионисты», собрать пазл «Поль Гоген. Таитянские пасторали», «Поль Сезанн. Натюрморт с драпировкой», проверить знания в викторинах «Узнайте мнение Екатерины II», «Что вы знаете об истории Эрмитажа» и др.

Учитывая, что возможности виртуального взаимодействия практически безграничны, очень грамотным решением, на наш взгляд, было предложить контент для иностранных пользователей. Эрмитаж подготовил для своих посетителей экскурсии на итальянском, английском, французском, испанском и китайском языках. Кроме этого, по предложению болгарской стороны несколько экскурсий были дополнены болгарскими субтитрами.

Как особенность виртуальной работы Эрмитажа можно выделить активное использование видеформ взаимодействия с посетителями. Текстовый контент также представлен в соцсетях (Facebook, Twitter, VK, Одноклассники, Telegram) и состоит преимущественно из рубрик, которые условно можно обозначить как «Музейный календарь» и «История музейного предмета». Как правило, это изображение и текстовый комментарий, приуроченный к значимой или интересной дате, удивительные факты о музейных предметах и др. Преимущественно материалы дублируются в различных соцсетях музея. В соцсети Instagram преобладает видеоконтент.

Стоит отметить, что по окончании первой волны карантина сотрудниками Эрмитажа был проведен анализ виртуальных «посещений» музея: с начала карантина до середины июля общее количество просмотров новых видео-эфиров в социальных сетях Государственного Эрмитажа достигло более 44000000, а с учетом просмотров раздела «Виртуальный тур» на сайте музея – около 48500000 просмотров. Всего за эти месяцы было выпущено 166 программ и 275 Instagram-эфиров [2].

Обобщая сказанное, можно сделать следующие выводы:

- онлайн-формы работы Эрмитажа были разработаны для разных категорий музейной аудитории: детей, взрослых, зарубежных посетителей;
- среди предложенных виртуальным посетителям форм преобладали традиционные для музея, такие как онлайн-лекция, онлайн-экскурсия. Однако были предложены и новые: наблюдение за безмолвными залами с помощью веб-камер, онлайн-игры, сюжеты о «музейной кухне» (к примеру о работе реставрационных лабораторий, куда посетители попадают довольно редко);
- реализованы партнерские проекты по поддержке региональных музеев;
- представлен как образовательный, просветительский, так и развлекательный контент;
- для взаимодействия с аудиторией задействованы наиболее популярные соцсети и музейный сайт;
- реклама мероприятий проекта «Интеллигентная изоляция» была легко доступной и регулярной.

Онлайн-деятельность по взаимодействию с аудиторией Национального музея в Варшаве. Национальный музей в Варшаве (MNW) был полностью закрыт для посещений с 12 марта по 12 мая 2020 года. Сотрудники музея работали дистанционно. Онлайн-деятельность в музее велась очень активно: к онлайн-формату были адаптированы традиционные музейные программы и мероприятия, а также разработаны новые, для разных категорий музейной аудитории. Акции в соцсетях отмечались хештегом SPOTKAJMY SIĘ #niebawemwMNW (мы встретимся #вскоревMNW).

Все онлайн-мероприятия музея активно анонсировались как в соцсетях (Facebook, Instagram, Twitter, Youtube), так и на официальном сайте музея. Кроме того, для удобства посетителей сайта создана отдельная вкладка «музей онлайн», где

аккумулируется информация по мероприятиям во всех соцсетях.

Исходя из анализа деятельности рассматриваемых музеев, стоит отметить, что именно MNW наиболее активно придерживался дифференцированного подхода при разработке культурно-образовательных онлайн-продуктов. Были предложены программы для всех основных категорий музейной аудитории. Рассмотрим некоторые из них более подробно.

Для самых младших зрителей были разработаны «Domowe warsztaty dla najmłodszych» («Домашние мастерские для самых маленьких»), где музейные педагоги знакомят ребят и их родителей с избранными произведениями искусства из коллекции музея. Занятия рассчитаны на дошкольников и младших школьников. Учитывая возраст зрителей, к каждому выпуску предлагаются творческие игры и мастер-классы. Каждая запись семинаров посвящена отдельной теме: «Что носили наши бабушки и дедушки? Или о древней моде и красоте», «Герои картин», «Животные в искусстве», «Быт в средневековье», «Пейзаж или что мы видим за окном?», «В мастерской художника», «Натюрморт», «В мастерской скульптора», «Станцуем!», «История книги», «Во что сыграем?» и др. К каждой теме предоставлены специальные материалы для скачивания – фотографии работ из Цифрового национального музея в Варшаве и карточки с обучающими заданиями и идеями для творчества и др. «Домашние мастерские» начали выходить 26 марта. Всего вышло 28 онлайн-выпусков (за рассматриваемый период – 26).

Обширная образовательная программа была представлена для школьников и их учителей, которые оказались в сложном формате онлайн-обучения. В качестве примера подробнее рассмотрим курс музейных онлайн-уроков «Шаг за шагом». Музеем разработан цикл уроков для учеников начальной, средней и старшей школы, которые способствуют освоению учебной программы. Уроки включают вопросы по следующим темам: живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство (они обсуждаются на примере произведений из собрания MNW и его филиалов). Уроки проходили по предварительной записи в прямом эфире и длились около 40 минут.

В качестве иллюстрации приведем некоторые названия и темы уроков. Для учеников 0–III классов предлагаются такие встречи: «Писанки и крашанки» (обычаи, связанные с праздником Пасхи), «Эмоции в образах» (на основе выставки «Сила образа»),

«Реальная история Санта Клауса» (сцены из истории Рождества, созданные художниками разных эпох), «Картины мастера Яна» (события польской истории в картинах Яна Матейко), «Времена года, времена суток» (природа в художественных произведениях), «В мастерской живописи» (живопись как вид искусства), «В мастерской скульптора» (скульптура как вид искусства), «Сокровища Национального музея», «Варшава как на картинке» (Варшава на картинах польских художников).

Ученикам IV–VIII классов предлагают рассмотреть такие темы, как «Мятежный как Рейтан» (на основе выставки «Сила образа»), «Лики Польши: сообщество и разнообразие» (о национальной идентичности), «От рыцаря до Сарматы. Старопольские обычаи», «Польские короли», «Пасхальные традиции», «Глядя на скульптуру – вижу, знаю, понимаю» «Это все еще скульптура? Встреча с современной скульптурой», «Что говорят картины?», «Варшава – город истории, легенд и людей», «Плакат – уличное искусство».

Для старших школьников разработаны музейные уроки: «Мифы и история в польской живописи XIX и начала XX века», «Искусство средневековья», «Молодая Польша. Художники и направления» (модернизм и символизм на рубеже XIX и XX вв.), «Историческая живопись. Матейко и другие», «Контрасты двадцатилетия. Авангард и традиции» (искусство межвоенного времени), «Скульптура как культовый текст», «Искусство чтения искусства», «Плакат как текст культуры».

Как видим, при разработке онлайн-уроков соблюдены принципы преемственности и «от простого к сложному», а также сохраняется «музейность» занятий за счет обращения к коллекциям и экспозициям музея.

Музеем выделена квота бесплатных уроков, которые профинансированы за счет средств Министерства культуры и национального наследия. В дальнейшем предложение реализовывалось на платной основе.

Проанализировав данный проект, музей сообщил, что в период с 1 апреля по 12 мая 2020 года было проведено 500 музейных онлайн-уроков, которые посетили около 9000 учеников из 45 городов на 3 континентах [3].

Отдельное предложение было подготовлено для выпускников, которым нужно сдавать экзамен на аттестат зрелости (*matura*). Для тех школьников, которые в качестве одного из экзаменов выбрали историю искусства, MNW предложена помощь в интенсивной онлайн-подготовке: цикл вебинаров, которые ставят

своей целью систематизировать знания терминологии и анализ произведений искусства. Каждая из встреч посвящена одной из эпох.

Вероятно, в том числе на основе накопленного опыта, в конце апреля в MNW был открыт Музейный центр школьного образования, который объединил все онлайн-разработки для школьников. В настоящий момент они предлагаются на постоянной основе, как в стенах музея, так и в дистанционном формате. Кроме того, добавлены мастер-классы и встречи для учителей, в том числе и в онлайн-формате.

Не оставил без внимания MNW на период карантина и свою постоянную аудиторию, а именно ту ее часть, которую можно назвать «элитарными посетителями». Дистанционно продолжили выходить традиционные Музейные вторники – серия открытых лекций для любителей искусства, которые каждую неделю собирают большую группу слушателей в музее. Каждый вторник в 13:00 на сайте Национального музея в Варшаве, в Facebook и SoundCloud проходят онлайн-лекции в виде 20–30-минутных подкастов, которые остаются доступными и после эфира. Темы охватывают искусство разных эпох, стилей и направлений, творчество известных художников и историю музейных шедевров. Онлайн-серия началась на Страстной неделе, незадолго до Пасхи, поэтому первой темой стала «Изображения Страстей и Воскресения в искусстве». Материалы каждого выпуска включают презентацию, аудиолекцию (подкаст) и квиз (задание по итогам лекции). Длится онлайн-встреча 20–25 минут. Все материалы доступны для скачивания.

Анализ деятельности MNW в первую волну Covid-19 позволяет сделать следующие выводы:

- к дистанционному формату адаптированы традиционные формы культурно-образовательной деятельности (музейные лекции и др.), а также разработаны новые онлайн-формы работы («музейные мастерские», подкасты, музейные уроки), рассчитанные на разные категории музейной аудитории – от дошкольников до «сеньоров» (посетители «третьего возраста»);
- при разработке онлайн-форм работы использовался дифференцированный подход, а также сохранена «музейность» мероприятий;
- в онлайн-формат перенесены некоторые традиционные музейные проекты (Музейные вторники и Вечер в музее), что способствует сохранению постоянной аудитории;
- музейные предложения реализовываются как в бесплатном, так и в монетизированном формате;

– ярко выражено взаимодействие музея и школы.

Онлайн-деятельность по взаимодействию с аудиторией Национального художественного музея Республики Беларусь. Национальный художественный музей Республики Беларусь (НХМ) официально не был закрыт на карантин. Однако, в связи с рекомендацией ограничения посещения массовых мероприятий, количество посетителей значительно сократилось, периодически доступ в музей был ограничен. В связи с этим приобрели актуальность вопросы, характерные для всех музеев в период пандемии Covid-19: сохранение музейной аудитории и имиджа музея, адаптация музейной деятельности к условиям новой реальности.

Исходя из контент-анализа соцсетей музея, отметим, что онлайн-деятельность НХМ к марту 2020 года была менее активной в сравнении с вышерассмотренными музеями. Кроме того, включение в онлайн-формат происходило постепенно и достаточно медленно, что, на наш взгляд, можно объяснить неопределенностью ситуации (в связи с официально необъявленным карантином), а также ограниченностью ресурсов.

Тем не менее в дальнейшем НХМ представил ряд интересных онлайн-программ и проектов. Публикации и эфиры отмечались хештегом #мастацкі_пра_мастацтва и #мастацкі_пра_мастацтва online. Музей представлен во всех наиболее популярных у белорусской аудитории социальных сетях: Instagram, Facebook, ВКонтакте, Telegram, Одноклассники, Youtube, что свидетельствует о желании охватить разные сегменты целевой аудитории. Однако контент таких соцсетей, как Facebook, ВКонтакте, Telegram, Одноклассники, преимущественно дублируется. Возможно, по мере развития этого направления деятельности музейные специалисты станут подходить к созданию контента более дифференцированно.

На музейном Youtube-канале предложены видеолекции, а также тизеры к выставкам. Видеолекции (7 лекций) представлены совместно с партнером музея проектом wir.by и, на наш взгляд, ориентированы на постоянную музейную аудиторию, а также на людей, интересующихся искусством, которые являются потенциальной аудиторией данного музея. В качестве примера приведем некоторые темы музейных лекций: «Май Данцыг і яго Мінск», «Сусветы Язэпа Драздовіча», «Айвазоўскі і Мінск», «Надзея Лежэ: мастачка і барацьбітка» и др.

С началом пандемии претерпел изменения Instagram НХМ. До апреля 2020 года в этой сети публиковались исключительно текстовые посты, посвященные определенному художественному произведению, дате либо автору. В настоящее время, в дополнение к этому формату, появились видеоматериалы: прямые эфиры, которые затем доступны в IGTV. Это особый способ общения с аудиторией, который музейщики называют «рассказами»: в коротком формате (от 4 до 15 минут), адаптированном к соцсетям, научные сотрудники рассказывают о произведениях, представленных в экспозиции музея. В качестве примера приведем некоторые из «рассказов»: «Об истории портрета Анны Гиндус», «О работе “Моление о чаше” Яна Дамеля», «О скульптуре “Меркурий со свирелью”», «О сакральном», «О Станиславе Жуковском» и др. В течение рассматриваемого периода также реализовано 2 выставочных проекта, которым посвящены несколько эфиров: «Нас поймут через 100 лет. Лазарь Хидекель» (3 эфира) и «Красный – код нации. Сакральность, эстетика, власть» (2 эфира). Всего за период с 1 апреля (начало видеотрансляций) по 30 мая вышло 16 эфиров в Instagram.

В это время публике также представлена полномасштабная онлайн-экскурсия по выставке Лазаря Хидекеля «Нас поймут через 100 лет», посвященная Всемирному дню искусства (15 апреля) и закрытию выставки в НХМ. Ее зрители имели возможность познакомиться с творчеством выдающегося художника-авангардиста, первого в мире супрематического архитектора и одного из основателей творческого объединения УНОВИС. Экскурсия была доступна бесплатно в прямом эфире на сайте и в мобильном приложении VOKA.

Таким образом, в течение исследуемого периода в НХМ:

- значительно активизировалась онлайн-деятельность по работе с аудиторией;
- преобладали традиционные формы культурно-образовательной деятельности (лекции, экскурсии), адаптированные к онлайн-формату;
- представленные предложения адресованы, прежде всего, взрослой аудитории;
- реализованы партнерские проекты (с wir.by, VOKA), что способствует популяризации музея и дает дополнительные возможности по расширению музейной аудитории.

Заметим, что в дальнейшем (и это выходит за рамки периода исследования) НХМ

значительно расширил ассортимент культурно-образовательных онлайн-форм работы, появились предложения для различных категорий музейной аудитории.

Международный день музеев 2020. Праздник в онлайн-формате. В дополнение к рассмотренным выше формам работы хотелось бы остановиться еще на одном событии, важном для музейного сообщества. 18 мая – Всемирный день музеев. Как правило, в этот день и последующую Ночь музеев публике предлагается разнообразная и насыщенная программа. Впервые этот праздник не смог быть проведен в музейных стенах. Некоторые музеи отказались от какой-либо программы, другие – провели мероприятия в онлайн-формате.

Все указанные нами музеи представили для публики онлайн-программы. MNW к Международному дню Музеев подготовил виртуальную встречу с кураторами коллекций древнеевропейского и польского искусства до 1914 года, которая прошла в прямом эфире в профиле музея в Facebook. Аудитории заранее было предложено задать вопросы и совместно создать сценарий разговора с кураторами.

18 мая 2020 года Эрмитаж организовал целый ряд мероприятий для своих виртуальных посетителей, подготовив онлайн-программы во всех социальных сетях музея. В социальных сетях ВКонтакте, Одноклассники, Facebook и на YouTube можно было увидеть: премьеру «Новое освещение на Советской лестнице. История и реставрация залов» (влияние освещения на восприятие произведений искусства и экспозиций музея); путешествие по «Большому Эрмитажу» с директором музея Михаилом Пиотровским; показ фильма «Ночной Эрмитаж» (1989) и авторской программы М.Б. Пиотровского «Эрмитаж – 250. Ночной Эрмитаж». Видео доступны в записи. В аккаунте Эрмитажа в Instagram для «Ночи музеев» подготовлена специальная программа: состоялся прямой эфир «Зимний дворец Петра I» и два прямых эфира в рубрике «Эрмитажные книги».

К Международному дню музеев НХМ представил онлайн-проект Museum backstage. В прямом эфире, который длился почти три часа, впервые раскрыта тайна музейного «закулисья»: как устроены фонды музея, кто такой хранитель и что такое книга поступлений; как работают реставрационные мастерские и чем консервация отличается от реставрации; как и зачем в музее проводятся физико-химические исследования и атрибуция предметов и др. [4]. Прямая трансляция была доступна

на официальной странице НХМ в социальной сети Facebook и музейном YouTube-канале (запись сохранена), а также соцсетях информационного партнера музея «Альфа Радио». Исходя из личного профессионального опыта, отметим, что вопросы внутренней работы музея, так называемой «музейной кухни», пользуются большим интересом у посетителей, что способствует привлечению в музей новых категорий музейной аудитории.

В результате проведенного анализа практического опыта музеев в первую волну пандемии Covid-19 нами выявлены следующие общие тенденции:

- все рассматриваемые музеи, осознавая необходимость сохранения музейной аудитории в условиях пандемии, предприняли определенные меры, основной из которых стала активизация онлайн-деятельности;

- наиболее эффективными посредниками во взаимодействии с виртуальной музейной аудиторией были социальные сети. Среди наиболее популярных можно выделить Facebook, Instagram, Twitter, VK (Россия, Беларусь), а также сервис Youtube;

- музейные сайты использовались преимущественно как информационная и рекламная площадка. Более активной и систематичной можно назвать рекламу, проводимую Эрмитажем и MNW;

- для привлечения внимания к музейным онлайн-продуктам применялись специальные акции и хештеги (#hermitage_online, #интеллигентная_изоляция, #niebawemwMNW, #мастацкі_пра_мастацтва online и др.);

- среди опубликованных материалов можно выделить видеоконтент (онлайн-экскурсии, онлайн-лекции, музейные онлайн-занятия для детской аудитории и др.) и текстовый контент (тематические публикации постов к значимым событиям, календарным датам, интересные факты и новости из мира искусства, персональные истории, посты о музейных предметах и т.п.). Аудиоматериалы составляют незначительный процент и представлены только MNW (подкасты);

- образовательный и просветительский контент значительно преобладает над развлекательным;

- при разработке культурно-образовательных онлайн-форм используется дифференцированный подход. Наиболее широкий ассортимент музейного предложения, рассчитанный на разные категории музейной аудитории, зафиксирован у MNW (от дошкольников до посетителей «третьего возраста»);

– «музейность» культурно-образовательных онлайн-форм сохранена за счет обращения к коллекциям и экспозициям музея;

– определенная часть музейных онлайн-проектов создана и реализована в партнерстве с другими учреждениями культуры, образования, СМИ.

Заключение. Данное исследование имеет значение как для музейной практики, так и для разработки в дальнейшем теоретических проблем взаимодействия музея и его аудитории в новых социокультурных условиях. Музейные специалисты выражают озабоченность сложившейся ситуацией и предполагают, что культура и общество уже не смогут вернуться к прежним реалиям. Подтверждением этому является ряд проведенных научных мероприятий: круглый стол «Культура и общество после коронавируса. Как изменится мир?» (18 мая 2020 г.), онлайн-конференция «Музеи в эпоху пандемии: границы и возможности» (18–19 мая 2020 г.), инициированная ЮНЕСКО серия виртуальных дискуссий с участием известных деятелей культуры ResiliArt – «жизнестойкое искусство», – основной целью которых является «мобилизация коллективного интеллекта в поддержку искусства» и др.

И как отметил директор Государственного Эрмитажа М. Пиотровский, объективно

отразив текущую ситуацию и роль музеев в ее разрешении: «Сейчас ... одной из важных проблем будет разделение мира, он снова будет разделен границами, и музеи должны сохранить свою роль мостов, которые соединяют страны и культуры. В этом нам должны помочь те новейшие средства информационных технологий, которые мы сегодня обсуждаем» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Музеи, музейные специалисты и Covid-19 [Электронный ресурс] // ИКОМ России. – Режим доступа: <http://icom-russia.com/data/events/muzei-muzeynye-spetsialisty-i-covid-19/>. – Дата доступа: 18.06.2020.
2. Интеллектуальная изоляция. Итоги [Электронный ресурс] // Государственный Эрмитаж. – 1998–2021. – Режим доступа: https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2020/news_158_20?lng=ru%5C. – Дата доступа: 11.09.2020.
3. Muzeum on-line [Электронный ресурс] // Muzeum Narodowe w Warszawie. – 2013. – Режим доступа: <https://www.mnw.art.pl/multimedia/>. – Дата доступа: 14.10.2020.
4. Онлайн-проект «Museum backstage» [Электронный ресурс] // Национальный художественный музей Республики Беларусь. – 2010–2020. – Режим доступа: <https://www.artmuseum.by/ru/news/night/mezhdunarodnyj-den-muzeev-v-nacjonalnom-xudozhestvennom-muzee.-museum-backstage.-2020/onlajn-proekt-museum-backstage.html>. – Дата доступа: 17.05.2020.
5. Международный день музеев в Государственном Эрмитаже [Электронный ресурс] // Государственный Эрмитаж. – 1998–2021. – Режим доступа: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/news/news-item/news/2020/news_112_20. – Дата доступа: 20.05.2020.

Поступила в редакцию 17.03.2021

ЭВОЛЮЦИЯ НАУЧНО-КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ В ОБЛАСТИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА БЕЛАРУСИ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Родцевич А.П.

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

Статья посвящена выявлению основных методологических подходов в исследовании эволюции научно-критической мысли в области белорусского народного творчества. В том числе анализируются аспекты теории и методики изучения традиционного искусства и художественной критики.

