

ISSN 2272-8853

ИЖ

# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ

№ 2(6) 2012

# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

*Издается с января 2011 года*

*Выходит четыре раза в год*

---

---

**2012 № 2(6)**

---

---

Учредитель — учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»

Founder — Educational Establishment  
"Vitebsk State University named after P. M. Masherov"

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:  
А. П. Солодков (Беларусь)

Заместители главного редактора:  
И. М. Прищепа (Беларусь)  
Т. В. Котович (Беларусь)

Редакционная коллегия:  
А. А. Альхименюк (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Р. М. Басс, Е. А. Василенко, В. Н. Виноградов, Н. А. Гугнин, А. А. Ковалев, Т. В. Котович (*ответственный за раздел «Культурология»*), В. В. Кулененок, В. К. Лебедко, А. Г. Лисов, В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, А. П. Орлова, В. П. Прокопцова, А. В. Русецкий, Г. В. Савицкий, Д. С. Сенько, М. А. Слемнев, А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, М. Л. Цыбульский (*ответственный за раздел «Искусствоведение»*), О. В. Чернышев

Редакционный совет:  
Наталья Владимировна (Украина, Киев),  
Михаил Герман (Россия, Санкт-Петербург),  
Александр Демченко (Россия, Саратов),  
Нина Мазур (Германия, Ганновер),  
Жан-Клод Маркадэ (Франция, Париж),  
Томаш Милковский (Польша, Варшава),  
Анжелина Рошка (Молдова, Кишинев),  
Тамара Кикнавелидзе (Грузия, Тбилиси),  
Эрика Фаччоли (Италия, Болонья),  
Олег Ильницкий (Канада, Эдингтон)

*Журнал «Искусство и культура» включен в Перечень научных изданий Республики Беларусь для опубликования результатов диссертационных исследований по искусствоведению, культурологии и педагогике (педагогические проблемы в сфере культуры и искусства)*

Адрес редакции:  
Учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»  
Московский пр-т, 33  
210038, г. Витебск, Беларусь  
Тел.: +375 (212) 21-48-93  
E-mail: nauka@vsu.by  
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL  
"ART AND CULTURE"

Editor-in-Chief:  
A. P. Solodkov (Belarus)

Deputies Editor-in-Chief:  
I. M. Prishchepa (Belarus)  
T. V. Kotovich (Belarus)

Editorial board:  
A. A. Alkhymenok (*responsible for unit "Pedagogics"*), R. M. Bass, E. A. Vasilenko, V. N. Vinogradov, N. A. Gugnin, A. A. Kovalev, T. V. Kotovich (*responsible for unit "Cultural Studies"*), V. V. Kulenenok, V. K. Lebedko, A. G. Lisov, V. F. Martynov, M. A. Mozheiko, A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova, A. V. Rusetskiy, G. V. Savitskiy, D. S. Senko, M. A. Slemnev, A. I. Smolyk, R. B. Smolskiy, M. L. Tsybulski (*responsible for unit "Art History"*), O. V. Tchernyshov

Editorial Board:  
Natalya Vladimirova (Ukraine, Kyiv),  
Mikhail German (Russia, St. Petersburg),  
Aleksandr Demchenko (Russia, Saratov),  
Nina Mazur (Germany, Hannover),  
Jean-Claude Markade (France, Paris),  
Tomash Milkovsky (Poland, Warsaw),  
Anzhelina Roshka (Moldova, Chisinau),  
Tamara Kiknavelidze (Georgia, Tbilisi),  
Erika Fachcholi (Italy, Bologna),  
Oleg Ilnitskiy (Canada, Edington)

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

Edition address:  
Educational Establishment  
"Vitebsk State University named after P. M. Masherov"  
33 Moskovsky Prospect  
210038 Vitebsk Belarus  
Tel.: +375 (212) 21-48-93  
E-mail: nauka@vsu.by  
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован  
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.  
Подписано в печать 11.06.2012 г. Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 14,88. Уч.-изд. л. 11,65. Тираж 100 экз. Заказ 78.