В XX столетии народное творчество Беларуси утратило свою бытовую основу, заменив ее на эстетическую. Традиционное искусство подверглось естественной трансформации перехода из своей непосредственной среды в сферу профессиональной деятельности. Одновременно среди белорусских исследователей возникает интерес по части изучения различных аспектов народного творчества. Как правило, созданные научные работы имеют теоретическую и историческую направленность. Вместе с тем сегодня существует необходимость в выполнении крупного исследования, где бы объектом изучения выступало традиционное творчество в целом. К тому же не разработанным является вопрос о создании методологической базы, позволяющей исследовать процесс становления и развития научно-критической мысли о народном искусстве Беларуси в трудах авторов отечественной научной среды.

Ключевые слова: методология, народное творчество, научно-критическая мысль, художественная критика.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 62–65)

EVOLUTION OF SCIENTIFIC AND CRITICAL THOUGHT IN THE FIELD OF FOLKLORE IN BELARUS: METHODOLOGICAL BASES OF THE STUDY

Radtsevich A.P.

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

The article deals with identifying the main methodological approaches in the study of the evolution of the scientific and critical thought in the field of Belarusian folk art. Aspects of the theory and methods of traditional art and art critic research are also analyzed.

Folk art of Belarus lost its everyday basis replacing it with an aesthetic one in the twentieth century. Traditional art has undergone a natural transformation of the transition from its direct environment to the sphere of professional activity. At the same time, among Belorussian researchers interest in the study of various aspects of folk art emerges. As a rule, the created scientific works have a theoretical and historical orientation. At the same time, there is a need nowadays to carry out a major study, where the object of study would be traditional creativity in general. Besides, the issue of creating a methodological base that allows one to study the process of formation and development of scientific and critical thought about the folk art of Belarus in the works of the authors of the domestic scientific environment is not yet developed.

Key words: methodology, folk art, scientific and critical thought, art criticism.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 62–65)

Народное творчество Беларуси в течение последних десятилетий получило широкое осмысление в научно-исследовательских работах отечественных авторов. Опубликованный материал весьма неоднороден как по качеству и количеству, так и по тематической направленности. На современном этапе развития научно-критической мысли в области белорусского традиционного искусства назрела необходимость систематизации имеющейся информации с целью осуществления максимально детализированного анализа данных. Важным постулатом для изысканий в этой сфере является опора на методологический материал, разработанный отечественными и зарубежными исследователями в различных областях академического знания.

Цель статьи – выявить основные методологические подходы в изучении эволюции научно-критической мысли в области народного творчества Беларуси.

Развитию научно-критической мысли в различных искусствоведческих сферах посвящены исследования А. Бакушинского, В. Ванслова, В. Воронова, Г. Зельдмайра, А. Зиса, М. Кагана, А. Некрасова и других. Среди белорусских авторов, обращавшихся к данной области знаний, следует назвать Г. Глущенко, В. Жука, В. Салеева, В. Прокопцову, Г. Шауро и т.д.

Анализ литературы по вопросу показал, что сегодня в белорусской научной среде не выработана единая методика исследования художественной научно-критической мысли по части народного творчества. Как правило, изученными являются в основном отдельные вопросы, посвященные теоретическим либо историческим аспектам. На основе наработок отечественных и зарубежных исследователей мы предлагаем собственную методологическую базу, разработанную посредством ассимиляции подходов и методов нескольких научных отраслей.

Теория и методика изучения народного творчества и художественной критики. И. Крук, Е. Сахута, Г. Шауро и иные авторы называют в своих работах народное творчество одним из видов художественной деятельности. А. Новиков и Д. Новиков утверждают, что «художественная деятельность – это самостоятельное эстетическое творчество в области искусства и литературы» [1, с. 375]. Сюда же, на наш взгляд, можно отнести и художественную критику (как вид творчества в искусстве).

Создание той или иной единицы художественной деятельности возможно при наличии трех обязательных компонентов. Это так называемая схема «реальность – художник – художественный образ» [1, с. 383] (определением

«художник» в данном контексте обозначается любая творческая личность: музыкант, танцор, критик и прочее). Именно поэтому приходится говорить о функционировании художественной деятельности и критики в соответствии с логикой следующих принципов [1, с. 385–386]:

- принцип единства отражения и выражения. В этом случае критик создает свою работу (рецензию, очерк, эссе и т.д.), опираясь исключительно на собственные авторское мнение и искусствоведческую позицию;

- принцип единства отражения и преобразования. В этом случае критик высказывает в своей работе те мысли, которые не являются его субъективной позицией, не всегда представляют собой достоверную информацию, но по каким-либо причинам (социальным, моральным, политическим и т.п.) должны быть донесены до целевой аудитории.

Организация художественной деятельности происходит при помощи такого явления, как методологические средства. В рамках функционирования научно-критической мысли необходимо указать средства художественной деятельности:

1) языковые, которые могут иметь три уровня существования:

- научно-критический текст представляет собой не что иное, как четко сформулированную семиотическую систему знаков – слов, организованных посредством использования правил синтаксиса, пунктуации и орфографии;

- научно-критический текст обладает определенной терминологией, исследует конкретное проблемное поле, ориентирован на таргетинговую группу;

- художественный язык любого автора (в том числе критика) индивидуален, имеет отличительные, только ему присущие особенности;

2) логические средства. Научно-критический текст должен обладать определенной логикой построения, иметь четкий контекст, быть информативным и целенаправленным;

3) материально-технические средства. Для критика оным становится то материальное, при помощи чего он дает оценку предмету или событию. Это может быть помещение, в котором автор работает, методическая литература, которой он пользуется, электронное оборудование и пр.;

4) средства, присущие человеческому индивидууму: элементы сенсорной системы (слух, зрение, осязание), мышление (индивидуальное, коллективное), память, средства коммуникации (вербальные, невербальные) [2, с. 34].

Вопрос о том, что есть художественная критика, всегда являлся предметом споров различных авторов. Например, В. Ванслов и А. Зись схожи в своей искусствоведческой позиции: «Художественная критика – часть искусствознания» [3, с. 268]; «Критика входит составной частью в искусствознание» [4, с. 5]. М. Каган, напротив, говорил о том, что «критика не является ... ни областью науки об искусстве, ни формой самого искусства, она есть нечто третье, что не мешает ей тесно соприкасаться со своими духовными «соседями»» [5, с. 116]. В данном контексте уместно применить позицию Т. Щукиной: «Художественная критика сама нуждается в критике, ее также необходимо объяснять, толковать» [6, с. 190].

«Критика – “движущаяся эстетика”» [7, с. 196]. Как отмечает М. Каган, критическая деятельность требует от критика присутствия развитого эстетического чувства – наличия способности отличать истинное и прекрасное от ложного и деструктивного, в том числе при необходимости умения отстаивать свою позицию [5, с. 112]. Ввиду этого мы обратились к методологическому подходу В. Бычкова, в котором автор главным содержанием искусства называет эстетический опыт. Исходя из этого, исследователь приводит основное смысловое понятие для искусства: «изящные искусства» = «прекрасные искусства» = «эстетические искусства», следуя которому искусство равно подобно эстетике, поэтому должно постигать истину через призму художественно-эстетических критериев оценки искусства [8, с. 219–220].

Методология изучения эволюции научно-критической мысли в области белорусского народного творчества. В. Салеев утверждает, что в интерпретации природы художественной критики возможно несколько типологически вероятных вариантов [9, с. 11]. Ввиду этого научно-критическую мысль в области народного творчества Беларуси как объект научного исследования мы эксплицируем как:

- 1) структурную часть науки (критика – специализированная исследовательская деятельность);
- 2) художественное творчество (критика – мастерство интерпретации соответствующей информации);
- 3) практическую реализацию научных положений (критика – инструмент для приобретения эмпирического материала);
- 4) раздел публицистики (критика – общественно ценное явление).

Не менее актуальной является дилемма, к чему непосредственно должна быть обращена художественная критика. По мнению Е. Бронфина, «объектом художественной

критики может и должна быть творческая деятельность во всех ее проявлениях, во всех ее положительных и отрицательных качествах» [10, с. 20]. Говоря о методологии художественной критики, исследователь указывает, что одним из объектов критики может быть искусство прошедших времен. Автор считает, что это не достойное искусствоведения, потому что, во-первых, историческое явление искусства живет уже в современных реалиях, во-вторых, «восприятие “старого” произведения [искусства. – А.Р.] с течением времени меняется» [10, с. 22]. Мы не согласны с данной точкой зрения. На наш взгляд, нельзя подвергать критике предмет, который не представляет собой достояние современности. Критерии оценки творчества в различные эпохи разнообразны, поэтому судить о творчестве прошедших времен с позиции реалий настоящего времени является не совсем логичным.

Допустима и следующая научная позиция: «В идеале критическое суждение имеет два адресата – самого художника и потребителя его искусства. Перекос как в одну сторону, так и в другую ведет к снижению эффективности критического исследования» (А. Зись) [4, с. 19]. Ю. Боров, например, предлагает в данную цепочку внести еще два звена: «действительность – художник [равно критик. – А.Р.] – произведение – реципиент» [11, с. 459]. Мы разделяем точку зрения второго исследователя. При обращении исключительно к создателю произведения искусства либо к его реципиенту теряется наполненность художественной критики как явления, ее суть. Чтобы дать критическую оценку автору или донести критику до целевой аудитории, изначально необходимо четко обозначить, какому предмету, собственно, эта критика посвящена.

С. Кудрявцева и Г. Тиис в одной из своих работ указывают на то, что художественная критика, как правило, обсуждает следующие творческие проблемы, касающиеся развития искусства [12]:

- 1) развитие искусства как формы эстетического освоения действительности и как формы общественного сознания;
- 2) направленность современного художественного процесса;
- 3) взаимоотношения художественной критики и художественного творчества.

Заключение. Обращаясь непосредственно к методологии художественной критики, приведем цитату М. Стафеевой, по мнению которой, «методология критики растет и совершенствуется» [13, с. 288]. М. Каган, напротив, указывал на то, что существует «полная неразработанность как общей теории художественной культуры, так и методологии художественной критики» [5, с. 105].

Одновременно И. Доморад обращает внимание на тот факт, что «критика пользуется методами ..., свойственными наукам о литературе и искусстве: истории, теории, психологии, философии. Все они дают критике горизонт видения, основательность критериев, логику обоснования выводов» [14, с. 8]. В этом вопросе с ним солидарна и М. Стафецкая: «Критика использует не только опыт литературоведения и искусствоведения, но и опыт таких наук, как эстетика, риторика, психология, социология, лингвистика, семиотика и так далее» [13, с. 294].

Исходя из всего вышеизложенного, следует сделать вывод, что методологическая работа в области изучения научно-критической мысли белорусского народного творчества Беларуси возможна посредством использования:

- эмпирических (наблюдение, описание) и теоретических методов: частнонаучных (сравнительно-сопоставительный метод), общенаучных (анализ, синтез, классификация, аналогия, дедукция, индукция);

- системного, компаративного и междисциплинарного научных подходов. В том числе в рамках системного подхода – типологического, историко-теоретического и структурного методов; в рамках компаративного подхода – сравнительно-сопоставительного метода.

Совокупность использования данных научных методов и подходов объясняется невозможностью каждого отдельно взятого метода либо подхода охватить как можно больше исследовательских аспектов. Применение названных методов и подходов допустимо исключительно с учетом специфических особенностей

искусствоведения как науки. В этом случае белорусское народное творчество будет исследовано как целостное художественное явление, присущее белорусскому искусству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новиков, А.М. Методология / А.М. Новиков, Д.А. Новиков. – М.: СИН-ТЕГ, 2007. – 668 с.
2. Штейн, С.Ю. Методология в искусствоведении / С.Ю. Штейн // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА, 2017. – № 4, ч. 1. – С. 32–46.
3. Ванслов, В.В. Некоторые актуальные проблемы искусствознания и художественной критики / В.В. Ванслов // Методологические проблемы художественной критики. – М.: Искусство, 1987. – С. 268–294.
4. Зись, А.Я. Художественная критика и искусствознание / А.Я. Зись // Методологические проблемы художественной критики. – М.: Искусство, 1987. – С. 3–40.
5. Каган, М.С. Художественная критика и научное изучение искусства / М.С. Каган // Искусствознание и художественная критика: изб. ст. – М.: Издательский дом «Петрополис», 2001. – С. 105–129.
6. Щукина, Т.С. О сущности критического суждения / Т.С. Щукина // Актуальные проблемы художественной критики. – М.: Академия общественных наук при ЦК КПСС, 1974. – С. 190–206.
7. Баранов, В.И. Литературно-художественная критика / В.И. Баранов, А.Г. Бочаров, Ю.И. Суровцев. – М.: Высшая школа, 1982. – 207 с.
8. Бычков, В.В. Эстетика / В.В. Бычков. – М.: КноРус, 2016. – 528 с.
9. Салеев, В.А. Художественная критика как феномен культуры / В.А. Салеев // Артэфект. – 2016. – № 5. – С. 10–22.
10. Бронфин, Е.Ф. О современной музыкальной критике / Е.Ф. Бронфин. – М.: Музыка, 1977. – 320 с.
11. Боров, Ю.Б. Эстетика: учебник / Ю.Б. Боров. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
12. Кудрявцева, С.П. Художественная критика и ее место в развитии социалистической культуры / С.П. Кудрявцева, Г.К. Тиис. – М.: Знание, 1988. – 13 с.
13. Стафецкая, М.И. Социальный статус и вопросы методологии художественной критики / М.И. Стафецкая // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1983. – С. 284–298.
14. Доморад, И.И. Литературно-художественная критика / И.И. Доморад. – Минск: Иппокрена, 2006. – 40 с.

Поступила в редакцию 17.03.2021

ЭПОХА ВИКИНГОВ В ПАРОДИЙНОМ ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ СКАНДИНАВИИ

Шпаковская Н.Г.

Белорусский государственный университет

В статье охарактеризованы основные художественные приемы деконструкции национал-романтического образа викинга в современной художественной культуре Скандинавии. Данный образ, созданный североевропейскими литераторами и художниками в XIX веке, отличается героическим пафосом и подчеркнутой маскулинностью. Сегодня он подвергается переосмыслению, так как не отражает характерных для нынешнего скандинавского общества ценностей. Эпоха викингов помещается в пародийный контекст и репрезентируется с помощью гротеска и юмора. Посредством бутафорной репрезентации образ викинга «дискредитируется» и изымается из семиотического пространства, связанного с культурной идентичностью скандинавов. С другой стороны, в работе отмечается, что благодаря утрированной редукции национал-романтического образа викинга до набора стереотипных свойств он становится визуально узнаваемым и продуктивным в сфере рекламы и популярной культуры.

Ключевые слова: эпоха викингов, пародийный дискурс, интертекстуальность, современная художественная культура Скандинавии.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 66–69)

THE VIKING AGE IN THE PARODY DISCOURSE OF THE PRESENT-DAY ART CULTURE OF SCANDINAVIA

Shpakouskaya N.G.

Belarusian State University

The article describes the main creative methods for deconstruction of the national romantic image of the Vikings in the present-day art culture of Scandinavia. This image which was created by Northern European writers and artists in the XIXth century is marked by heroic pathos and prominent masculinity. Now it is a subject to reinterpretation because it does not reflect the values typical to the modern Scandinavian society. It is argued that the Viking age is placed in a parody context and is represented with the help of grotesque and humor. Due to a farcical representation of the Vikings, this image is “discredited” and removed from the semiotic space connected to cultural identity of the Scandinavians. On the other hand, it is noted that by means of exaggerated reduction of the national romantic image of the Vikings to a set of stereotypical features, it becomes visually well-recognized and effective in the field of advertising and popular culture.

Key words: the Viking Age, a parody discourse, intertextuality, present-day art culture of Scandinavia.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 66–69)

Зачастую в популярной культуре эпоха викингов сводится к варварским морским набегам, во время которых северяне-язычники бросались в бой с неистовым криком «За Одина!» или «В Вальхаллу!». Истоки такого представления о древних скандинавах можно найти в произведениях национал-романтиков, которые сформировали довольно монументальное и

одностороннее мнение об эпохе викингов: художественная культура Скандинавии XIX – начала XX века была насыщена героическими образами викингов-победителей и викингов-пиратов.

Сегодня в Скандинавии наблюдается тенденция развенчивания мифа об исключительно агрессивных викингах и расширения границ представления об этом историческом

Адрес для корреспонденции: e-mail: nina.shpakouskaya@gmail.com – Н.Г. Шпаковская

периоде. Смена художественной парадигмы, относящейся к эпохе викингов, сопровождается деконструкцией классической концепции о викингах как о «не страшущихся смерти пиратах с боевыми секирами, бородами и дикими глазами, которые с жадностью крови грабили в Европе» [1]. Часть исследователей сознательно отвергает роль эпохи викингов в истории Скандинавии, рассматривая период как художественно-политическую конструкцию, возникшую в XIX веке. Например, несколько лет назад в прессе и в научных кругах активно обсуждалась книга М. Хагерман «Чистая страна. Об искусстве изобретать своих праотцов» [2], в которой исследователь включает концепцию эпохи викингов в контекст развития расовых предрассудков в Швеции. Подобное отрицание значения эпохи викингов может быть обусловлено страхом подъема националистических настроений. Однако даже если сама эпоха викингов — не имеющая отношения к исторической реальности конструкция, она по-прежнему оказывает влияние на развитие культуры Скандинавии.

Цель статьи — выявить и охарактеризовать основные художественные приемы деконструкции национал-романтического образа викинга в современной художественной культуре Скандинавии.

Анахронизмы и интертекст в современной репрезентации викингов. Ярким примером помещения эпохи викингов в контекст пародии с элементами абсурда является норвежский сериал «Северяне» («Norsemen», телекомпания NRK). При этом основой для пародии выступает не сама эпоха викингов как исторический период, а ее художественные интерпретации, а также в целом сегодняшний уклад жизни норвежцев. Фильм построен на контрасте брутальности викингов и изнеженности их далеких потомков. Один из кровавых конфликтов разворачивается из-за неудачной шутки о лысеющей шевелюре, воины ярла собираются на планерку для обсуждения психологической травмы, полученной в бою, и поиска общих ценностей. Особенно сильно анахронизм проявляется на языковом уровне: в деревне викингов строят художественную инсталляцию, убийца утверждает, что совершил эвтаназию, воин признается, в чем его ахиллесова пята, ярл обсуждает стратегию падающего домино. Помимо этого, в сериале есть ниндзя и дракон как элементы пародии над современными произведениями кинематографа. Сериал «Северяне» — наглядный пример использования интертекстуальности в пародийном дискурсе, что также характерно для нынешней репрезентации эпохи викингов.

Похожую интерпретацию предлагает шведское юмористическое скетч-шоу «Дорогой дневник» («Kära dagbok», телекомпания SVT). Отправившиеся в Англию викинги жалуются, что им приходится грести, обсуждают гендерное равноправие, вред соли для организма и планируют нападение с игрушечными щитами. Так же, как и в сериале «Северяне», здесь высмеивается стремление скандинавов связывать истоки своей культурной идентичности с эпохой викингов. Источником комизма выступает контраст между сложившимся представлением о викингах и обобщенным мнением о менталитете скандинавов, для которого свойственны такие черты, как бесконфликтность, нежелание показывать свои эмоции, вежливость. Следовательно, наблюдается столкновение двух практически противоположных концепций. При этом символично, что главная героиня сериала «Северяне» Фрейя, в образе которой сконцентрировано, пусть и в утрированной форме, понимание концепции викинга, погибает, а все остальные персонажи, являющиеся гротескными носителями современных черт (расчетливость женщин и инфантильность мужчин) продолжают путешествие к новым землям.

Еще один пример пародийного дискурса — постановка «Викинги в Хельгеланд» («Vikingarna på Helgeland», реж. М. Баккен и Ф. Флоен), состоящая из 12 частей, каждая из которых может быть просмотрена как отдельно, так и как продолжение сериала. В своей рецензии в газете «Svenska Dagbladet» С. Гранат указала, что «более дикого и сумасшедшего театра быть не может» [3]. Жанр — фельетон, правда, в свободном сочетании присутствуют фарс, трагедия, опера, буффонада. Направлена же сатира на романтическое восприятие эпохи викингов, а также на своего рода панскандинавизм, основанный на связи культурной идентичности современных скандинавов с викингами. Герои спектакля считают себя великой нацией сильных викингов, однако в сущности трое могущественных мужчин и еще более могущественная женщина борются за то, кто кому должен отомстить в условиях страшной антисанитарии и убогости. Постановка разбивает напрочь любые интенции рецепции эпохи викингов как славного и великого периода в истории Скандинавии. Постепенно комизация ужасного накрывает зрителя чувством стыда. Осмеянию подвергается также ряд скандинавских традиций, берущих свое начало во времена викингов (или ранее). Декорации и костюмы соединяют современные маскарадные костюмы низкого качества и цирковой грим. Здесь все условно,

принцип условности также ярко проявляется на пресс-фотографиях актеров, когда тот или иной образ или действие обрамляется бумажной рамкой в виде молний бога Тора, корабля или древнескандинавского узора. Таким образом высмеивается то обрамление, в которое поместили эпоху викингов национал-романтики (рис. 1).

Гротеск и юмор в современной репрезентации викингов. Большим потенциалом деконструкции стереотипного представления о викингах обладает жанр комиксов, для которого в целом характерны утрирование, гротеск и комизм.

В форме комиксов был переиздан классический роман о викингах «Рыжий Урм» Ф. Бенгтссона (одна часть вышла в 1941 году, вторая в 1945 г.), который можно назвать первой юмористической интерпретацией эпохи викингов. Согласно иллюстратору серии Ч. Кристенсену, «национальное достояние было представлено за отхожим местом на задворках культуры» [4] – настолько велик контраст между формой комикса и статусом эпохи викингов в художественной культуре Скандинавии. Отвечая на вопрос о том, что Ч. Кристенсен привнес в уже существующее произведение, он заметил, что решил «убрать рога с фальшивых шлемов викингов, отбросить все Вагнеровские концепты и нацистские аллюзии, отказаться от описаний в стиле фэнтези, смыть налет Толкина и вернуть викингов викингам» [4]. Результат эксперимента пришелся аудитории по вкусу. Авторитетный исследователь Л. Лёнрот охарактеризовал главных героев следующим образом: «речь идет о наивно самодовольных воинах-мужланах, любящих пиво, еду и женщин, они неотесанные и политически некорректные настолько, что их невозможно не любить...» [1].

Похожую интерпретацию предлагает П. Мадсен в датской серии комиксов «Вальхалла» [5]. От величия скандинавских богов, воспетых романтиками, здесь не остается и следа. Неуравновешенный бог грома Тор, страдающий от собственной глупости, беснующийся от ревности бог мудрости Один и не справляющиеся со своими обязанностями валькирии (рис. 2) – Асгард предстает неугомонным детским садом для взрослых, злоупотребляющих спиртным. Неприглядную трактовку получает и богиня любви Фрейя, превращенная во фривольную истеричную красавицу.

Колоритный образ Фрейи пишет также иллюстратор К. Юнссон в серии комиксов «Вей» [6]. В исполнении художника богиня напоминает гротескную палеолитическую Венеру и

контрастирует с изысканными образами, созданными национал-романтиками. В большинстве случаев богиня изображена без одежды и в пикантных ситуациях, которые представляются основой ее будней. «Мы играем с мифологией», – говорит автор серии С. Бергмарк Эльфгрэн, и ее мысль продолжает К. Юнссон: «Я вырос в 80-е гг., когда восприятие викингов было тесно связано с эстетикой шведских национал-романтиков XIX века. Я очень хотел уйти от этого. Я изучил исторические источники, одежду и оружие эпохи викингов, а также бронзового века, который предшествовал этому периоду. Я нашел много вдохновения в шумерской и вавилонской культурах. Так как наша работа – это фантазия, мы могли позволить себе вдохновиться анахронизмами из Средневековья и даже XVIII века». В итоге пантеон асов представляет собой у авторов «клан Сопрано, только с магией и мечами» [7].

Валькирии, в свою очередь, превращены в романе «Вей» в гротескных мужеподобных монстров, не имеющих ничего общего с мифологической трактовкой (рис. 3). Согласно скандинавской мифологии, валькирии – это прекрасные девы, переносящие павших воинов в рай для героев – Вальхаллу (рис. 4). Интересно, что в некоторых песнях «Старшей Эдды» валькириями названы возлюбленные воинов, чьи образы поэтизируются.

Следовательно, с одной стороны, для графических романов характерна симплификация и без того упрощенных в период романтического национализма образов, относящихся к эпохе викингов, с другой – эклектичность, выраженная в сочетании деталей из разных культур и эпох. Интересно, что авторы комиксов играют именно со стереотипными романтическими образами, от которых они так хотят дистанцироваться. Переоценке подвергается не сама эпоха викингов, а ее репрезентации.

Узнаваемость и стереотипность современной репрезентации викингов. Символы и образы, связанные с эпохой викингов, активно используются в рекламе, при этом рекламные трактовки вписываются в общую тенденцию репрезентации викингов в современной художественной культуре. Интересно, что реклама актуализирует самые разные характеристики викингов в зависимости от свойств продукта. Речь может идти о морских путешествиях (круизные лайнеры, туристические и логистические компании), мужественности викингов (парфюмерия, средства для заботы о бороде), выносливости (обувь, кухонная утварь, запчасти для машин), воинственности (служба дезинфекции), приключениях и описанных в сагах торжествах (алкогольная продукция,

ресторанный бизнес) и др. При этом вдохновением для мира рекламы выступают образы, созданные художественной культурой: чаще всего за основу берется либо гротескный стереотип, созданный в середине XIX – начале XX века, либо комическая интерпретация данного образа (решающим визуальным компонентом которого выступает рогатый шлем), предложенная современными авторами (рис. 5). Благодаря тому, что о викингах известно далеко за пределами Скандинавии, реклама, базирующаяся на упомянутом образе, может быть эффективной практически во всем мире.

Заключение. Для современной репрезентации эпохи викингов в художественной культуре Скандинавии характерна выполняющая пародийную функцию интертекстуальность. В качестве интертекста выступают компоненты национал-романтической трактовки эпохи викингов, а также образы нынешней популярной культуры. Основными художественными приемами деконструкции противоречащих сегодняшнему представлению об эпохе викингов идей и образов выступают комизм и гротеск, часто источником комизма выступает дихотомия классического представления

о викингах и мнения о менталитете современных скандинавов. Мир рекламы активно инкорпорирует образы викинга, основываясь на комической реинтерпретации национал-романтической трактовки. Вариативность ассоциаций, связанных с эпохой викингов, а также использование таких штампов, как шлем с рогами, повышают степень узнаваемости данных образов, что стимулирует эффективность рекламы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lihammer, A. Vikingatidens härska / A. Lihammer. – Stockholm: Historiska Media, 2019. – 270 s.
2. Hagerman, M. Det rena landet. Om konsten att uppfinna sina förfäder / M. Hagerman. – Stockholm: Prisma, 2006. – 468 s.
3. Granath, S. Vikingarna på Helgeland. Vildare och galnare teater finns inte / S. Granath // Svenska Dagbladet. – 02.12.2018. – Mode of access: <https://www.svd.se/vildare-och-galnare-teater-finns-inte>. – Date of access: 09.08.2020.
4. Christensen, Ch. Frans G. Bengtssons Röde Orm / Ch. Christensen. – Stockholm: Ordfront Förlag, 2005.
5. Lönnroth, L. Arne Anka som viking / L. Lönnroth // Svenska Dagbladet. – 14.04.2016. – Mode of access: <https://www.svd.se/arne-anka-som-viking>. – Date of access: 10.08.2020.
6. Elfgrén, S.B. Vei / S.B. Elfgrén, K. Johnsson. – Stockholm: Kartago, 2017. – 160 s.
7. Bracey, J. Bracey chats with Vei creators Sara Elfgrén and Karl Johnsson / J. Bracey // Comic Crusaders. – 2019. – 12 July. – Mode of access: <https://www.comiccrusaders.com/bracey-chats-with-vei-creators-sara-elfgren-and-karl-johnsson>. – Date of access: 20.08.2019.

Поступила в редакцию 31.03.2021

БОРИС ШАБЕР – ЧЕЛОВЕК МНОГИХ ТАЛАНТОВ

Силина А.В.

Учреждение «Государственный архив Витебской области», Витебск

Данная работа представляет попытку реконструкции биографии видного деятеля эсперанто-движения Бориса Николаевича Шабера. Его жизненный путь воссоздается на основе воспоминаний, документов государственного архива Витебской области и сведений из периодической печати.

Борис Шабер являлся председателем Витебского союза юных эсперантистов. Совместно с единомышленниками в 1920 г. приступил к созданию Всероссийского объединения юных эсперантистов. Будучи редактором официального печатного органа группы «Al eterna lumo», Борис Николаевич превратил журнал в площадку для публикаций теоретического и методического плана, а также оригинальной поэзии и прозы на эсперанто. В 1921 г. Б. Шабер возглавил секцию молодежи ЦК СЭСС. К 1923 г. в Витебске было три эсперанто-организации, в двух из них председателем являлся Борис Николаевич. В анкете 1920-х гг. в графе «профессия» Б. Шабер указал: «поэт и писатель». Но до недавнего времени о его произведениях ничего не было известно.

После отъезда из Витебска в 1923 г. беллетрист создавал эсперанто-группы в Крымской АССР. Одновременно он участвовал в литературной жизни края: входил в состав объединения «Искра», был организатором в Севастополе отделения Лефа, устраивал концерты Маяковского и др.

Ключевые слова: Борис Шабер, поэзия на эсперанто, Витебский союз юных эсперантистов, «Al eterna lumo», секция молодежи Центрального комитета Союза эсперантистов советских стран, Центральный комитет Западной федерации Союза эсперантистов советских стран, Леф.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 70–75)

BORIS SHABER – A MAN OF NUMEROUS TALENTS

Silina A.V.

Establishment “State Archive of Vitebsk Region”, Vitebsk

The paper is an attempt to reconstruct the biography of Boris Nikolayevich Shaber, an outstanding Esperanto movement representative. His life is recreated on the basis of memoirs, State Archive of Vitebsk Region documents and information from periodicals.

Boris Shaber was a Chairman of Vitebsk Union of Young Esperantists. Together with his colleagues he started the All-Russian Association of Young Esperantists in 1920. As an editor of the official periodical of “Al eterna lumo” group Boris Nikolayevich made the Journal a site for theoretical and methodological publications as well as original poetry and prose in Esperanto. In 1921 Shaber became the head of the Youth Section of the Central Committee of UESC. By 1923 there were three Esperanto organizations in Vitebsk, the two of which were headed by Boris Nikolayevich. In the 1920s autobiography as his profession Shaber mentioned “a poet and a writer”. However, nothing was known about his works until recently.

After leaving Vitebsk in 1923 the writer set up Esperanto groups in the Crimean ASSR. Simultaneously he participated in the literature life of the Region: he took part in the Union of Iskra, started Lef Branch in Sevastopol, organized Mayakovsky's concerts etc.

Key words: Boris Shaber, poetry in Esperanto, Vitebsk Union of Young Esperantists, “Al eterna lumo”, the Youth Section of the Central Committee of the Union of Esperantists of Soviet Countries, the Central Committee of the Western Federation of the Union of Esperantists of Soviet Countries, Lef.

(Art and Culture. – 2021. – № 3(43). – P. 70–75)

Сегодня имя Бориса Шабера мало кому известно, но в послереволюционные годы он был одной из самых заметных фигур в Витебске. Пропагандист эсперанто, председатель Союза юных эсперантистов, редактор газет и журналов. Он обладал твердостью духа, незаурядными способностями и организаторским талантом. По воспоминаниям современников, «когда Борис переходил на крик, то картавил ужасно, выдавая тем самым свою кипучую натуру и национальность» [1].

В анкете 1921 г. в графе «профессия» Б. Шабер указал: «поэт и писатель». Однако до недавнего времени о его произведениях ничего не было известно. Не вызывает сомнений, что исследователям еще многое предстоит узнать об этом человеке.

Цель статьи – проанализировать жизненный путь Бориса Николаевича, ввести в научный оборот его стихотворения витебского периода. В свою очередь данная работа не претендует на полноту изложения, многие факты биографии Б. Шабера требуют дополнительного осмысления.

Борис Николаевич Шабер родился 1(14) марта 1903 г. в Калуге в семье тамбовского мещанина швейцарского происхождения, агронома Николая Федоровича и Софьи Федоровны. Там же мальчика крестили в православной Николо-Слободской церкви [2, л. 60об.; 3]. Детство будущего поэта и писателя прошло в Двинске, затем он учился в гимназии в Петербурге/Петрограде [4, с. 145].

«Боря, нет праха, нет тлена». Наиболее ранний выявленный витебский эпизод относится к первому послереволюционному году. В письме, отправленном в Петроградский институт мозга в 1922 г., Б. Шабер сообщил: «В декабре 17-го числа 1918 года в 8½ час. утра я увидел на стене, в которую упирались мои ноги (я лежал на кровати), овальной формы светлое пятно, которое на моих глазах стало расти, превратившись в светлую фигуру девушки. В этом видении я узнал свою лучшую подругу Надежду Аркадьевну Невадовскую, находившуюся в то время в г. Петрограде. Улыбнувшись мне, она произнесла какую-то фразу, из которой я уловил только последнее слово – “тлена”. После этого фигура девушки стала как бы уходить в стену и затем исчезла». Накануне вечером Б. Шабер слышал «чей-то далекий, знакомый, как бы приглушенный расстоянием зов: “Боря, Боря!”».

Через шесть дней Борис Николаевич получил письмо от матери Надежды, в котором говорилось о смерти девушки 17 декабря 1918 года в 8 часов 25 минут. Последние слова Надежды Невадовской: «Боря, нет праха, нет тлена» [5, с. 24–25].

Психофизиолог Леонид Васильев указывал уникальность данного случая в одновременной зрительной и слуховой галлюцинации. В более поздних источниках, в частности воспоминаниях, нет упоминаний об увлечении Б. Шабера телепатией или оккультными науками. Витебское видение так и осталось одним из самых загадочных моментов биографии поэта.

Витебский союз юных эсперантистов. В декабре 1919 г. был организован Витебский союз юных эсперантистов. В работах исследователей информация о дне создания Союза разнится. Это объясняется тем, что в деле о регистрации культурно-просветительских учреждений, артелей и обществ Витебской губернии можно встретить даты 9 и 21 декабря [6]. Отметим, что в прошении о регистрации организации Б. Шабер указал ее существование с 21 декабря 1919 г.

Будучи одним из инициаторов появления Союза, Борис Николаевич стал его председателем. Квартира, в которой жил Шабер вместе с матерью и отчимом, по адресу ул. Манежная 16/9 являлась штабом группы [6, л. 27].

Важнейшей из задач участники объединения считали возникновение союзов юных эсперантистов по всей России. Цель группы заключалась в создании Всероссийского объединения юных эсперантистов, поэтому 18 апреля 1920 г. было организовано Бюро по организации и объединению в России союзов юных эсперантистов (Бюро ПОРСЮЭ) [7, л. 558].

Заметим, что в конце 1910-х – начале 1920-х гг. эсперанто-организации существовали во многих городах России. Они придерживались различных направлений, например, нейтрализма, коммунизма и т.д. Зачастую внутри групп возникали противоречия из-за методов работы и формата организации. Инициатива формирования всероссийских сообществ существовала на протяжении указанного периода, однако попытки их создания носили разрозненный характер.

В 1918 г. участники Московского союза юных эсперантистов совместно с юношеским отделом организационного комитета Всероссийской эсперантской федерации работали над планом создания Всероссийского союза юных эсперантистов [8]. По сообщениям ноябрьского номера журнала «Жизнь и творчество русской молодежи», в организованный Всероссийский союз юных эсперантистов вошли представители из Москвы, Тулы, Астрахани и др. городов [9]. Несколько позднее вышел пробный номер журнала «La juna mondo» («Юный мир»), который являлся официальным органом Союза [10].

В статье с говорящим названием «О наших разногласиях» Б. Шабер признавался, что на 1920 г. не существовало единого координационного центра. Он выделял три «более или менее центральные» организации: Центральный комитет Всероссийской федерации эсперантистов, Организационный комитет Эсперантского коммунистического интернационала (Оргэски), Бюро ПОРСЮЭ [11].

Для вице-председателя Уржумского общества Витебск начала 1920-х гг. был центром движения. Николай Иванов-Кальянов писал: «<...> в наших столицах не нашлось ни одного энергичного эсперантиста из юных единомышленников, который решился бы взять на себя инициативу по организации центра. И не только взять инициативу, но и привести задание в жизнь. <...> Витебские юные эсперантисты первые заложили камень в фундамент Всероссийского объединения эсперантистской молодежи» [12, с. 5].

В докладе 1921 г. о деятельности группы Б. Шабер указал ряд городов, где существовали отделения Бюро или работали его представители: Москва, Петроград, Череповец, Оренбург, Саратов, Тамбов, Ташкент, Чита и др. [7, л. 559].

Помимо организационной работы Борис Николаевич преподавал эсперанто. В декабре 1920 г. состоялся первый урок для студентов подготовительного отделения сельскохозяйственного техникума [13, с. 7]. Следует отметить, что многие эсперантисты являлись студентами данного учебного заведения, а сам Б. Шабер учился на агрономическом отделении.

В качестве лектора Борис Николаевич прочел несколько докладов, в частности, «Личность творца эсперанто и возникновение международного языка» в библиотеке им. Луначарского [14, с. 9]. В Витебском отделении Московского археологического института состоялась лекция «Современный момент и эсперанто» [15].

Известно, что Борис Николаевич перевел на эсперанто «Интернационал» и «Марсельезу». Как автор оригинальных произведений на эсперанто Б. Шабер появился в издании «*Esperantista movado*» («Движение эсперантистов»), в котором опубликовал стихотворения «*Al junularo*» и «*Ribelo*».

В 1921 г. произведения «*Alvoko*» и «*Blanka ŝiro*» Борис Николаевич напечатал в журнале «*Al eterna lumo*» («К вечному свету»). Таким образом, исследователи получают сведения о четырех произведениях на эсперанто витебского периода Шабера. Следует отметить, что до этого поэтическое наследие Бориса Николаевича не было введено в научный оборот.

Издание «*Al eterna lumo*» позиционировалось как официальный орган Всероссийского

объединения юных эсперантистов и выходило под редакцией Бориса Шабера. На основании библиографического списка эсперантской печати 1917–1928 гг. можно сделать вывод, что первый и второй номера (декабрь 1920 г. – январь 1921 г.) были сдвоенные, журнал состоял из 16 страниц. Более объемным оказывается следующий выпуск из 30 страниц. Как и в предыдущем случае, третий и четвертый номера (февраль – март 1921 г.) сдвоены. О последнем пятом номере (14 апреля 1921 г.) известно, что он был экстренным и состоял всего лишь из 4 страниц.

Первый-второй номер «*Al eterna lumo*» выявить не удалось, зато обнаруженный третий-четвертый позволяет судить о деятельности Бюро в Витебске и других городах. В журнале упомянуто издание «*La verda steleto*» («Зеленая звездочка»). Со страниц «*Al eterna lumo*» эсперантисты обратились к поэтам и писателям с просьбой прислать работы для литературно-художественного сборника. Б. Шабер указывал себя редактором вышеуказанного издания [16]. В более поздних документах такой сборник не упоминается, вероятно, он так и не вышел.

Союз эсперантистов советских стран. Для эсперанто-движения России приобрел большое значение III Всероссийский съезд эсперантистов, который состоялся летом 1921 г. в Петрограде. Из доклада о деятельности группы мы узнаем, что Б. Шабер сыграл важную роль в «деле коренной перестройки эсперантского дела», но не указано, какие шаги он предпринял. В выявленной периодике, освещавшей мероприятие, Борис Николаевич либо не указан вовсе, либо упоминается вскользь.

На съезде мнения о перспективах и направлении эсперанто-движения разделились, некоторые участники даже покинули заседание. Оставшись в одиночестве, коммунистическая фракция основала Союз эсперантистов советских стран (СЭСС). Борис Николаевич был назначен уполномоченным Центрального комитета (ЦК) СЭСС по работе среди молодежи и заведующим секцией молодежи ЦК СЭСС. Бюро ПОРСЮЭ было ликвидировано [7, л. 560–560об.].

В ноябре 1921 г. в Витебске состоялась конференция эсперантистов Западной области. В газетах анонсировалось проведение двухдневного мероприятия в помещении Витебского высшего сельскохозяйственного техникума [17]. По итогам встречи был организован Центральный комитет Западной федерации СЭСС [18, л. 514].

К 1923 г. в Витебске функционировали три эсперанто-организации, в двух из них председателем являлся Борис Шабер: в секции

молодежи ЦК СЭСС и ЦК Западной федерации СЭСС. Председателем Витебского отделения СЭСС была София Гандель [19].

В июле того же года в Москве состоялся I Съезд СЭСС, на котором Борис Николаевич являлся одним из секретарей, а также представителем эсперантистов Витебска [20]. За месяц до мероприятия Б. Шабер подал заявления в профсоюз с просьбой командировать его в 1-й Московский университет на факультет общественных наук, поскольку гуманитарно-правовые науки были более родны его стремлениям и целям в жизни [2, л. 63]. В том же году Борис Николаевич покинул Витебск.

Борис Шабер в Крымской АССР. В 1924 г. Борис Шабер по медицинским показаниям переехал в Севастополь. Там он продолжил заниматься организацией эсперанто-групп. В октябре следующего года в Севастополе состоялась Конференция крымских эсперантистов, по итогам которой было организовано Центральное Бюро СЭСС по Крыму. В состав Бюро от Севастополя вошли Шабер и Черевко [21].

Эсперанто-организации в Севастополе во второй половине 1920-х гг. функционировали при газетах «Красный Черноморец» и «Маяк Коммуны». При редакции последней работал кружок по изучению эсперанто, которым руководил Борис Николаевич [22]. В 1926–1927 гг. в газете «Маяк Коммуны» выпускали страничку международной рабочей связи с лозунгами на эсперанто. В «Красном Черноморце» публиковали уроки международного языка для плавающих частей флота. В указанный период времени функционировали 8 эсперанто-кружков, из них 4 клубных, 2 военных, 1 при ГПУ и 1 при редакции. В начале марта 1927 г. были организованы общегородские курсы эсперанто, где также готовили преподавателей [23, с. 87].

Тогда же Б. Шабер предложил план по увеличению количества участников в эсперанто-организациях. Согласно плану, в каждом учреждении создавались ячейки «друзей эсперанто» не менее чем из 3-х человек. Ячейка платила минимальный членский взнос, пропагандировала эсперанто среди рабочих, вела международную переписку, освещала работу в стенгазете, организовывала при себе кружок изучающих эсперанто [24].