© УО «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова», 2012

**Оглавление****Искусствоведение**

- Цыбульскі М. Л.* Парадоксы гісторыі мастацтва постмадэрнізму: ад прызнання татальнай актуальнасці да лакальнай крытыкі кансерватыўнасці ..... 6
- Піскун Н. Д.* Общечеловеческие ценности в религиозной живописи Александра Исачева ..... 14
- Наркевіч Н. І.* Нагрудныя ўпрыгажэнні на беларускіх землях у XI–XIV стст.: уплывы і мастацкія традыцыі ..... 20
- Котович Т. В.* Сравнительный анализ режиссерских подходов и постановочных манер в современном белорусском театре ..... 27
- Бузук Р. Л.* Проблемы развіцця тэатральнай сацыялогіі..... 34

**Культурология**

- Демидов А. В.* Проблема предмета эстетики ..... 40
- Півавар М. В.* Музеі Віцебска ў XIX – пачатку XX ст. .... 53
- Краснова Е. Л.* Музейно-экспозиционная и выставочная практика 1920-х – начала 1930-х годов: компаративный анализ ..... 60
- Жылко У. А.* Увасабленне аб'ектаў ідэацыйнай культуры ў беларускім рамантызме XIX ст. (на прыкладзе творчасці Яна Баршчэўскага) ..... 65
- Давлятova Е. В.* Молодежная субкультура «готов» ..... 71
- Папроцкая А. Ю.* Дорогами Ивана Фомича Хруцкого: анализ творчества и разработка экскурсионного маршрута, связанного с жизнью и творчеством художника ..... 79

**Contents****Art History**

- Tsybulski M. L.* Paradoxes of history of post modernist art: from acceptance of total topicality to local criticism of conservatism ..... 6
- Piskun N. D.* General human values in the religious painting of Alexander Isachev ..... 14
- Narkevitch N. I.* Neck jewelry in Belarusian lands in the XI–XIV centuries: influence and artistic traditions ..... 20
- Kotovitch T. V.* Comparative analysis of director's approaches and directing manners in contemporary Belarusian theater ..... 27
- Buzuk R. L.* Issues of the development of theater sociology ..... 34

**Cultural Studies**

- Demidov A. V.* Problem of the subject of aesthetics ..... 40
- Pivavar M. V.* Vitebsk museums of the XIXth – early XXth centuries ..... 53
- Krasnova E. L.* Museum-exposition and exhibition practice of the 1920 – 1930-ies: comparative analysis ..... 60
- Zhilko U. A.* Embodiment of objects of ideation culture in Belarusian romanticism of the XIX-th century (on the example of the artistic heritage of Yan Borshevsky) ..... 65
- Davlyatova E. V.* Youth Goth subculture ..... 71
- Paprotskaya A. U.* Following Ivan Fomich Khrutsky's paths: analysis of the creativity and development of excursion route, associated with the life and work of the artist ..... 79

<b>Педагогика</b>		<b>Pedagogics</b>	
<i>Пирожков Г. П.</i> Краеведческое образование в системе культурологической подготовки специалиста .....	86	<i>Pirozhkov G. P.</i> Local lore and history education in the system of cultural studies training of a specialist .....	86
<i>Каралькова Л. В.</i> Факторы и методы социально-культурной деятельности общественных организаций клубного типа на Беларуси другой половины XIX – начала XX столетия .....	93	<i>Karalkova L. V.</i> Factors and methods of social and cultural activity of club type public associations in Belarus in the late XIXth – early XXth centuries .....	93
<i>Климянкова Н. У.</i> Библиотечная педагогика в обществе знаний: теоретико-методический аспект .....	101	<i>Klimenkova N. U.</i> Library science of education in the society of knowledge: theoretic and methodological aspect .....	101
<i>Козленко Е. Ю.</i> Формирование коллективной ответственности у будущих специалистов библиотечного дела .....	107	<i>Kozlenko E. Y.</i> Formation of collective responsibility of would be librarians .....	107
<i>Амасович Н. В.</i> Педагогическое сопровождение формирования опыта творческой деятельности у младших школьников .....	112	<i>Amasovich N. V.</i> Pedagogical accompaniment of the formation of the creative activity experience of junior schoolchildren .....	112



---

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

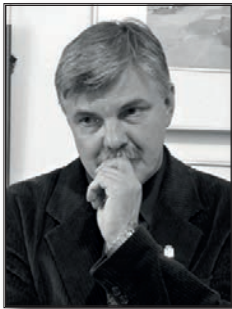
---

УДК 7.038.6(100)

## Парадоксы гісторыі мастацтва постмадэрнізму: ад прызнання татальнай актуальнасці да лакальнай крытыкі кансерватыўнасці

Цыбульскі М. Л

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



Артыкул прысвечаны постмадэрнізму як з’яве, як цэлай эпосе, якая аказала моцны ўплыў на развіццё сусветнага мастацтва, акрэсліла ў другой палове XX стагоддзя свае прыярытэты і каштоўнасці. Асноўная ўвага ў матэрыяле адведзена вызначэнню ўласцівых постмадэрнізму актуальных, пазітыўных рысаў. Пазначаючы ідэйныя асновы постмадэрнісцкага дыскурсу, аўтар разглядае асноўныя яго асаблівасці ў мастацтве некаторых краін Еўропы, Амерыкі, а таксама Усходняй Еўропы.