Одна из инициатив Б. Шабер того времени – создание протектората. Вспоминая события 1926 г., руководитель Крымской организации Союза эсперантистов советских республик и заведующая Бюро международной рабочей связи газеты «Маяк Коммуны» Ида Лисичник замечала, что для того периода

была характерна погоня за громкими именами и за их номинальным участием в движении. Она осуждала Б. Шабера, по инициативе которого был создан протекторат, в который включили представителей партии, секретаря райкома, ответственных работников, директора Херсонесского музея и др.

Ида Лисичник писала о номинальном существовании протектората. Она подчеркивала: «Очевидно было, что дело не в громких именах, номинально числившихся в организации, а в практической работе эсперантистов. Надо было добиваться помощи посредством постановления эсперанто на службу советской общественности, превращения его в практическое орудие интернациональной работы – в орудие связи» [25, с. 255].

Параллельно созданию эсперанто-организаций Б. Шабер участвовал в литературной жизни края. В августе 1924 г. состоялось организованное собрание местных писателей и поэтов. На встрече присутствовали член Всероссийского союза крестьянских писателей М. Бер, ленинградский поэт Ф. Левин, беллетрист Б. Шабер и корреспонденты «Красного Черноморца» и «Маяка Коммуны». В результате была организована группа «Искра», состоящая из местных писателей и поэтов [26].

Вспоминая Севастополь 1920-х годов, литературовед и критик Федор Левин замечал: «Любопытной фигурой был Борис Шабер. Сторонник Лефа, он затеял организацию литературных кружков, развернул кипучую деятельность. Горячо пропагандировал Маяковского, и это было главной его заслугой. Он организовал встречу с литераторами-симферопольцами, в числе которых в Севастополь приезжал Степан Щипачёв» [27, с. 271]. Поясним, Леф («Левый фронт искусств») – это творческое объединение, а также одноименный литературно-полемический журнал.

О том, что Б. Шабер являлся организатором отделения Лефа, вспоминал писатель Николай Полотай: «В Севастополе СевЛеф организовал Борис Николаевич Шабер. В группу вошли Володя Ивлиев, Юлия Кртынец, Николай Земков и я. Примыкали к нам еще Виктор Черевко – рабочий с Морзавода и одна поэтесса – фамилии не помню. Наша молодость прошла в боях за Маяковского, за его новую поэзию». Он добавлял: «Борис Шабер то и дело тормозил нас. В таком-то клубе лекция против Маяковского – сорвать! В городской библиотеке дискуссия о Маяковском – быть всем! В случае чего вступить в перепалку!» [28, с. 67–68].

В Севастополе Борис Николаевич в разное время работал в культотделе

Севрайпрофбюро, также в государственном акционерном обществе «Советский турист». В 1930 г. он переехал в Симферополь и трудился в Крымнаркомпросе, потом стал представителем «Интуриста», далее служил в Крымском НИИ промышленности.

В середине января 1933 г. Б. Шабер устроился во Всесоюзный НИИ лекарственных и ароматических растений, где заведовал издательством [4, с. 145].

В феврале того же года литератор был арестован. Поводом для заключения послужило общение Бориса Николаевича с Яковом Брауном, Разумником Ивановым-Разумником, Иосифом Жуковским-Жуком и Дмитрием Пинесом. Во внутренней тюрьме ОГПУ на Лубянке в апреле – мае того же года Б. Шабер написал работу «Народничество на рубеже второй пятилетки». Подробности данного дела были изложены в статье Михаила Соколова.

Автор указанной статьи замечает: «...он [Шабер] разоблачил и сталинский режим. Тактически, сделав это, Шабер морально проиграл, но стратегически выиграл: он обманул следствие, написав в застенках объективную историю народничества, находившихся в ссылке в 1920-е годы его интеллектуальных лидеров (а он встречался и с Марией Спиридоновой), защитил его идеологию и не без удовольствия в жесткой форме обличил большевистскую тоталитарную систему» [4, с. 146].

Несмотря на то, что Б. Шабер настаивал на случайном характере знакомства с Я. Брауном и его кругом, без знания идей народничества написать подобную работу было бы невозможно. Вероятно, Борис Николаевич увлекся данными идеями еще в Витебске. Это можно предположить на основании того, что в «Al eterna luto» № 3–4 1921 г. в отделе корреспонденции было помещено объявление, принадлежавшее Борису Николаевичу, о желании переписываться на эсперанто о народничестве и марксизме.

Остановимся и на других моментах статьи. Р. Иванов-Разумник в показаниях говорил, что «Шабер информировал меня о Крымской ссылке – о Мальме, рассказывал, что последний отбывает ссылку в Севастополе, а сам Шабер в Симферополе». По замечанию М. Соколова, в документах следствия о репрессиях против Б. Шабера не упоминалось.

В материалах дела было упомянуто, что Б. Шабер читал свою большую поэму «Соль земли» Якову Брауну. На сегодняшний момент установить данное произведение не удалось, как и не был обнаружен сборник стихотворений,

для публикации которого поэт посещал Ленинград. В июне 1933 г. коллегия ОГПУ приговорила Бориса Николаевича к двум годам политизолятора условно ввиду состояния здоровья [4, с. 174].

В том же году работа Б. Шабера «На рубеже» («По рубежам бежит межа...») была опубликована в литературно-художественном сборнике «Литературный Крым» [29, с. 138].

Три года спустя в Советский Союз приехал писатель Андре Жид. Светлана Бабенчикова, вспоминая рассказы своего отца о встречах писателя с севастопольцами, упоминала, что Жид виделся с Плисом, Идой Лисичник, Борисом Шрайбером, Лаврентием Моисеевым. С. Бабенчикова подчеркивала: «...тем самым Моисеевым, который был когда-то директором Херсонесского музея и с которым француз ваш проводил много времени...» [30].

По всей видимости, была допущена ошибка и речь идет о Борисе Шабере. Вновь обращаясь к заметке Иды Лисичник, можно предположить, что включенным в «протекторат» директором музея был Моисеев. Таким образом, в воспоминаниях идет речь о круге общения Бориса Николаевича, что позволяет нам допускать подобные суждения.

Через год Б. Шабер давал показания в крымском НКВД по делу родственника Владимира Пищулина [31]. Проследить биографию Бориса Николаевича после 1937 г. не удалось. Поскольку в Центральном музее Тавриды хранятся воспоминания Б. Шабера о Зое Рухадзе, датированные 1947 г., можно утверждать, что Борис Николаевич пережил Великую Отечественную войну [32]. Так как с поэтом встречался писатель Михаил Лезинский, то на основании биографии последнего можно предположить, что они могли общаться с 1950-х по 1990-е годы. На сегодняшний момент информация о дате смерти и месте захоронения Бориса Шабера не выявлена.

Заключение. Бориса Николаевича Шабера невозможно охарактеризовать одним словом, ведь это означало бы пренебречь другими его талантами. Будучи эсперантистом, он выступал как руководитель организации, педагог и поэт. Сложно сказать, какая из этих ролей ему удалась больше. Только очевидно, что после отъезда Бориса Николаевича из Витебска эсперанто-движение больше не достигало такого размаха, как при нем. Его дальнейшая деятельность была связана как с эсперанто, так и с литературой. Выявление новых документов будет способствовать уточнению биографии Бориса Шабера и введению в научный оборот его произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимир Маяковский и Игорь Северянин [Электронный ресурс] // Проза.ру. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2012/03/22/158>. – Дата доступа: 10.02.2021.
2. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 59. Оп. 1. Д. 28.
3. ГАВО. – Ф. 59. Оп. 1. Д. 32. Л. 138–138об.
4. Соколов, М.В. Трактат для ОГПУ: Борис Шабер. «Народничество на рубеже 2-й пятилетки» (1933) / М.В. Соколов // Русский сборник: исследования по истории России: сб. ст. / ред.-сост.: О.Р. Айрапетов, М. Иванович, М.А. Колеров, Б. Меннинг, П. Чейсти. – М., 2012. – С. 145–269.
5. Васильев, Л.Л. Внушение на расстоянии (заметки физиолога) / Л.Л. Васильев. – М.: Госполитиздат, 1962. – 160 с.
6. ГАВО. – Ф. 2262. Оп. 1. Д. 202. Л. 1, 27.
7. ГАВО. – Ф. 56. Оп. 6. Д. 57.
8. Некрасов, Н. Организационная работа юных эсперантистов / Н. Некрасов // Жизнь и творчество русской молодежи. – 1918. – № 6. – С. 5.
9. Хроника эсперанто // Жизнь и творчество русской молодежи. – 1918. – № 8–9. – С. 8.
10. Розенблат, Г. Эсперанто / Г. Розенблат // Жизнь и творчество русской молодежи. – 1918. – № 19. – С. 8.
11. Шабер, Б. О наших разногласиях / Б. Шабер // Al eterna lumo. – 1921. – № 3–4. – С. 7–8.
12. Иванов-Кальянов, Н. Вперед! / Н. Иванов-Кальянов // Al eterna lumo. – 1921. – № 3–4. – С. 4–6.
13. Хроника // Esperantista movado. – 1920. – № 3(10). – С. 6–9.
14. Хроника // Esperantista movado. – 1920. – № 1(8). – С. 7–11.
15. Эсперанто среди молодежи // Esperantista movado. – 1920. – № 2(9). – С. 10.
16. ГАВО. – Ф. 59. Оп. 1. Д. 27. Л. 111–111об.
17. ГАВО. – Ф. 2289. Оп. 2. Д. 72. Л. 23об.
18. ГАВО. – Ф. 41. Оп. 1. Д. 463. Л. 514–516об.
19. ГАВО. – Ф. 1821. Оп. 1. Д. 693. Л. 2об.–4.
20. Šaber, B. I-a Kongreso de Sovetlanda Esp. unuiĝo / B. Šaber // Esperanto triumfonta. – 1923. – 9 сен. – С. 1.
21. Конференция крымских эсперантистов // Международный язык. – 1925. – № 5. – С. 15.
22. Жизнь кружков // Бюллетень Союза эсперантистов советских стран. – 1926–1927. – № 1–4. – С. 18.
23. Хроника в эспероорганизациях // Бюллетень Союза эсперантистов советских республик. – 1927. – № 9–10. – С. 86–88.
24. Шабер, Б. На путях к массовой организации СЭСР / Б. Шабер // Бюллетень Союза эсперантистов советских республик. – 1927. – № 11–12. – С. 117–118.
25. Лисичник, И. Крымская организация СЭСР в борьбе за массовость / И. Лисичник // Международный язык. – 1932. – № 9–10. – С. 255–257.
26. «Искра» // Красный черноморец. – 1924. – 28 авг. – С. 4.
27. Левин, Ф.М. Из глубин памяти: воспоминания / Ф.М. Левин. – М.: Советский писатель, 1973. – 287 с.
28. Полотай, Н.И. Черноморская мадонна: Севастопольские новеллы / Н.И. Полотай. – Симферополь: Таврия, 1984. – 286 с.
29. Голубева, О.Д. Литературно-художественные альманахи и сборники 1928–1937 / О.Д. Голубева. – М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1957. – 483 с.
30. Как Сталин рассердился на Андре Жида [Электронный ресурс] // Заметки по еврейской истории. – Режим доступа: <https://berkovich-zametki.com/Nomer47/Lezinsky1.htm>. – Дата доступа: 16.02.2021.
31. Доненко, Н. Владимир (Пищулин Владимир Федорович) / Н. Доненко // Православная энциклопедия: [в 60 т.] / Изд.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия»; под ред. Алексия II. – М., 2004. – Т. 8. – С. 645–646.
32. Воспоминания о З. Рухадзе Шабера Б.Н. [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. – Режим доступа: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=27709628>. – Дата доступа: 16.02.2021.

Поступила в редакцию 24.02.2021

ИСТОРИЧЕСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ОСЕННЕГО ПРАЗДНИКА УРОЖАЯ В БЕЛАРУСИ И КИТАЕ

Ван Имин

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

Статья посвящена сравнению праздников урожая Беларуси и Китая. Впервые рассматриваются особенности становления и развития этого праздника в двух странах. История возникновения и дальнейшая эволюция данного праздника изучаются на примере сопровождающих его обрядов, обычаев, народных песен, танцев и промыслов. В данной научной публикации излагается развитие системы обрядовых мероприятий осеннего Праздника урожая на протяжении длительного периода, приводится сравнение народных обрядов и обычаев в праздновании урожая Китая и Беларуси, а также делается попытка изучения художественной специфики традиционного и современного Праздника урожая. Основываясь на научных и документальных источниках (хрониках, монографиях, справочниках, отдельных научных статьях), автор представляет генезис белорусского и китайского праздников урожая с древности до настоящего времени. Актуальность исследования связана с необходимостью осмысления исторического и культурного наследия прошлого, что позволит спрогнозировать тенденцию последующего развития Праздника урожая в белорусском и китайском обществе. В качестве положительных перспектив развития Праздника урожая в обеих странах в сегодняшнее и последующее время автор называет тесную связь традиционных праздников с постоянно обновляющимися формами современного искусства, опору на национальные истоки, а также открытость различным национальным культурам мира.

Ключевые слова: Праздник урожая, обряд, обычаи, Дожинки, Праздник Середины осени, искусство.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 76–81)

HISTORICAL TRANSFORMATION OF THE AUTUMN HARVEST FESTIVAL IN BELARUS AND IN CHINA

Wang Yiming

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Art”, Minsk

The article centers round the comparison of the Harvest Festival of Belarus and of China. For the first time, the features of shaping and development of this holiday in the two countries are considered. The history of the emergence and further evolution of this holiday is studied on the example of the accompanying rituals, customs, folk songs, dances and crafts. The article describes the development of the system of ritual events of the autumn Harvest Festival over a long period, compares folk rituals and customs in celebrating the harvest of China and Belarus, and also makes an attempt to study the artistic specifics of the traditional and modern Harvest Festival. Based on scientific and documentary sources (chronicles, monographs, reference books, individual scientific articles), the author presents the genesis of the Belarusian and the Chinese harvest festivals from antiquity to the present. The relevance of the study is associated with the need to comprehend the historical and cultural heritage of the past, which will make it possible to predict the trend of the subsequent development of the Harvest Festival in the Belarusian and Chinese societies. As positive prospects for the development of the Harvest Festival in both the countries at the present and in the future, the author points out close connection of traditional holidays with constantly renewing forms of modern art, reliance on national origins, as well as openness to various national cultures of the world.

Key words: Harvest Festival, rites, customs, Dozhinki, the Mid-Autumn Festival, art.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 76–81)

Адрес для корреспонденции: e-mail: wangyimingcat@mail.ru – Ван Имин

Исходя из понимания величайшей ценности создаваемой веками материальной и духовной культуры, в статье исследуются народные обычаи, обряды и культуры китайского и белорусского народов, связанные с Праздником урожая.

Белорусских этнографических работ, специально посвященных Празднику урожая и его обрядовой культуре, практически нет, за исключением отдельных статей. Тем не менее особое значение и методологическую ценность для научного осмысления данной проблемы имеют исследования теоретического плана по вопросам культурных традиций белорусского народа, традиционной и новой обрядности, их взаимодействию. Среди них наибольший интерес представляют работы этнографической (А. Богданович [1], М. Кацар, В. Лицьвинка, Н. Никифоровский, Т. Варфоломеева), историко-культуроведческой (В. Касперович [2], В. Брудный, А. Мазаев, В. Руднева) направленности. В китайской научной литературе также встречается довольно мало трудов, которые посвящены непосредственному исследованию Праздника урожая, но есть многочисленные работы, освещающие особенности праздничной культуры и фольклора, в том числе связанного с этим осенним праздником. Среди них следует назвать такие труды, как «Китайский праздничный фольклор» Чжана Бо [3], «Обычаи праздников Китая» Чжао Сингена, «Китайский фольклор» У Бяньяня, ряд работ Ли Даохэя, Сун Инчжуна, Хан Янмина [4] и др. Исследователи в данных научных трудах указывают на то, что календарные праздники и обряды занимают важное место в духовной жизни общества, являясь неотъемлемой частью его жизнедеятельности.

Праздник урожая относится к сельскохозяйственным праздникам, посвящен собранному урожаю, плодородию и семейному благополучию. Это один из самых древних народных праздников, который отмечают по всему миру, в том числе в Беларуси и Китае. Он неотъемлемо связан с историей каждого государства и берет глубокие корни с древних времен. Обряды праздника зародились в первобытном обществе и были обусловлены хозяйственной деятельностью и общественными отношениями.

Цель статьи – рассмотреть, описать и объяснить с научной точки зрения развитие народных обычаев и обрядов, связанных с Праздником урожая в Беларуси и Китае, учитывая эпохальные и национальные особенности. История и культура Китая и Беларуси коренным образом отличаются друг от друга,

но, несмотря на это, в ходе сравнительного сопоставления некоторых обычаев двух стран можно обнаружить их сходства и различия.

Белорусский Праздник урожая. В традиционном мировосприятии белорусов сельскохозяйственная работа была связана с верой в ее жизнеутверждающую силу и органично обусловлена устойчивой системой земледельческих обрядов, традиций, поверий. Особенностью многих белорусских обрядов является переплетение в них аграрно-бытовых, языческих и христианских элементов.

Некоторые традиционные обычаи и обряды частично сохранились в крестьянском быту до нашего времени. Они были переосмыслены и приспособлены к новым социально-экономическим условиям, нашли свое место в системе современных трудовых праздников – Праздника первой борозды (Зажинки) и Праздника урожая (Дожинки).

Многие народы мира, включая и славян, называли землю матерью. Сохранилось много легенд, преданий и образов земли-матери. Ржаная баба – образ в старинных поверьях белорусов и других народов, который представляли в виде фантастической женщины с колосьями на голове и звездами по бокам. В некоторых местах «бабой» именовали последний сноп сжатого жита, который одевали в женское платье, завязывали на нем платок, торжественно несли в дом и пели песни с пожеланием хорошего урожая в следующем году. Рожь из последнего снопа «бабы» хранили до следующего урожая. Также в старинных поверьях белорусов был Житень. Его представляли в виде маленького старичка – «ржаной дед» с длинной бородой. Считалось, что он обеспечивал урожай ржи – «давал рожь», забирал колосья на поле у нерадивой хозяйки и переносил их на поле прилежной жнеи. Его уважали также как духа богатства и благополучия. Позже народные верования о Житене сплелись с представлением о Боге как производителе урожая. Религиозное понятие о нем исчезло в конце XIX – начале XX века. С его образом связан земледельческий обряд «завивание бороды» [5, с. 199].

Традиционная культура белорусов насчитывает множество праздников, обрядов, обычаев. Особенно много их связано с сельскохозяйственными работами. От хорошего урожая зависела жизнь крестьянина, поэтому неудивительно, что сбор урожая сопровождался всевозможными обрядовыми действиями, призванными магическим образом поспособствовать успеху в этой работе.

Жатвенные обряды можно разделить на три части: обряд покрывания поля, Зажинки

и Дожинки (Обжинки). Интересно, что обряды сопровождали каждый этап сельскохозяйственных работ, включая сбор урожая. Особенно значительным был последний день жатвы, который отмечали старинным праздником Дожинки, известным всем земледельческим народам и связанным с окончанием жатвы. Традиционно Дожинки сопровождались жатвенными обрядами, танцами, песнями, направленными на то, чтобы отблагодарить «духов поля» за хлеб, сохранить плодородие на следующий год.

По мнению большинства исследователей, именно белорусские (по сравнению с другими фольклорными традициями) дожиночные обряды получились более развернутыми по времени, более динамичными во время финала долгожданного события. Они включали множество действий и происходили почти одинаково по всей территории Беларуси. К дожинковым относились обряды: «завивание бороды», украшение последнего снопа, плетение венка и другие, которые всегда сопровождались соответствующими песнями.

Дожинки как древний земледельческий праздник является неотъемлемой частью белорусской традиционной культуры. Его возникновение было связано с мировоззрением древнего человека, с его сакральным отношением к земле-кормилице. Дожинки по своей сути были одинаковыми на всей территории Беларуси и отличались лишь элементами обрядов, присущими определенной местности.

Проведение обряда Дожинок приурочивалось традиционно к 22–23 сентября – дням осеннего равноденствия. Как сообщают этнографы, в народном календаре им предшествует праздник Богач, а в христианском – Вторая Пречистая, или День рождения Богородицы. Оба праздника празднуются 8 (21) сентября. И это действительно важный момент, так как во многих архаичных религиях даты равноденствий, как и даты солнцестояний, считались сакральными.

Богач – языческий праздник урожая. Работы на поле уже заканчивались, а в некоторых местах уже и перепахивали землю. Тщательный же хозяин стремился к Богачу завершить все полевые работы и даже почистить и спрятать к весне земледельческий инвентарь, который в пословицах к этому празднику называется «рогачом». На протяжении всего уборочного периода человек неоднократно проводил многочисленные ритуалы благодарности и жертвоприношения духам поля, урожая и другим низшим божествам. Теперь же наступает самое благоприятное время отблагодарить и принести жертвы верховному, главнейшему Богу славы-земледельцев – Солнцу, или Дажьдбогу.

В этнографической литературе сведений об этом празднике немного [6, с. 276].

Видно, что в названии древнего праздника, в его главном обрядовом атрибуте нашло выражение понятие о достатке, изобилии, которое к этому времени пришло в дом земледельца. Богач, по народному поверью, приносил в дом богатство и счастье. Подготовка свечи к Богачу сопровождалась общим ужином всех участников и отдельными песнями, напоминавшими дожиночные.

Для древних белорусов смысл осенних обрядовых действий заключался в признательности полевым духам и силам природы за богатый урожай и содействие дальнейшему благополучию на поле и в хозяйстве. Значительная часть религиозных элементов появилась под влиянием церкви, которая к народным праздникам приурочивала христианские праздники. Во 2-й половине XIX – начале XX в. роль религиозных элементов в народных праздниках постепенно уменьшалась. Некоторые из них утратили религиозное значение, став театрализованными действиями, праздничной забавой.

В советское время с установлением новых, социалистических общественных отношений, отмиранием религиозных пережитков произошли изменения в характере народных праздников, сформировались праздники советские, посвященные важным историческим событиям, общественным и политическим явлениям. Они были проникнуты новым социальным, идейным и художественным содержанием, выражали материалистическое мировоззрение, являлись яркой чертой советского образа жизни [2, с. 11–18].

Празднование окончания уборки урожая существует еще с 1920-х гг. В 1923 г. Н.К. Крупская напечатала в газете «Правда» статью «Праздник урожая». По задумке руководства «День урожая» должен был на новой основе продолжить старые народные обычаи, сопровождающие летние и весенние работы по уборке урожая [7, с. 42]. Первые праздники урожая приурочивали к Покровам – древнему земледельческому празднику окончания полевых работ. Новые традиции и ритуалы особенно жестко и последовательно насаждались до середины 30-х гг. XX в., но, по данным исследователей, так называемая красная обрядность не приобрела широкой популярности даже в городе. Что касается деревенского населения, то в этой среде и вообще не была признана. В нем принимали участие коллективные хозяйства, проводили его в школах, на площадях. За подготовку праздника несли ответственность исполкомы местных Советов,

партийные, комсомольские и профсоюзные организации. Основная цель первых праздников урожая – пропаганда сельскохозяйственного опыта. Сопровождался праздник выставкой образцов сельскохозяйственной продукции, орудий труда, показом приемов обработки и удобрения почвы. Во время праздника демонстрировали обработку почвы трактором, организовывали выставку колхозной продукции, ярмарки. Составными элементами праздников урожая были массовые инсценировки, концерты, конкурсы, танцы, игры, спортивные соревнования, шествия, выступления духовых оркестров, художественной самодеятельности. Художественные черты праздника урожая усилились традиционными символами дожиночных обрядов (последний сноп ржи, ячменя, льна, дожиночный венок, каравай из зерен нового урожая) [2, с. 11, 15].

Таким образом, в годы советской власти традиционный народный праздник, связанный с окончанием жатвы, Дожинки, получил новое название – Праздник урожая и пополнился новыми социалистическими обрядами и традициями. Благодаря этому изменились сама суть и значение праздника. Это стало днем празднования окончания уборки урожая, а также и днем подведения итогов коллективного труда, чествования победителей социалистического соревнования. Официально разрешив Праздник урожая, советская власть поспособствовала сохранению этого традиционного народного праздника.

Уже в 90-е гг. XX столетия в современной Беларуси обряд Дожинки возродился и стал величественным и значимым народным праздником, отмечаемым на государственном уровне. С 1996 г. Дожинки преобразовались в республиканский фестиваль-ярмарку работников сельского хозяйства. Республиканские «Дожинки» обычно продолжались 2–3 дня, каждый год в определенном районном центре Беларуси, который выбирался заранее. С 2015 г. формат праздника изменен на локальный – он организуется в одном из районных центров Беларуси каждой областью самостоятельно. Современные «Дожинки» – это еще и своеобразное крестьянское «вече», на котором подводят итоги сельскохозяйственного года, обсуждают планы на будущее [8, с. 30].

Праздник включает шествие всех участников по центральной улице города. Впереди колонны несут флаг с «Золотыми колосьями» – эмблемой фестиваля, после чего награждаются лучшие коллективы и отдельные работники сельского хозяйства. В последующие дни разворачивается обширная концертная программа лучших фольклорных коллективов

республики, проходят выставки работ народных умельцев всех видов декоративно-прикладного искусства, кулинарных изделий, детского творчества, народные игры и развлечения. Одновременно работает ярмарка, где свою продукцию выставляют лучшие республиканские предприятия. Вечером завершают праздник гала-концерт, салют, ночная дискотека для молодежи на открытой площадке.

Китайский Праздник урожая. Китайские праздники формировались под влиянием двух важных составляющих. Во-первых, это время: праздники подчинены системе 24 сельскохозяйственных сезонов, выстроенных по лунному календарю. Во-вторых, это ряд обычаев, связанных с различными видами жертвоприношений, которые существовали еще до появления праздника [9, с. 13].

Праздник урожая Китая в своем развитии на каждом этапе претерпевал определенные изменения. Традиционный Праздник урожая в Китае носит название «Праздник Середины осени». Изначально он назывался «День осеннего равноденствия» и был 16-м сезоном из 24. В Китае, как и в Беларуси, осеннее равноденствие по григорианскому календарю приходится на 22–24 сентября. С древности Праздник Середины осени был напрямую связан с фазами луны. В древнем сборнике «Ли Цзи» есть такие слова: «Весной император поклоняется солнцу, осенью – луне». Из них можно сделать вывод, что в то время только императорская семья поклонялась луне, но ко времени династии Сун (420–1279 гг.) этот обычай распространился и среди простого народа [3, с. 259].

В период Чуньцю и период Сражающихся царств (770 г. до н.э. – 221 г. до н.э.) в литературных произведениях сообщается о чаяниях, связанных с луной, однако еще не встречается упоминание о Празднике Середины осени как таковом. В это время полностью сформировался только Праздник Весны (Новый год), в котором утвердился обычай возносить молитвы за урожай в новом году [4, с. 42].

В период правления династии Цинь (221 г. до н.э. – 207 г. до н.э.) появляются два обычая, определившие основы современного Праздника Середины осени – обычай «осеннее жертвоприношение» и «жертвоприношение луне». Осознавая полную зависимость от природы, люди старались задобрить ее, вознося молитвы о благосклонности, урожае. Все вышесказанное легло в основу современного Праздника Середины осени.

Во время правления династий Хань и Вэй (206 г. до н.э. – 581 г. н.э.) к обычаю поклоняться луне добавился обычай «любования луной». Позднее эта черта стала важнейшей

составляющей Праздника Середины осени. Характерной особенностью данного периода являются многочисленные стихи, в которых воспеваются луна. Ко времени правления династии Тан (618–907 гг.) обычай «любования луной» получил широкое распространение, а сам Праздник Середины осени стал очень популярен при императорском дворе. О любви царских особ к данному празднику гласит легенда об императоре Тан Сюаньцзуне, который мистическим образом попал на луну после того, как со своими наставниками наблюдали за луной на Празднике Середины осени [4, с. 244–245]. Кроме обычая «любования луной» в это время появляются обычаи наблюдения за приливом и игры с приливным валом.

При правлении императора Тайцзун (династии Северная Сун, 960–1127 гг.) Праздник Середины осени наряду с праздником Весны и праздником начала Лета (или драконьих лодок) был введен в статус официальных [10, с. 30]. В книге «История Улинь» поэта Чжоу Ми времен правления династии Южная Сун (1127–1279 гг.) упоминался еще один обычай Праздника Середины осени – пускать по воде фонарики и просить об исполнении желаний [4, с. 254]. К концу правления династии Южная Сун Праздник Середины осени уже был популярен не только при императорском дворе, но и среди простого народа.

Во время правления династии Юань (1206–1368 гг.) получил распространение особый обычай, который популярен до сих пор – кушать «лунные пряники». Обмен лунными пряниками с родственниками, учителями имеет смысл воссоединения.

В период династий Мин (1368–1644 гг.) и Цин (1616–1911 гг.) лирические и мифические литературные традиции, основанные на «чувственных признаниях Луне», ослабли, а основной формой народных празднований стало утилитарное поклонение луне с бытовыми элементами. Поэтому смысл обычая «народного поклонения луне» стал заключаться в людском воссоединении и счастливом отдыхе. Обычай поклонения луне в семейной традиции китайцев был связан с обрядом сожжения так называемой «лунной бумаги», на которой изображались различные даосские божества сугубо религиозного характера, но постепенно преобразились в светском направлении. Наряду с религиозными изображениями возникает светское изображение бессмертного кролика, толкущего лекарство, действия которого и изображались на лунной бумаге.

В период Китайской Республики (1911–1949 гг.), когда западная культура весьма прогрессировала в Китае, Национальное

гоминьдановское правительство приняло решение отменить традиционный Праздник Середины осени, однако в народе продолжал жить обычай сжигания лунной бумаги или «жертвоприношения кролику».

После основания Нового Китая (1949 г.), в период Культурной революции, Праздник Середины осени подвергся критике как один из «четырех пережитков». Но праздник не исчез и дошел до настоящего времени. В связи с развитием науки и техники к традиционным обычаям праздника постоянно добавляются новые черты. Сейчас правительство Китая придает большое значение традиционному фестивалю «Праздник Середины осени»: в день праздника на телевизионных станциях и онлайн-площадках проходят специальные программы и концерты.

В настоящее время Праздник урожая отмечают в многонациональном Китае как основная народность хань, так и многие другие населяющие страну народности, для каждой из которых существуют свои особенности и обычаи проведения праздника.

Ныне торжественный фестиваль – важная форма Праздника Середины осени в Китае. Самым известным является ежегодный Фестиваль Середины осени, проводимый Центральным телевидением Китая «CCTV Осенняя ночь». В праздничном концерте представлены народные песни, танцы, опера и другие виды искусства. Фестиваль включает множество элементов: здесь можно послушать традиционную китайскую оперу куньцзюй, прозаические и песенные сказы Сучжоу, увидеть древний город-сад, небольшие каналы и мостики, которые являются воплощением китайской традиционной архитектуры. В XXI столетии ежегодный Фестиваль Праздника Середины осени – это событие, которое ожидает весь китайский народ. Содержание его включает воспоминания о классической китайской культуре и представляет собой синтез искусств в «древнем китайском классическом стиле».

21 июня 2018 г. в Китае официально учредили новый «Праздник урожая китайских фермеров», который отмечается ежегодно в день осеннего равноденствия по лунному календарю. Праздник включает выставки сельскохозяйственной продукции и технологий, традиционных ремесел, театральные представления, конкурсы и др. Однако особого внимания заслуживает тот факт, что в настоящее время Праздник Середины осени полностью отделился от Праздника урожая китайских фермеров, в результате образовалось два Праздника урожая. Хотя Праздник Середины осени

еще несет в себе смысл празднования урожая, но больший акцент делается на теме счастливого сближения в семейном кругу, имеющей романтический оттенок.

Заключение. Проанализировав и сопоставив происхождение, развитие и эволюцию народных обычаев Праздника урожая в Китае и Беларуси, можно увидеть, что он издревле передавался из поколения в поколение, имеет свои традиции и содержание, а также отчетливые характеристики преемственности и вариативности. В то же время Праздник урожая проливает свет на древние культурные традиции белорусского и китайского народов, отображая траекторию социально-исторических и культурных изменений. Обряды и обычаи Праздника урожая являются носителями национального искусства, в которых отражены характерные черты двух стран.

Древний традиционный белорусский праздник Дожинки, связанный с окончанием жатвы, долгое время существовал на территории Беларуси почти в неизменном виде и отличался лишь некоторыми особенностями определенных местностей. Значительная трансформация произошла в обрядовой практике и традициях проведения Дожинок в советское время, что было связано с внедрением новой коммунистической идеологии. В современной Беларуси празднику, связанному с окончанием жатвы, не только было возвращено традиционное название «Дожинки», но и созданы наиболее благоприятные условия для возрождения древних дожиночных обычаев и обрядов. В XX – начале XXI в. белорусский народ смог сохранить все лучшие фольклорные традиции, а вместе с тем сберечь и некоторые советские «пережитки», которые посчитали ценными для нынешнего белорусского общества.

Происхождение Праздника урожая в Китае определяется временем, когда человек начал поклоняться силам природы. За основу праздника было взято понятие «весной приносить жертвы солнцу, а осенью приносить жертвы луне». Он получил широкое распространение при императорском дворе, а правление

династии Тан способствовало бурному развитию Праздника урожая. Устойчивый социальный фон, мирная обстановка, любовь императора Тан Сюанцзуна к музыке и даосизму сыграли важную роль в расцвете этого праздника. Ко времени правления династии Сун Праздник урожая распространился и в сельской местности, став китайским национальным праздником. Вследствие развития общества и науки отношение людей к празднику изменилось. Если раньше это был серьезный обряд поклонения луне, то сейчас это праздник, в котором царит атмосфера романтики, а луна остается символом этого действия до сих пор. Современный Праздник урожая китайских фермеров стал специальным мероприятием для крестьян как поощрение их труда, наполнившись реалистическими красками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданович, А.Я. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов: этнографический очерк / А.Я. Богданович. – Гродно: Губернская тип., 1895. – 185 с.
2. Касперович, В.А. Роль культурно-просветительных учреждений Беларуси в развитии обрядности (1920–1980-е годы): автореф. дис. ... канд. ист. наук / В.А. Касперович. – Минск, 1993. – 20 с.
3. 张勃. 中国民俗通志·节日志 / 齐涛. – 济南: 山东教育出版社, 2007年. – 502页. = Чжан, Бо. Китайский праздничный фольклор / Бо Чжан. – Цзинань: Изд-во образования провинции Шаньдун, 2007. – 502 с.
4. 韩养民. 中国古代节日风俗254 韩养民. 中国古代节日风俗 / 韩养民. – 陕西: 陕西人民出版社, 2002年. – 288页. = Хан, Янмин. Обычаи праздника в древнем Китае / Янмин Хан. – Шэньси: Народное изд-во Шэньси, 2002. – 288 с.
5. Крук, І.І. Следам за сонцам / І.І. Крук. – Мінск: Ураджай, 1998. – 214, [2] с.
6. Романов, Е. Белорусский сборник / Е. Романов. – Вильна: Типография А.Г. Сыркина, 1912. – Вып. 8: Быт белоруса. – VIII, 600 с.
7. Тульцева, Л.А. Современные праздники и обряды народов СССР / Л.А. Тульцева. – М., 1985. – 191 с.
8. Ван, Имин. Современный праздник урожая в Беларуси и Китае: сопоставительный аспект / Имин Ван // Традиционная духовная культура восточнославянских и китайского народов: сб. науч. ст. / Гомел. гос. ун-т им. Ф. Скорины, Ин-т Конфуция при Гомел. гос. ун-те им. Ф. Скорины; [редкол.: В.И. Коваль (гл. ред.) и др.]. – Гомель, 2019. – Вып. 2. – С. 29–33.
9. 高丙中. 民间风俗志 / 高丙中. – 上海: 上海人民出版社, 1998年. – 471页. = Гао, Биньжон. Народные обычаи / Биньжон Гао. – Шанхай: Народное изд-во Шанхая, 1998. – 471 с.
10. 胡元斌. 中秋节与赏月文化读本 / 胡元斌. – 新疆: 伊犁人民出版社, 2015年. – 138页. = Ху, Юанбин. Чтения Праздника Середины осени и культуры любования луной / Юанбин Ху. – Синьцзян: Изд-во Йили, 2015. – 138 с.

Поступила в редакцию 20.04.2021

ОРГАНИЗАЦИИ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ В УСЛОВИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО КЛАСТЕРА

Ротмирова Е.А.

*Государственное учреждение образования
«Минский областной институт развития образования», Минск*

В сложившихся условиях развития IT-технологий, появления требований оцифровки и скоростного раскрытия информации, широкого распространения новых идей, возрастания ценности творческих оригинальных замыслов для развития устойчивого профессионального будущего подрастающего поколения усиливается значение исследования ресурсов, процессов интеграции задач художественного и технологического образования, компетентных специалистов, творчески работающих и комплексно воплощающих императивы культуродействия. В статье актуализируется проблема культурной организации системы профессиональной ориентации обучающихся для их адаптации в будущем и во имя художественно-творческого трудового будущего. Рассматриваются вопросы проектирования и реализации устойчивой и продуктивной практики проведения занятий художественно-изобразительной и технологически-трудовой направленности в условиях художественно-технологического кластера.

Ключевые слова: образовательный художественно-технологический кластер, допрофильная и профильная подготовка, художественно-изобразительное и технологическое образование.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 82–86)

SETTING UP A CULTURAL AND CREATIVE SYSTEM OF CAREER ADVISING FOR STUDENTS IN THE CONDITIONS OF THE ART AND TECHNOLOGICAL CLUSTER

Rotmirova E.A.

State Education Establishment “Minsk Region Institute of Education Development”, Minsk

In the current conditions of the development of IT technologies, the emergence of requirements for digitization and rapid disclosure of information, the wide spread of new ideas, the increasing value of creative original ideas for the development of a sustainable professional future of the younger generation, the importance of research resources, the integration of the tasks of art and technological education, competent specialists who work creatively and comprehensively embody the imperatives of cultural activity increase.. The article deals with the problem of cultural organization of the system of career advising for students for them to adapt in the future and for the artistic and creative labor future. The issues of designing and implementing a sustainable and productive practice of conducting classes of artistic and visual as well as technological-labor orientation in the conditions of an art and technological cluster are considered.

Key words: academic art and technology cluster, pre-professional and specialized training, art and visual and technological education.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 82–86)

Стратегия национального устойчивого развития Республики Беларусь требует комплексности и последовательности действий и программ, ориентированных на будущее поколение, переход к зеленой экономике, цифровую трансформацию, внедрение

интегрированных подходов и технологий SMART при обеспечении открытого доступа и условий к реализации возможностей обучающихся для проявления познавательных профессионально ориентированных и творческих замыслов.

Адрес для корреспонденции: e-mail: elena-rotmirova@rambler.ru – Е.А. Ротмирова

По утверждению Н.Н. Ярошенко [1], несмотря на имеющиеся достижения в развитии систем художественного и технологического образования, в странах СНГ в XXI веке под угрозой разрушения, а иногда и исчезновения оказались традиционные художественно-творческие практики, образцы народного искусства и формы передачи культурного опыта художественно-трудовой деятельности между поколениями, обеспечивающие сохранение национальных ценностей; снизилось число участников программ художественного и технологического образования в условиях их недостаточной интеграции.

Полагаем, что эта глобальная проблема заслуживает особого внимания со стороны социокультурной, педагогической общественности, требует всестороннего рассмотрения. Считаем, что только в культурных условиях художественно-творческой профильно-ориентированной среды (как устойчивого пространства, имеющего организационно-дидактическое и культурно-фасилитативное назначение) возможен запуск процессов ее последовательного решения.

В режиме активной средовой трансформации будет актуально появление новых и обновление существующих профильно-ориентированных средств и механизмов, стратегий и тактик. В ситуациях активизации у обучающихся самоосознания и самопонимания возможна реализация обоснованных замыслов и идеалов, определяющих общие траектории и результаты продуктивной смысловой деятельности. Допрофильная и профильная подготовка обучающихся в условиях занятий по изобразительному искусству и трудовому обучению будет строиться с ориентацией на проективные стратегии будущетворения и творчества, форсайт-технологии, на основе синтеза рационального дидактического, художественного изобразительного и технологически-трудового опыта отражения мира. В такой профильно направленной системе открытости и прозрачности ожидается устойчивое достижение целей развития и становления культуротворческих императивов деятельности для успешных настоящих и будущих свершений, ожиданий от профессионального будущего с опорой на прогнозируемые профессии (например, архитектор виртуальности, дизайнер виртуальных миров, дизайнер носимых энергоустройств, архитектор-разработчик образовательных траекторий, архитектор трансмедийных продуктов, проектировщик-эргономист, эксперт по «образу будущего» ребенка, персональный бренд-менеджер, форсайтер и др. [2]).

Таким образом, на конкурентно устоявшемся и автоматизированном рынке труда ожидается сохранение и появление профессиональных сфер с художественно-творческим компонентом, так как машинные механизмы не всегда способны на разработку «эсклюзива», развитие профессионального креатива и мастерства, обеспечение задач искусности в нюансных способах и деталях.

Очевидно, что в существующих условиях функционирования художественно-изобразительной и трудовой сфер общего среднего образования Республики Беларусь, когда трудовое обучение реализуется в различных образовательных формах – урочно и внеурочно, а изобразительное искусство в основном внеурочно, для решения отмеченной выше проблемы будет важна организация специфичной культуротворческой продуктивной системы, обладающей должным временным и содержательно-функциональным ресурсами.

Цель исследования – актуализация поэтапного развития у обучающихся аксиологии культуры изобразительного и технологически-трудового действия в рецептурном представлении системного культуротворческого образца присвоения культурных норм и практик для успешной адаптации и рациональной самореализации в прогнозируемом профессиональном будущем.

Проектируемая стратегия: организация культуротворческой системы профессионально ориентированной подготовки обучающихся. Ссылаясь на мнение В.И. Шаповалова [3, с. 20], заметим, что если общее среднее образование подчиняется в своих целях и задачах, структуре и содержанию нормативной логике учебных программ, то дополнительное (образование детей и молодежи) имеет большую творческую направленность, свободу воплощения идей и задач через разнообразие авторских углубляющих и развивающих, индивидуально-ценных и социо-востребованных практик деятельности. В совокупности своих ресурсов дополнительное образование в объединениях по интересам (кружок, клуб, секция, студия, мастерская, лаборатория и др. (образовательные области «Изобразительное искусство» и «Декоративно-прикладное творчество») [4]) может выступить связующим звеном между проблемами социума и возможностями их решить через содержательно-функциональный потенциал общеобразовательных предметов трудового обучения и изобразительного искусства, помогая ученикам «...в профессиональном самоопределении, способствуя их саморазвитию, осознанию и преодолению ограничений конкурентных

возможностей, препятствующих успеху и личностному росту» [3, с. 23]. В итоге появится возможность организации занятий в комплексной культуротворческой системе интеграции допрофильной и профильной подготовки через расширение образовательных художественно-трудовых границ и ее реализацию в учреждениях общего среднего образования на базовом, повышенном уровнях (в пределах количества учебных часов) по разработанному программному материалу. Привлечение ресурсов учебных занятий общего среднего и дополнительного образования детей и молодежи позволит осуществить построение культуротворческой системы в виде «культурно-пирамидального», кластерного образца преемственности в условиях перехода от начальной к базовой, а далее – к старшей ступени школы для полноценного вступления учащихся в пространство профессионального будущего. А так как в настоящее время в пространстве общего среднего образования профильные художественно и технологически ориентированные классы отсутствуют, ожидаем, что внедряемая система обеспечит для учащихся осознанный выбор профессии художественно-трудовой, изобразительной направленности в ситуациях проектирования индивидуальной профессионально ориентированной траектории.

Внедряемая модель кластера нами актуализируется именно в аспекте придания культурным дидактическому и предметно-практическим трудовому, изобразительным процессам смыслотворчества, а при выводе их на метауровень – характера рационализации и успешности в достижении культурно-ориентированных образовательных, профессионально направленных целей и задач.

Художественно-технологический кластер как целостная образовательная культуротворческая система будет призван развиваться в направлении достижения устойчивости [5] и рациональности, переориентации обучения на комплексное присвоение обучающимися компетенций в совокупности знаниево-умениевых, ценностных ориентиров и поведенческих установок. В кластерных ситуациях сетевого, партнерского взаимодействия при интеграции культурных практик на всех творческих направлениях деятельности [6; 7] формируется культурный событийный ряд в совокупности занятий: урочные трудового обучения, изобразительного искусства, искусства (О и МХК), факультативные, объединений по интересам (студийные и индивидуальные и др.). В кластерных условиях поэтапно организуются и программно сопровождаются

(художественный профиль [4; 8; 9]) допрофильное обучение и профильная подготовка обучающихся в системе: 1) урочной и внеурочной деятельности на I ступени образования (трудовое обучение и изобразительное искусство, факультативные и занятия объединений по интересам дополнительного образования); 2) урочной и внеурочной деятельности (трудовое обучение и искусство (отечественная и мировая художественная культура)), факультативные и занятия объединений по интересам дополнительного образования на II ступени общего среднего образования; 3) урочной и внеурочной деятельности (трудовое обучение и внеурочно на факультативных и занятиях объединений по интересам дополнительного образования (художественный профиль) на III ступени общего среднего образования).

Тем самым кластерно организуемая среда выступит как гибкая сетевая структура (ниши начальной, базовой и средней школы), комплексно сложенная вокруг содержания и технологических механизмов изобразительной и трудовой деятельности, с учетом аксиологии единения организационно-управленческих, материально-технических, информационно-образовательных, эргофункциональных, человеческих и других ресурсов. Учебные занятия в системе образовательного художественно-технологического кластера, поуровнево функционирующие на основании нормативных требований урочной и внеурочной деятельности, будут обеспечиваться широтой реализации изобразительного и художественно-трудового сотворчества педагогов и обучающихся.

В содержании выделяются области профессионально ориентированного знания, которые в рамках допрофильной и профильной подготовки, интегрируясь в основное предметное художественно-изобразительное и технологически-трудовое поле нового знания, позволят расширить разработку содержания, учебных заданий и программ объединений по интересам художественного и технологически-трудового профилей. Обучающиеся будут призваны решать вводные, развивающие (общекультурные) и углубляющие задачи (в зависимости от этапа их реализации и типа профессионального самоопределения): начальная и базовая школа (допрофильная подготовка) – социальный тип, старшая ступень школы (профильное образование) – культурный тип, ведущий вид деятельности (изыскание (исследование), преобразование (проектирование), связывающие виды и формы занятий с реализуемыми их функциями.

При этом следует учитывать мнение исследователей [6; 7] о том, что разрабатываемые структура и содержание занятий должны опираться на их специфические предметные возможности, в направлении компетентностного личностного, предметного и метапредметного развития учеников различного возраста. Отметим, что в ходе учебных занятий на ступени начальной школы познавательный процесс открытия нового реализуется через выявление культурных маркеров и оформленное их воплощение в образы с учетом эмоционально-чувственных и понятийных представлений, но на основе программного содержания, строящегося на идее интеграции видов и жанров, способов воплощения задуманного. В условиях базовой школы в проблемном залоге раскрываются идея синтеза теории и практики познаваемого, культурный опыт вхождения в мир идей и замыслов, когда обучающиеся получают гарантии сопричастности к процессам сохранения национальных культурных традиций, осознания духовно-нравственных ценностей других и культуры своего народа. В свою очередь, в старшей школе воплощается идея развития опыта транслирования культурных образцов деятельности. Общее решение вопросов содержания факультативных и занятий объединений по интересам может пойти в направлении воплощения знания теории и практики художественно-изобразительного и технологического образования, присвоения техник транслирования и имиджирования лучших культурных образцов, исследовательского и проектного компетентностно ориентированного опыта деятельности. Для учеников важны занятия, которые будут включать систематизированное изучение понятий, явлений и закономерностей развития теории и практики изобразительного искусства и трудового обучения. Чувства мировосприятия, миропонимания и самоосознания профессионального будущего, развиваемые на основе изучения произведений художников-мастеров, народного творчества, целостной системы культуродействия, обуславливают понимание непрерывности творческих процессов, гарантируя принятие ими общих законов окружающей жизни.

В кластерных границах коммуникативности, интеграции, художественного изобразительного и технологически-трудоового творчества рациональный учебный процесс должен быть целостным, системным, основанным на единстве разнообразных видов и образцов действий. Свободный переход обучающегося (с учетом определенной профильной направленности) по выбранным кластерным уровням позволит находить траекторию [10],

которую никто заранее не проложит и которая будет выступать как его собственная, самостоятельно спроектированная стратегия.

Аксиомажным становится присвоение умений сотрудничать с другими людьми, так как в настоящее время значительная часть проблем решается только в ситуациях взаимодействия, командного сотворчества. Это значит, что учащиеся должны присваивать ценности развития в себе таких качеств, как контактность, терпимость, коммуникабельность, необходимых в транслировании идей эстетосообразности, полезности, рациональности, культуротворчества. Индивидуальные и групповые творческие учебные работы призваны будут решать задачи значимости единства реальности и фантазии, поиска и оригинальности воплощения идей, глубины исследования и проектного обоснования задуманного, практического отражения гармонии совместных замыслов. Субъектно-смысловые предпочтения обучающихся в сторону трудового обучения и изобразительного искусства предоставят возможность в будущем профессионально вступать в личностный, вероятностный полилог, самоактуализироваться в соответствующих областях профессионального выбора. Учитывая то, что нынешнее производство диктует императивы высокого уровня образования и профессионального мастерства, только знаний и умений уже недостаточно, важно владеть компетенциями как показателями уровня совершенства в определенной художественно-технологической сфере.

Очевидно, что кластерная культуротворческая, профильно ориентированная система будет обеспечивать для обучающихся продуктивные условия создания продуманных культурных образов и образцов, гарантировать эффективность принятия нестандартных решений, выбор творческого инициативного подхода к решению проблем, развитие опыта принятия ответственности за предлагаемые решения. Присвоенные ими умения реализовывать культурные способы действий, позволяющие делать рациональный выбор и создавать программы индивидуальной траектории профессионального будущего, активность в достижении поставленных профессионально ориентированных целей и реализации замыслов послужат осознанию социального смысла успешной и творческой образовательной деятельности для настоящего и в прогнозируемом будущем.

Таким образом, в результате организуемой профессионально ориентированной системы художественно-технологического кластера, призванного способствовать устойчивому

решению задач допрофильного обучения и профильной подготовки, для обучающихся будет гарантироваться процесс осознания смысловой изобразительной и технологически-трудовой деятельности, ориентированной на выработку стратегий профессионального самоопределения как в индивидуальном, так и в социальном плане (через обоснование практической значимости, истоков появления проблем, путей освоения нового и совершенствования приобретаемых знаний и способов действий). Соответственно, обеспечивается переход на реализацию задач содержания современного инновационного образования, с транслированием культуры успешности и рациональности в единстве с общечеловеческими ценностями, активизацию мыследеятельности, проявление интеллектуально-творческих способностей каждой личностью, где главный критерий – степень ее самоопределения.

Заключение. Полагаем, что профильно направленные художественно-изобразительное и технологическое образование, реализуемое в культуротворческой системе художественно-технологического кластера, углубляя действие гуманистических ценностей и принципов, в полной мере обеспечит гарантии полноценного профессионального самоутверждения в определенном учебном заведении и ориентацию обучающихся на профессии будущего. В качестве основных результатов воплощения развиваемой нами идеи найдут применение: 1) внутренние: 1-я кластерная ступень (допрофильное обучение), результат – первичный ситуативный опыт; 2-я кластерная ступень (допрофильное обучение), результат – ситуативно-социальный, социальный и социокультурный опыт; 3-я кластерная ступень (профильная подготовка), результат – общекультурный опыт; 2) внешние: а) в отношении обучающихся: 1-я кластерная ступень – проектного и исследовательского характера аналоговые смысловые изобразительные и технологически-трудовые работы; 2-я кластерная ступень – художественно-изобразительные и технологически-трудовые исследования и проекты; 3-я кластерная ступень – культурно-имиджевые изобразительные и технологически-трудовые образцы деятельности; б) в отношении педагога: учебно-методические пособия, педагогический портфолио, информационные и технологические, проектные и интеллект-карты, модели, карт-схемы и т.п.

Следовательно, в современной системе художественно-изобразительного

и технологического образования актуализация и успешное решение задач допрофильного обучения и профильной подготовки обучающихся будут продуктивны в ситуациях усиления требований на изыскание локальных предметных способов и средств дифференцирования, содержательно-функционального углубления, праксиоцентрированности, ценностей культуросообразности и проективности. Предлагаемая нами идея художественно-технологического кластера обосновывает значение поэтапности развития у обучающихся ценности культуры изобразительной и технологически-трудовой деятельности, присвоения культурных нормированных образцов успешной адаптации и самореализации для будущего профессионального культуродействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ярошенко, Н.Н. Потенциал художественного образования в гуманитарном сотрудничестве государств – участников СНГ: стратегические подходы ЮНЕСКО / Н.Н. Ярошенко // Вестник МГУКИ. – 2013. – № 2. – С. 150–154.
2. Атлас новых профессий / П. Лукша, К. Лукша, Д. Песков, Д. Коричин. – М.: Агентство стратегических инициатив; СКОЛКОВО, 2014. – 168 с.
3. Шаповалов, В.И. Формирование конкурентоспособной личности в условиях школьного дополнительного образования: монография / В.И. Шаповалов; под науч. ред. Ю.С. Тюнникова. – Сочи: СГУТ и КД, 2008. – 190 с.
4. Кодекс Республики Беларусь об образовании. – Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2011. – 400 с.
5. Глобальные цели – благополучие каждого: Декада «Образование для устойчивого развития»: сб. материалов / под ред. А.И. Жука, А.В. Позняк, С.Б. Савеловой. – Минск: БГПУ, 2018. – 178 с.
6. Симоненко, В.Д. Технологическая культура и образование (культурно-технологическая концепция развития общества и образования) / В.Д. Симоненко. – Брянск: Изд-во БПТУ, 2001. – 214 с.
7. Система профессиональной деятельности образовательных учреждений и предприятий г. Москвы: докум., прогр. метод. материалы по профессион. ориентац. образов. учреждений / Департамент науки, промышлен. полит. и предприним. г. Москвы, Департ. образования г. Москвы; ред.-сост. О.И. Радомская, под общ. ред. Л.Г. Савенковой. – М.: Интеллект-Центр, 2014. – 320 с.
8. Методические рекомендации «Дополнительное образование детей и молодежи в 2019/2020 учебном году: актуальные содержательные и организационные аспекты». – Режим доступа: http://eco.unibel.by/meropriyatiya/planyi_meropriyatij/metodicheskie_rekomendaczii_dopolnitelnoe_obrazovanie_detej_i_molodezhi_v_2019/2020_uchebnom_godu:_aktualnyie_soderzhatelnyie_i_organizaczionnyie_aspektyi.html. – Дата доступа: 18.03.2021.
9. Изобразительное искусство. Искусство (отечественная и мировая художественная культура). Трудовое обучение. 2019/2020 учебный год. I–IV, V–XI классы: учебные программы для учреждений общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания. – Минск: Национальный институт образования, 2020.
10. Пальчик, Г.В. Организационно-теоретические основания разработки вариативного компонента содержания общего среднего образования / Г.В. Пальчик // Кіраванне ў адукацыі. – 2006. – № 7. – С. 3–10.

Поступила в редакцию 13.07.2021

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РЕАЛИЗАЦИИ МЕТОДИЧЕСКОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ ПО ЧЕРЧЕНИЮ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ОБРАЗОВАНИЯ И ПУТИ ЕГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ

***Беженарь Ю.П., **Сементовская В.В., ***Трацевский В.Б.**

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

****Витебский филиал учреждения образования «Белорусская государственная академия связи»**

*****ГУО «Гимназия № 3 г. Витебска имени А.С. Пушкина»**

Знание основных правил черчения, умение читать чертежи и выполнять несложные графические работы необходимы каждому образованному человеку, так как способствуют развитию образного и логического мышления, сообразительности, внимания, усидчивости и аккуратности, что является неременным условием высокой общей и технической культуры. Кроме того, знание чертежа позволяет самостоятельно осуществлять мелкий ремонт бытовых приборов, собирать мебель в домашних условиях, мастерить своими руками. В статье раскрываются значимость предмета черчения и его методическое обеспечение на современном этапе, описываются подходы к внедрению учебного пособия для 10 класса, рабочих тетрадей и занимательности на уроках черчения. Авторами описываются рекомендации ведения уроков по черчению, раскрываются подходы преподавания черчения учителем-методистом В.В. Трацевским и краткий отзыв об учебном пособии «Черчение» для X класса (2020). Освещаются перспективы развития и подчеркивается важность совершенствования и вариативности учебно-методического обеспечения по учебному предмету «Черчение».

Ключевые слова: учебная программа, черчение, учреждение образования, пространственное мышление, графическая деятельность, дидактические материалы, чертеж.

(Искусство и культура. – 2021. – № 3(43). – С. 87–97)

CURRENT ASPECTS OF THE IMPLEMENTATION OF TECHNICAL DRAWING METHODOLOGICAL PROVISION AT EDUCATION ESTABLISHMENTS AND WAYS OF ITS IMPROVEMENT

***Bezhenar Yu.P., **Sementovskaya V.V., ***Tratsevski V.B.**

***Education Establishment "Vitebsk State P.M. Masherov University"**

****Vitebsk Branch of Education Establishment "Belarusian State Academy of Communications"**

*****SEE "A.S. Pushkin Gymnasium № 3 of the City of Vitebsk"**

Knowledge of basic Technical Drawing rules, the ability to read drawings and perform simple graphic work are necessary for every educated person since they promote the development of image and logical thinking, smartness, attention, neatness and perseverance, which is a significant condition for general and technical culture. Besides, knowledge of drawings makes it possible to independently mend some minor devices, assemble furniture and make things by hand. The article reveals the significance of the subject of Technical Drawing and its methodological provision at present, describes approaches to the introduction of the 10th year textbook, workbooks at the classes of Technical Drawing. The authors describe guidelines for giving lessons in Technical Drawing, reveal approaches to teaching by teacher-methodologist V.V. Tratsevski as well as give a brief review of the textbook "Technical Drawing" for the 10th year (2020). Prospects of the development and the necessity in the improvement and variability of the academic and methodological provision for the discipline of Technical Drawing are presented.

Key words: curriculum, Technical Drawing, education establishment, spatial thinking, graphic activity, didactic materials, drawing.

(Art and Cultur. – 2021. – № 3(43). – P. 87–97)

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgf.vitebsk@mail.ru – Ю.П. Беженарь

В Республике Беларусь все больше выпускников учреждений образования принимают решение о поступлении на специальности технического профиля, будь то колледж или УВО, в которых огромный блок учебного процесса занимают дисциплины, среди которых начертательная геометрия, инженерная графика, черчение и т.п. В последнее 10-летие большую популярность занимает именно высшее образование, причем выбор приоритетных специальностей чаще всего связан с профессией экономиста, юриста, менеджера, конечно же, всегда востребованы профессии врача, архитектора, дизайнера и др. Меньше выпускников рассматривали себя для поступления в колледж, в связи с доступностью получения высшего образования. Поэтому все большую актуальность приобретает проблема нехватки специалистов рабочих специальностей, хорошие автослесари, токари, сантехники, сварщики становятся востребованными и в сфере услуг, и в сфере производства.

Для всех перечисленных специалистов развитое пространственное мышление, знание чтения и умения выполнять чертежи является важным.

Чертежи – важнейшее средство, способствующее техническому прогрессу. Поэтому знание основных правил черчения, умение читать чертежи и выполнять несложные графические работы необходимы каждому образованному человеку, так как способствуют развитию образного и логического мышления, сообразительности, внимания, усидчивости и аккуратности, что является неременным условием высокой общей и технической культуры. Кроме того, знание чертежа позволяет самостоятельно осуществлять мелкий ремонт бытовых приборов, собирать мебель в домашних условиях, что-то мастерить своими руками.

Почти все, что произведено человеком: здания, в которых мы живем, работаем и проводим досуг; средства транспорта, на которых мы ездим; одежда и обувь, которые мы носим; телевизоры, планшеты, телефоны, которые доставляют нам информацию, и многое другое – создавалось по заранее разработанным чертежам, моделям. Ведь именно чертежи являются основными конструкторскими документами. В отдельности или в сочетании с другими графическими и текстовыми документами они определяют устройство изделия и содержат, как правило, все данные, необходимые для разработки и изготовления изделий, а также для их контроля, приемки, эксплуатации и ремонта [1].

Цель статьи – раскрытие актуальных аспектов реализации методического обеспечения

по предмету «Черчение» в учебном процессе учреждений образования и пути его совершенствования.

Актуальность учебного предмета «Черчение» в учреждениях образования. Пространственное мышление – вид умственной деятельности, отвечающий за ориентацию в пространстве, создание в сознании человека образов пространства и использование их в процессе решения практических и теоретических задач. Особенность пространственного мышления в том, что его единицей измерения служит образ, который включает в себе специфические характеристики пространства: размер, форму, взаимоотношения между его частями, местонахождение в пространстве и т.п.

Именно графическая деятельность (черчение) как вид деятельности способствует развитию пространственного мышления.

Во время процесса черчения, разработки и чтения чертежей активно работают, а следовательно, и развиваются, оба полушария головного мозга. Так как во время выполнения графических работ, решения графических задач мозг не только формирует представления о пространстве и ориентируется в нем, но и анализирует, распознает знаки и символы, поэтапно «считывает» информацию о деталях чертежа.

Кроме того, черчение дисциплинирует, воспитывает аккуратность, точность выполняемых действий, помогает лучше разбираться в математике, географии, физике, трудовом обучении, информатике [1].

Графический язык общепризнан международным языком общения, изучение предмета «Черчение» является необходимым.

Графическое образование следует рассматривать как важную составляющую содержания общего образования. Создание интегрированных курсов, организация факультативных занятий, при умелом использовании межпредметных связей, включение занимательности делают преподавание этого предмета не как самоцель, а как средство для познавательной и созидательной деятельности, при освоении которой учащийся поднимется на еще одну ступень творения своей жизни [2].

Министерство образования Республики Беларусь приняло типовой учебный план на 2020/2021 учебный год для учреждений общего среднего образования, в котором предмет «Черчение» изучается в 10-м классе.

Календарно-тематическое планирование (КТП). Согласно должностным обязанностям, учитель разрабатывает КТП с учетом времени, отведенного в учебной программе

на изучение отдельных тем по предмету «Черчение».

Учитель исходит из примерного КТП по учебному предмету «Черчение», рекомендованного Национальным институтом образования (НИО). При использовании КТП, рекомендованного НИО, учитель по своему усмотрению и опираясь на сложившийся опыт преподавания может вносить в течение учебного года (в пределах учебных часов, отведенных на изучение предмета) коррективы в зависимости от уровня результатов учебной деятельности и познавательных возможностей учащихся, иных объективных обстоятельств.

В рубрике «Для записок» или на отдельном листе, который вкладывается в пособие для учителей учреждений общего среднего образования «Примерное календарно-тематическое планирование», учитель фиксирует вносимые изменения, которые согласовывает с руководителем учреждения образования.

Примерное КТП для X класса размещено на национальном образовательном портале: <https://adu.by/> Образовательный процесс. 2020/2021 учебный год / Общее среднее образование / Учебные предметы. V–XI классы / Черчение.

Методическое обеспечение. Учебные программы. В 2020/2021 учебном году использовались учебные программы, утвержденные постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 19.06.2020 № 140.

Учебные программы по учебному предмету «Черчение» включены в содержание изданий:

- учебные программы по учебным предметам для учреждений общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания. X класс. – Минск: Нац. ин-т образования, 2020;

- вучэбныя праграмы па вучэбных прадметах для ўстаноў агульнай сярэдняй адукацыі з беларускай мовай навучання і выхавання. X клас. – Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2020.

Учебные программы также размещены на национальном образовательном портале: <https://adu.by/> Образовательный процесс. 2020/2021 учебный год / Общее среднее образование / Учебные предметы. V–XI классы / Черчение.

Учителями используются:

- учебная программа по учебному предмету «Черчение» для X класса учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания (базовый уровень);

- учебная программа по учебному предмету «Черчение» для X класса учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования с русским языком обучения и воспитания (повышенный уровень).

Учебные программы факультативных занятий:

- учебная программа факультативного занятия «Занимательное графическое моделирование на компьютере» для IX(X) класса учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования;

- учебная программа факультативного занятия «Черчение» для X–XI классов учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования;

- учебная программа факультативного занятия «Техническое макетирование» для X–XI классов учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования;

- учебная программа факультативного занятия «Техническая графика» для IX класса учреждений образования, реализующих образовательные программы общего среднего образования.

Учебные программы размещены на национальном образовательном портале: <https://adu.by/> Образовательный процесс. 2020/2021 учебный год / Общее среднее образование / Учебные предметы. V–XI классы / Черчение.

Учебное пособие. На протяжении почти 50-ти лет школы Российской Федерации, а также Республики Беларусь пользовались учебником «Черчение», одним из авторов и длительное время титульным редактором которого являлся доктор педагогических наук, профессор (ранее заведующий кафедрой, проректор и ректор университета ВГУ имени П.М. Машерова), заслуженный работник высшей школы Республики Беларусь Виктор Никонович Виноградов. Некоторое время назад издательская группа АСТ (Москва) определила статус этого учебника как «...классический, хорошо известный многим поколениям учащихся...». Он выдержал 292 издания, общий тираж его только на русском языке составил свыше 50 миллионов экземпляров.

Идеи, заложенные в учебнике по черчению автора В.Н. Виноградова, в большей части взяты за основу при разработке содержания нового учебного пособия «Черчение» для 10 класса учреждений общего среднего образования с русским (белорусским) языками обучения (с электронным приложением для повышенного уровня) [3]:

– Черчение / Черчэнне: учебное пособие для 10 класса учреждений общего среднего образования с русским (белорусским) языком обучения (с электронным приложением для повышенного уровня) / Ю.П. Беженарь [и др.]. – Минск: Народная асвета, 2020 [4].

На национальном образовательном портале (<http://e-padruchnik.edu.by/>) размещена электронная версия печатного издания данного учебного пособия, предусмотренного для изучения предмета «Черчение» на базовом уровне. Ведется разработка учебного пособия повышенного уровня, оно будет размещено на ресурсе (<http://profil.edu.by/>).

Рекомендации по работе с новым учебным пособием даны на национальном образовательном портале: <https://adu.by/> Образовательный процесс. 2020/2021 учебный год / Общее среднее образование / Учебные предметы. V–XI классы / Черчение.

Полная информация об учебно-методическом обеспечении образовательного процесса по учебному предмету «Черчение» в 2020/2021 учебном году размещена на национальном образовательном портале: <https://adu.by/> Образовательный процесс. 2020/2021 учебный год / Общее среднее образование / Учебные предметы. V–XI классы / Черчение.

Цель учебного пособия – формирование у учащихся навыков чтения и выполнения графических изображений, которые позволят им ориентироваться в широком мире графической информации, приобщиться к графической культуре, овладеть графическим языком как средством общения людей различных профессий.

Данное издание знакомит с различными видами графических изображений, построением предметов на плоскости чертежными инструментами в соответствии с принятыми государственными стандартами (ГОСТ), возможностями выполнения чертежей с применением современных компьютерных программ.

Материал учебного пособия разделен на три раздела («Геометрическое черчение», «Проекционное черчение», «Машиностроительное черчение»), содержит теоретическую и практическую части.

После изучения теоретического материала в рабочих тетрадях выполняются практические работы; графические работы проводятся с использованием формата А4.

Каждый параграф начинается вопросами рубрики «Вспоминаем ранее изученное», позволяющими актуализировать необходимые знания.

Материал учебного пособия представлен текстом, который сгруппирован в тематические блоки, схемами, таблицами.

Иллюстрации дополняют текст и помогают сформировать наиболее полное представление об изучаемом материале (после нашей статьи в Приложении располагается методический материал в помощь педагогу. – Авт.).

Система навигации дана посредством знаков-символов, которые способствуют оперативному ориентированию в материале учебного пособия. В параграфах размещены следующие рубрики:

	Вспоминаем ранее изученное
	Ответьте на вопросы, выполните задания
	Запомните
	Любопытный факт!
	Вопросы и задания для закрепления изученного материала
	Вопросы и задания повышенной сложности
	Практическая работа
	Графическая работа

С целью развития интеллекта, пространственного воображения на страницах учебного пособия учащимся предлагаются вопросы и упражнения рубрики «Ответьте на вопросы, выполните задания», которые могут относиться к тексту или иллюстрациям и направлены на закрепление изученного материала. Рубрика может содержать дополнительную информацию, которая отсутствует в тексте параграфа, или задания с опорой на знания из других областей либо жизненный опыт учащихся (рис. 1).

Рубрика «Запомните» содержит важную информацию (основные понятия из курса черчения), которую нужно запомнить наизусть (рис. 2).

Рубрика «Любопытный факт!» предлагает дополнительный материал познавательного характера об изобретениях технических устройств, методах графического построения изображений, графических инструментах, развитии и совершенствовании технологий построения чертежей и др. (рис. 3).

В конце каждого параграфа имеются вопросы и задания рубрики «Вопросы и задания для закрепления изученного материала» (рис. 4).

Кроме вопросов репродуктивного уровня, в учебном пособии представлены задания повышенной сложности, вопросы проблемного характера (рис. 5).

Практические и графические работы предусматривают задания с повышением

сложности: от простых (варианты 1 и 2) к сложным (варианты 3 и 4) (рис. 6).

Для удобства пользования учебным пособием все графические работы вынесены в отдельную рубрику «Графическая работа» (рис. 7).

В помощь при выполнении заданий практической части в учебном пособии предлагаются Памятки, раскрывающие алгоритмы построения изображений, этапы выполнения аксонометрических проекций и т.п. (рис. 8).

Для удобства навигации в основных понятиях из курса черчения в конце учебного пособия размещен Предметный указатель.

Каждый параграф учебного пособия посвящен одной теме и содержит материал базового уровня.

Для тех, кто изучает черчение на повышенном уровне, разрабатывается электронное приложение, которое будет размещено на интернетресурсе (<http://profil.adu.by>).

Учащиеся, изучающие черчение на базовом уровне, при желании могут работать и с материалами повышенного уровня.

Для лучшего освоения способов построенных элементов чертежа в тексте учебного пособия представлены видеоматериалы, размещенные под QR-кодом.

Электронная версия учебного пособия – это учебное пособие в формате *pdf, который можно использовать с помощью компьютера, планшета, интерактивной доски и т.д.

Принципиальным отличием электронной версии учебного пособия является его интерактивное оглавление, которое дает возможность перейти к интересующему параграфу (<http://e-padruchnik.adu.by/>).

Из опыта работы учителя черчения В.Б. Трацевского с учебным пособием для 10 класса «Черчение» в ГУО «Гимназия № 3 г. Витебска имени А.С. Пушкина». «...Изучение учебного предмета “Черчение” в X классе общего среднего образования, на мой взгляд, оправдано и правильно. У учащихся X классов выше внутренняя мотивация к обучению и осознанный выбор продолжать обучение после девятого класса в школе или гимназии, в которой они обучались. Изучение учебного предмета “Черчение” в IX выпускном классе, как это было раньше, учащимся давалось труднее, в особенности из-за увеличенной нагрузки и подготовки к выпускным экзаменам».

«Учебное пособие для X класса “Черчение” авторов: Ю.П. Беженарь, Е.Н. Чернова, В.В. Сементовская, И.В. Дубинина, Д.В. Цареня – это определенный шаг вперед. Новое учебное пособие отличается от аналогичных, используемых раньше: хорошей логичной навигацией по учебнику; доступностью изложения материала по темам; современными иллюстрациями (примерами чертежей, рисунков, эскизов); интересной и познавательной информацией,

связанной с черчением, наукой или техникой; вопросами и заданиями (практическими и графическими работами); видеоматериалами по темам или приемам вычерчивания с использованием возможности доступа к облачным хранилищам информации через мобильное приложение смартфона с доступом пакетных данных и использование технологии QR-cod».

«...Хочу отметить доступность, поэтапность, последовательность подачи материала, как теоретического (этапы построения чертежа детали, пояснения к чертежу), так и практического. Положительной оценки заслуживает и цветовая гамма: иллюстраций, чертежей, рисунков, понятий и определений, важных пояснений или подсказок в тексте. Использование нескольких цветов, оттенков на рисунках, чертежах при объяснении темы позволяет учащимся наглядно представить необходимое расположение в пространстве детали или выполняемое действие с деталью, предметом».

«Применение объемных изображений (изометрия) в чертежах и иллюстративном материале параграфа оправдано и позволяет учащимся на уроке визуально видеть выполняемые действия с использованием проекций и плоскостей проецирования или секущих плоскостей, разрезов».

«Практические и графические работы по изучаемым темам, предлагаемые в учебном пособии, содержат несколько вариантов, отличающихся между собой незначительно (пропорции, размеры), но объединенных изучаемой темой или разделом. Условия заданий с использованием чертежей, технических рисунков, аксонометрических проекций детали выполнены грамотно, наглядно, рационально и вариативно».

«...В разделе “Приложения”, размещенном в конце учебного пособия, собрана важная и нужная информация по темам, примеры выполнения построений, использование чертежных инструментов, приемы и алгоритмы выполнения чертежей, условные обозначения на чертежах».

«...технически доступным и оправданным в учебном пособии является получение информации о приемах построения для самостоятельного изучения посредством использования смартфона и камеры через картинку, зашифрованную в QR-cod, позволяющую наглядно видеть процесс построения, трансформации предмета, детали посредством действий в видеоролике, размещенном в облаке. Что, несомненно, способствует более полному усвоению информации, пониманию выполняемых построений учащимися».

«Таким образом, новое учебное пособие заслуживает положительной оценки. Вместе с тем иногда встречающиеся незначительные неточности при нанесении размеров, которые

могут быть трактованы учителем, как предложение учащимся к поиску своего варианта обозначения размера на чертеже, тем самым учащиеся мотивируются к поиску решения. Безусловно, учебное пособие «Черчение» для X класса может быть в будущем дополнено и другими видеоматериалами: правила построения деталей (поэтапность), необычные или нестандартные приемы в технике, примеры 3D конструирования, основные или базовые приемы работы в программах для чертёжника».

«Электронная версия учебного пособия и электронное приложение будут иметь востребованность у учащихся и педагогов школ, гимназий при организации обучения, в том числе и дистанционного».

Рабочие тетради. Для проведения занятий, выполнения и оттачивания графических построений, решения графических задач и выполнения графических работ предлагается использовать рабочие тетради (рис. 9) [5].

Особенности организации образовательного процесса. При организации образовательного процесса для получения общего среднего образования на дому изучение учебного предмета «Черчение» не осуществляется. Обращаем внимание, что основной учебный материал должен быть усвоен учащимися на уроке. Ключевая функция домашнего задания – закрепление знаний и умений, полученных на уроке.

С целью предупреждения перегрузки учащихся при выполнении домашнего задания важно строго следить за его объемом, при необходимости разъяснять учащимся на уроке содержание, порядок и приемы выполнения домашних заданий.

Творческие задания могут быть предложены для самостоятельного выполнения дома только по желанию учащихся, а также для активизации мыслительной деятельности учащихся на уроке.

Графические и практические работы по черчению предполагают совершенствование и проверку усвоения учащимися учебного материала определенной темы (тем). Они являются средством тематического контроля. Отметки за работу вносятся в классный журнал и учитываются при осуществлении промежуточной аттестации.

Организация образовательного процесса на повышенном уровне. Рассматривается вопрос об изучении учебного предмета «Черчение» в X классе на повышенном уровне за счет учебных часов, предусмотренных на проведение факультативных занятий.

Разрабатывается электронное приложение для повышенного уровня «Черчение. 10 класс», которое будет размещено на ресурсе (<http://profil.edu.by>) и включать учебный материал базового и повышенного уровней. Одновременно может использоваться

печатное издание учебного пособия, предусмотренное для изучения черчения на базовом уровне (рис. 10).

Перспективы развития учебно-методического обеспечения по предмету «Черчение». Для развития учебно-методического обеспечения по предмету «Черчение» следует учитывать актуальные вопросы развития технического образования, интересы и запросы педагогов, их профессиональные компетенции. Поэтому необходимы:

- разработка практикума задач по черчению, учитывающего вариативность заданий;
- разработка практикума задач по черчению (повышенный уровень) для учащихся, планирующих поступать на технические специальности, архитектуру и дизайн;
- разработка сценариев плановконспектов уроков по учебному предмету «Черчение» для X классов;
- современные подходы к контролю и оценке результатов учебной деятельности учащихся по черчению;
- внедрение в образовательный процесс современных методов, приемов и технологий, обеспечивающих продуктивную деятельность учащихся на занятиях по черчению;
- разработка занимательных, творческих задач по черчению.

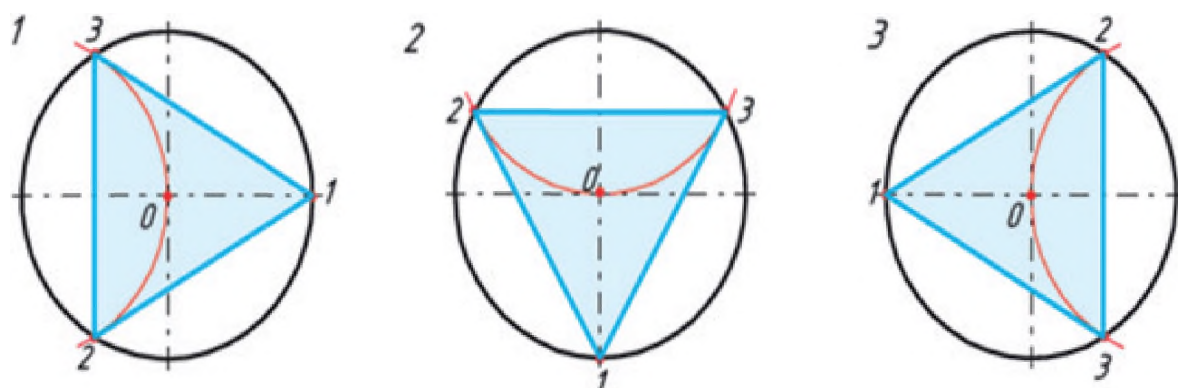
Заключение. Таким образом, для разработки современного методического обеспечения по черчению, способствующего активизации графической деятельности обучающихся, ученым-методистам важно прежде всего учитывать: интересы учащихся и рекомендации учителей-предметников, возможность использования дистанционного обучения (в период пандемии, болезней учащихся), современные требования к выпускникам школ, колледжей и УВО, потенциал применения эффективных средств обучения и их востребованность в будущей профессиональной работе и жизнедеятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беженарь, Ю.П. Компьютерно-графическое моделирование как средство формирования графической культуры школьников: монография / Ю.П. Беженарь. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 139 с.
2. Беженарь, Ю.П. Методика преподавания черчения: метод. рекомендации / Ю.П. Беженарь; М-во образования Республики Беларусь, Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Каф. декоративно-прикладного искусства и технической графики. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 59 с.
3. Беженарь, Ю.П. Организация и работа кафедры начертательной геометрии и черчения ВГУ имени П.М. Машерова / Ю.П. Беженарь, В.Н. Виноградов // Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 85–93.
4. Беженарь, Ю.П. Черчение: учеб. пособие / Ю.П. Беженарь, Е.Н. Чернова, В.В. Сементовская и др. – Минск: Народная асвета, 2020. – 183 с.
5. Беженарь, Ю.П. Черчение. 10 класс: рабочая тетрадь для практических заданий и графических работ / Ю.П. Беженарь, И.В. Дубина. – Минск: Аверсэв, 2020. – 111 с.

Поступила в редакцию 14.07.2021

ПРИЛОЖЕНИЕ



-  *Вспомните из курса изобразительного искусства, из каких элементов состоит светотень. Для чего служат эти элементы?*
-  *Составьте алгоритм деления окружности на три равные части таким образом, чтобы получить геометрические фигуры, изображенные на рисунке.*
-  *Объясните, как построить перпендикуляр из точки, лежащей вне прямой линии, с помощью транспортира.*

Рис. 1



Разрез — это изображение предмета, мысленно рассеченного одной или несколькими секущими плоскостями.

На разрезе показывают то, что находится в секущей плоскости и что расположено за ней.

Рис. 2



С давних времен ученых интересовали идеальные или правильные многоугольники, составляющие правильные многогранники. Их завораживала красота, совершенство и гармония этих фигур. Существует множество правильных многоугольников, но правильных многогранников всего пять. Их названия пришли из Древней Греции, и в них указывается число граней: тетра — 4, гекса — 6, окта — 8, додека — 12, икос — 20. Эти правильные многогранники получили название платоновых тел в честь древнегреческого философа Платона, который придавал им мистический смысл. Тетраэдр олицетворял огонь, поскольку его вершина устремлена вверх, как у разгоревшегося пламени; икосаэдр — воду, потому что обтекаемый; гексаэдр (куб) — землю, так как это самая устойчивая фигура; а октаэдр — воздух. В настоящее время эту систему можно сравнить с четырьмя состояниями вещества: твердым, жидким, газообразным и пламенным. Додекаэдр отождествлялся со всей Вселенной и считался главнейшим.

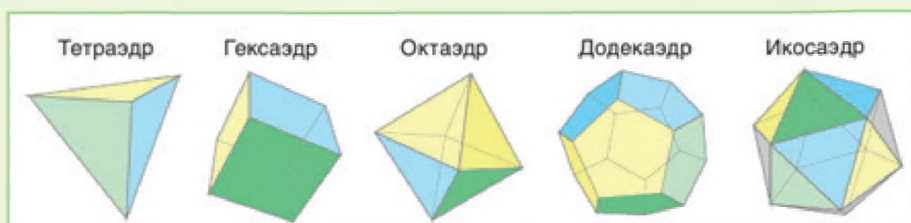
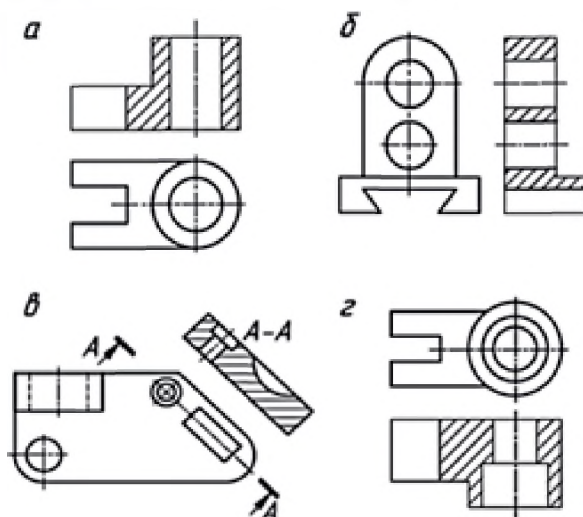


Рис. 3



1. Какие разрезы называют фронтальными, профильными, горизонтальными?
2. В каких случаях разрезы не обозначают?
3. Назовите разрезы, отображенные на рисунках.



4. Какой разрез называется местным?
5. Когда применяют местный разрез?
6. Какой линией ограничивают местный разрез? Допустимо ли совпадение этой линии с другими линиями чертежа?
7. Как располагают секущие плоскости для выявления внутренних очертаний изделий на аксонометрических проекциях?

Рис. 4



Рассмотрите формы сечений, которые возможны при рассечении предмета воображаемыми секущими плоскостями А—А и Б—Б. Аргументируйте необходимость изображения сечений детали.

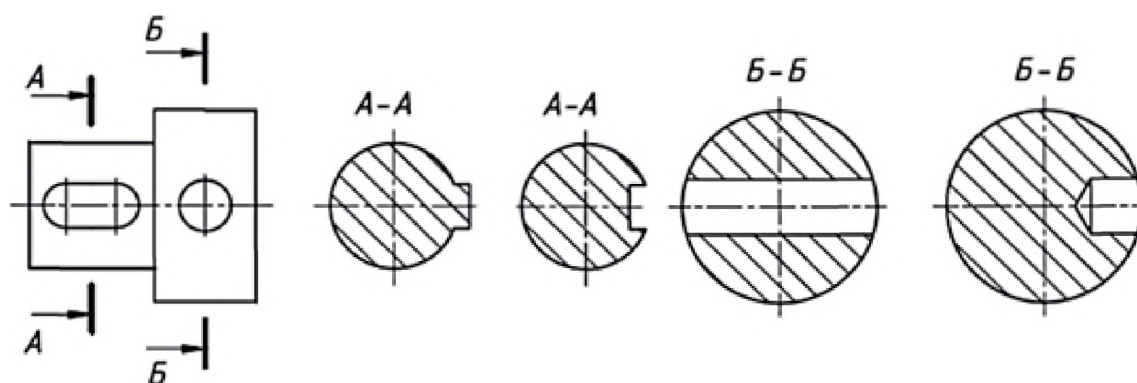
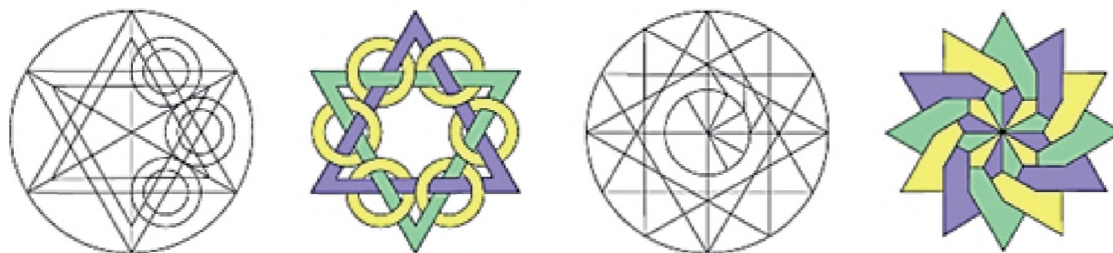


Рис. 5

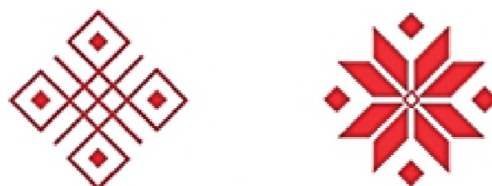


Практическая работа № 5. Геометрические построения

Вариант 1. В рабочей тетради выполните построение орнаментов, применив способы деления окружности на равные части.



Вариант 2. В рабочей тетради выполните построение элементов белорусского орнамента, используя принципы деления окружности. Объясните, на сколько частей необходимо разделить окружности, чтобы получить эти элементы.



Практическая работа № 14. Выполнение сечений



В рабочей тетради по произвольным размерам с соблюдением пропорций выполните чертеж детали (вид спереди). Формы отдельных частей детали покажите сечениями. Отверстия во всех деталях сквозные.

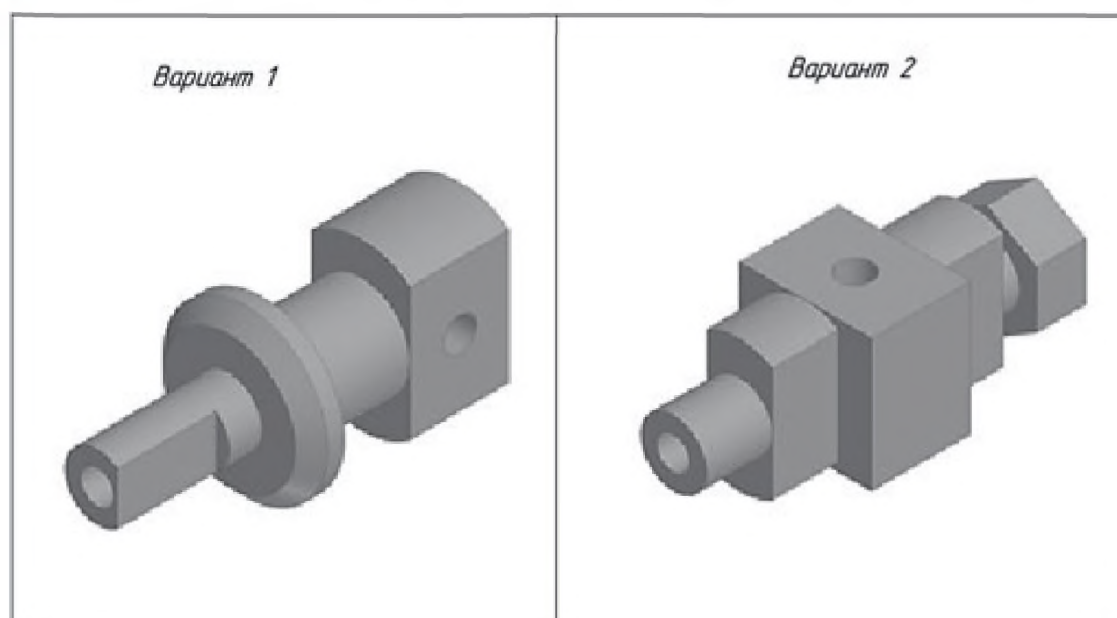


Рис. 6



Графическая работа № 3. Выполнение сопряжений с нанесением размеров



На формате А4 выполните чертеж пластины, изготовленной из картона толщиной 2 мм. Чертеж выполните в масштабе 1:1 и нанесите размеры.

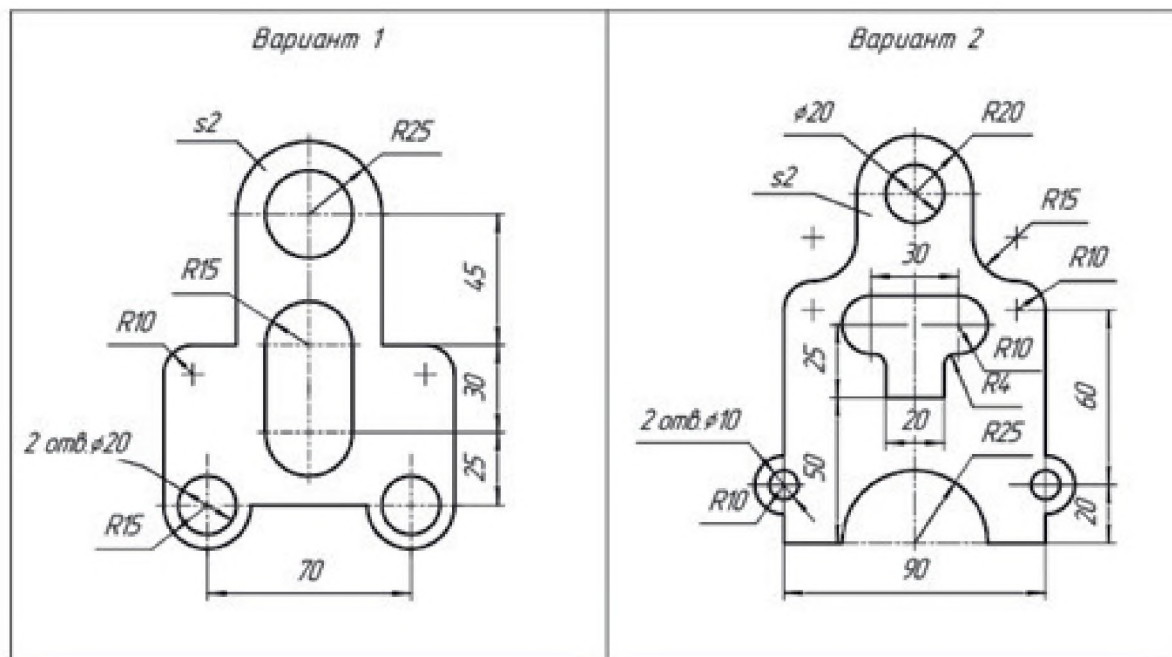


Рис. 7

Памятка 7

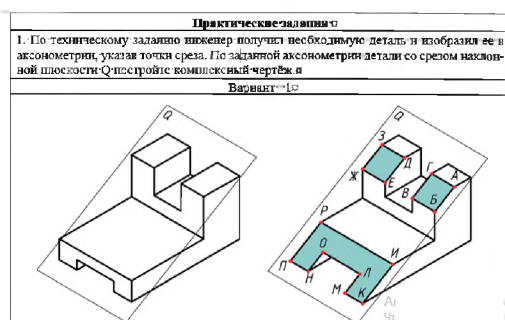
Алгоритм построения трехпроекционного комплексного чертежа детали

Для того чтобы облегчить понимание последовательности проецирования на три плоскости проекций, построение трехпроекционного чертежа детали будет показано на бумаге в клетку	
1. Строится фронтальная проекция по размерам и на расстоянии 5 мм от оси Z: длина основания 15 мм, высота 5 мм, высота выступа 5 мм, ширина выступа 5 мм	

Рис. 8



Рис. 9



примеры практических заданий и графических работ на повышенном уровне

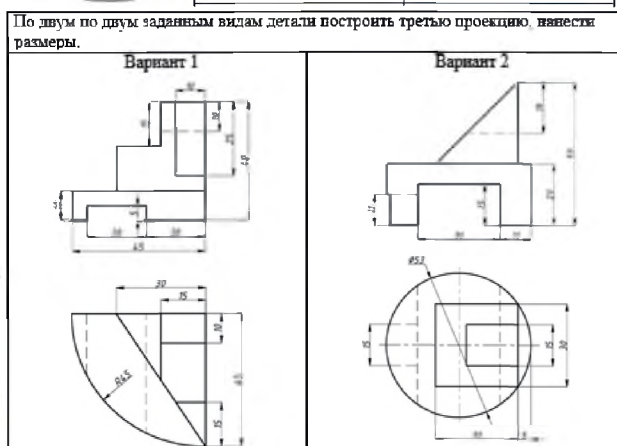
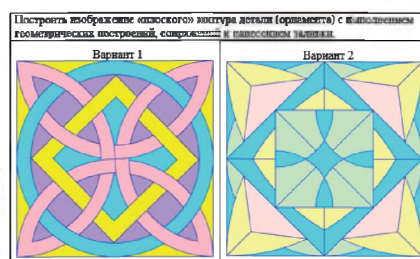
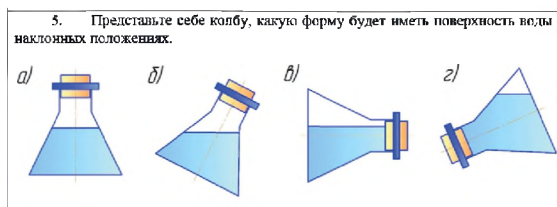
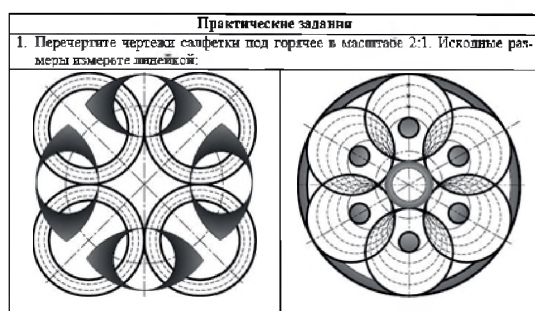


Рис. 10

Хроніка мастацкіх падзей

* * *

23 мая пайшоў з жыцця вядомы савецкі і беларускі мастак, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1982), удзельнік Вялікай Айчыннай вайны Аляксандр Аляксандравіч Салаўёў (1926–1921). З 1965 года А. Салаўёў працаваў мастаком-пастаноўшчыкам, а з 1977 па 1995 г. – галоўным мастаком Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Я. Коласа. Абіраўся старшынёй праўлення Віцебскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў БССР (1973–1977).

На працягу многіх гадоў А.А. Салаўёў падтрымліваў цесныя сяброўскія сувязі з выкладчыкамі кафедры выяўленчага мастацтва, выступаў у якасці рэцэнзента жывапісных і графічных дыпломных работ, што выконваліся на мастацка-графічным факультэце. Творчасць Аляксандра Салаўёва стала неад’емнай часткай культуры не толькі Віцебска, дзе мастак аказаў значны ўплыў на фарміраванне мастацкага асяроддзя горада, але і ўсёй Беларусі другой паловы XX стагоддзя.

* * *

1 ліпеня адразу ў некалькіх залах Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыкі адбылося адкрыццё мастацкага праекта “ТэкСтыльная вегетацыя”, які быў арганізаваны кафедрай выяўленчага мастацтва Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава сумесна з Віцебскай абласной арганізацыяй Беларускага саюза мастакоў. Аўтар прадстаўленых у экспазіцыі твораў – вядомая беларуская мастачка і педагог, старшыня Віцебскай абласной арганізацыі ГА “Беларускі саюз мастакоў” (з 2019 г.) Таццяна Макляцова. Дадзены праект прадставіў гледачам найноўшыя формы тэкстыльнай і аб’ектнай творчасці, увасобленыя ў кампазіцыях розных гадоў.

* * *

У журы 14-га конкурсу-выставы творчых работ навучэнцаў дзіцячых мастацкіх школ і школ мастацтваў “Перспектыва-2021”, якая адкрылася 15 чэрвеня 2021 года адразу на некалькіх пляцоўках у Віцебску (УК “Віцебскі абласны краязнаўчы музей”, ДУА “Дзіцячая мастацкая школа г. Віцебска” і ДУА “Дзіцячая школа мастацтваў № 3 г. Віцебска «Маладзік»”), былі запрошаны дэкан МГФ А.А. Сакалова і дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва М.Л. Цыбульскі.

* * *

У выставе “Віцебскі мастак”, якая пачала экспанавацца 24 чэрвеня ў Мастацкім музеі (філіял УК “БАКМ”), прынялі ўдзел выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва А.Д. Кастагрыз, С.В. Мядзвецкі, А.В. Мядзвецкі, У.І. Осіпаў, С.М. Сотнікаў, М.Л. Цыбульскі.

* * *

9 верасня ў выставачнай прасторы Віцебскага дзяржаўнага ордэна Дружбы народаў медыцынскага ўніверсітэта адкрылася выстава дыпломных работ студэнтаў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава. У дадзенай экспазіцыі прадстаўлены вучэбныя і творчыя працы студэнтаў і дыпломнікаў кафедры выяўленчага мастацтва. На выставе можна ўбачыць як падрыхтоўчы, эцюдны матэрыял, так і завершаныя, грунтоўна асэнсаваныя дыпломныя работы выпускнікоў. Цэлы шэраг твораў адлюстроўвае працу мастака з прыроды, што традыцыйна для дадзенага жанру. У той жа час маладыя мастакі не замыкаюцца ў рамках названай стылістыкі, звяртаючыся да розных формаў творчай інтэрпрэтацыі рэальнасці.

ВЕРА ПАВЛОВНА ПРОКОПЦОВА 29 января 1947 – 13 сентября 2021



13 сентября 2021 года ушла из жизни доктор искусствоведения (2000), профессор (1997) Вера Павловна Прокопцова. Научная и творческая жизнь ее на протяжении более чем сорока лет была тесно связана с кафедрой белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Вера Павловна родилась 29 января 1947 г. в Минске в семье народного художника Беларуси Павла Васильевича Масленикова. Вся ее жизнь переплеталась с творческой средой художников, музыкантов, представителей театрального искусства.

Окончила Белорусскую государственную консерваторию (класс фортепиано, 1970), аспирантуру Института искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР (1975) под руководством Б.С. Смольского, докторантуру при БГУКИ (2000) при научном

консультировании О.Ф. Нечай. Работала в ИИЭФ АН БССР (младший научный сотрудник, 1975–1978), с 1979 г. – в Белорусском государственном университете культуры и искусств (ранее Минском институте культуры) на должностях заведующей кафедрой теории музыки и фортепиано, заведующей кафедрой фортепиано, доцента кафедры эстрадной музыки, заместителя декана факультета художественного творчества, с 1994 г. – заведующий кафедрой белорусской и мировой художественной культуры.

В.П. Прокопцова в 2009–2012 гг. возглавляла экспертный совет по искусствоведению и культурологии Высшей аттестационной комиссии Республики Беларусь, а с 2014 г. – совет по защите докторских диссертаций по специальности «Теория и история искусств» при БГУКИ. Член советов по защите докторских диссертаций Белорусской государственной академии музыки и Национальной академии искусств им. Т. Жургенова в Алматы (Республика Казахстан).

За долгие годы своей научной работы и педагогической деятельности она воспитала не одну плеяду белорусских ученых-искусствоведов. В.П. Прокопцова подготовила трех докторов и двадцать два кандидата искусствоведения, в числе которых и граждане Китая.

Вера Павловна являлась почетным профессором Государственного педагогического университета Чжэньчжоу, КНР (2007), международным экспертом Российского гуманитарного научного фонда по искусствоведению (Москва, 2014), членом Белорусского союза литературно-художественных критиков (1998), лауреатом премии Белорусского союза литературно-художественных критиков (1999).

В.П. Прокопцова с 2001 года возглавляла научно-педагогическую школу по компаративному искусствоведению. Входила в состав редколлегий ряда научных журналов: «Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў», «Артэфакт», «Мастацкая адукацыя і выхаванне» и др.

С 2019 года она являлась заместителем главного редактора журнала «Искусство и культура», издаваемого в ВГУ имени П.М. Машерова. Автор ряда статей для данного издания. В.П. Прокопцова оказывала неоценимую помощь и поддержку преподавателям нашего университета и аспирантам специальности «Теория и история искусства».

В.П. Прокопцова – автор 5 монографий («Музычная адукацыя ў Беларусі», 1980; «Мастацкая адукацыя ў Беларусі», 1999; «Спасціжэнне майстэрства. Станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі», 2006; «Павел Маслеников. Портрет художника в зеркале времени» 2012; «Павел Масленикаў» з серыі «Славутыя мастакі з Беларусі», 2013), разделов в ряде коллективных и многотомных изданий, более 300 научных статей и научно-методических работ.

Вера Павловна награждена орденом Святой Преподобной Евфросинии Полоцкой (2000), почетными грамотами Министерства культуры Республики Беларусь и Министерства образования Республики Беларусь, нагрудным знаком Министерства культуры «За вклад в развитие культуры Беларуси» (2015), медалью Франциска Скорины (2016).

Вера Павловна прожила яркую и достойную жизнь, была истинным интеллигентом, человеком блестящего интеллекта и огромной эрудиции. Она щедро передавала свои знания молодежи, была опытным и мудрым наставником. Для национальной науки и культуры ее уход из жизни – это невосполнимая потеря.

Выражаем глубочайшие соболезнования родным и близким, коллегам и сотрудникам. Светлая память навсегда об этом замечательном человеке навсегда сохранится в сердцах тех, кто ее знал, любил и уважал.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Борозна Михаил Григорьевич – ректор УО «Белорусская государственная академия искусств», кандидат искусствоведения, профессор

Федорец Яна Владимировна – аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси»

Ефремова Ирина Владимировна – доцент кафедры режиссуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Гу Цзецзин – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Старикова Виктория Вячеславовна – доцент кафедры народно-инструментального творчества УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Гефтер Ладмила Михайловна – научный сотрудник УК «Музей Марка Шагала в Витебске», магистр искусствоведения

Южно Елена Сергеевна – специалист отдела медиакоммуникаций УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», магистр искусствоведения

Цзя Вэй – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Багрий Елена Николаевна – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр культурологии

Лупашко Ирина Геннадьевна – доцент кафедры истории Беларуси и музееведения УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент

Родцевич Анастасия Петровна – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения

Шпаковская Нина Геннадьевна – старший преподаватель кафедры германских языков факультета международных отношений Белорусского государственного университета

Силина Алина Витальевна – ведущий архивист У «Государственный архив Витебской области»

Ван Имин – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Ротмирова Елена Александровна – декан факультета профессионального развития руководящих работников и специалистов образования ГУО «Минский областной институт развития образования», кандидат педагогических наук, доцент

Беженарь Юлия Петровна – проректор по воспитательной работе УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», кандидат педагогических наук, доцент

Сементовская Виктория Викторовна – заведующий филиалом кафедры инфокоммуникационных технологий в Витебском филиале УО «Белорусская государственная академия связи», преподаватель высшей категории, магистр педагогики

Трацевский Валерий Борисович – заместитель директора по учебной работе (факультативные занятия художественно-эстетической направленности) ГУО «Гимназия № 3 г. Витебска имени А.С. Пушкина», учитель высшей категории

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Borozna Mikhail Grigoryevich – Rector of Belarusian State Academy of Arts, PhD (Art), Professor

Fedorets Yana Vladimirovna – Master Student of Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the NASc of Belarus

Efremova Irina Vladimirovna – Assistant Professor of Department of Directing of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Art), Assistant Professor

Gu Jiejing – Postgraduate Student of Belarusian State University of Culture and Arts

Starikova Viktoriya Viacheslavovna – Assistant Professor of Department of Folk Instrument of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Art), Assistant Professor

Gefter Ladmila Mikhailovna – Marc Chagall Museum in Vitebsk Researcher, Master of Art

Yukhno Elena Sergeyevna – Specialist of Media Communication Department of Vitebsk State P.M. Masherov University, Master of Art

Jia Wei – Postgraduate Student of Belarusian State University of Culture and Arts

Bagriy Elena Nikolayevna – Postgraduate Student of Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Cultural Studies

Lupashko Irina Gennadyevna – Assistant Professor of Department of History of Belarus and Museum Studies of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Cultural Studies), Assistant Professor

Rodtsevich Anastasiya Petrovna – Postgraduate Student of Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Arts

Shpakovskaya Nina Gennadyevna – Senior Lecturer of Department of Germanic Languages of Belarusian State University Faculty of International Relations

Silina Alina Vitalyevna – Leading Archivist of Establishment “State Archive of Vitebsk Region”

Wang Yiming – Postgraduate Student of Belarusian State University of Culture and Arts

Rotmirova Elena Aleksandrovna – Dean of Faculty of Professional Development of Education Managers and Specialists of Minsk Region Institute of Education Development, PhD (Education), Assistant Professor

Bezhenar Yulia Petrovna – Vice Rector for Education of Vitebsk State P.M. Masherov University, PhD (Education), Assistant Professor

Sementovskaya Viktoriya Viktorovna – Head of Department Branch of Information Communication Technologies of Belarusian State Academy of Communication Vitebsk Branch, Lecturer, Master of Science (Education)

Tratsevski Valeri Borisovich – Deputy Headmaster for Academic Work of A.S. Pushkin Gymnasium № 3 of the City of Vitebsk, Higher Category Teacher

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использована работа
Александра Соловьева «Да будет свет». 2011 г.*

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.

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.