У артыкуле разглядаюцца разнастайныя мастацкія практыкі, якія сталі праваднікамі шматлікіх постмадэрнісцкіх ідэй. Як вядома, шэраг накірункаў і з’яў, што зарадзіліся і сфармаваліся ў мадэрнісцкі перыяд, былі перасэнсаваныя ў постмадэрнізме. І калі ў мадэрнізме яны займалі перыферыйнае месца, то ў новай сацыякультурнай сітуацыі, з’явіўшыся некаторыя змены, апынуліся ў ліку роўных.

У артыкуле разглядаюцца этапы развіцця постмадэрнізму ў мастацтве, аналізуюцца найбольш характэрныя прыкметы і рысы, уласцівыя постмадэрнісцкім творам. Асабліва ўвага нададзена крытычнаму аналізу вызначаных аўтарам кансерватыўных тэндэнцый у мастацтве постмадэрнізму.

**Ключавыя словы:** постмадэрнізм, выяўленчае мастацтва, сучаснае мастацтва Беларусі.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 6-13)

## Paradoxes of history of post modernist art: from acceptance of total topicality to local criticism of conservatism

Tsybul'ski M. L.

Educational establishment “Vitebsk State University named after P. M. Masherov”, Vitebsk

The article is devoted to post modernism as a phenomenon, as a whole epoch, which influenced powerfully the development of the world art, shaped its priorities and values in the late XX century. Main attention is paid to pointing out peculiar of post modernist topical positive traits. While understanding ideal bases of post modernist discourse the author considers its basic features in the art of leading countries of Europe, America as well as countries of Eastern Europe.

The article considers different art practices which became the conductors of multiple post modernist ideas. As is known, a number of directions and phenomena, which were born and formed in the modernist period, were reconsidered in post modernism. And if in modernism they took a peripheric place, in new social and cultural situation, after getting some changes, became among the equals.

The article considers the stages of the development of post modernism in art, analyzes most typical features of post modernist works. Special attention is paid to critical analysis of conservative tendencies in the art of post modernism, which are singled out by the author.

**Key words:** post modernism, fine art, contemporary Belarusian art.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 6-13)

Сёння ўжо відавочна, што этап “высокага” постмадэрнізму (ужываючы вядомую аналогію з Адраджэннем) мы ўжо “праскочылі” і што постмадэрнізм уступіў

у паласу свайго зыходу. Гэта дае нам права і магчымасць прааналізаваць яго ролю ў развіцці сучаснага мастацтва, вызначыць уласцівыя яму актуальныя, пазітыўныя

---

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: mtsybul'skiy@rambler.ru – М. Л. Цыбульскі

---

рысы і ўласцівы яму кансерватызм. Зрабіць гэта будзе нялёгка, паколькі і сёння тэрмін “постмадэрнізм” па-ранейшаму тлумачыцца даволі шырока і расплывіста, а гісторыя гэтай з’явы зусім не выглядае цэласнай.

Мэта дадзенага артыкула – аналіз асноўных асаблівасцей мастацтва постмадэрнізму і яго цяперашняга этапу, вызначэнне ўласцівых яму пазітыўных і кансерватыўных рыс, абазначэнне ролі эпохі постмадэрнізму ў гісторыі развіцця беларускага мастацтва.

**Мастацкі кантэкст постмадэрнізму.** Не пранікаючы глыбока ў лабірынты постмадэрнізму, імкнучыся не ўступаць у дыскусіі з асобнымі аўтарамі, якія пішуць пра гэту з’яву, мы, тым не менш, паспрабуем пазначыць ідэйныя асновы постмадэрнісцкага дыскурсу і асноўныя яго рысы, уласцівыя мастацтву. Яны падобныя для мастацтва большасці краін свету, якія апынуліся ў сферы развіцця постіндустрыяльнага грамадства і працэсаў глабалізацыі. Нягледзячы на ўсёабдымны характар постмадэрнізму, які не меў пэўнай радзімы, асноўная частка яго феноменаў паўстала ў мастацтве вядучых краін Еўропы і Амерыкі. У апошнія дзесяцігоддзі постмадэрнісцкую сітуацыю ў мастацтве адрэфлексавалі ў шэрагу краін Усходняй Еўропы, у краінах Азіі і Усходу.

Мы будзем казаць пра постмадэрнізм толькі ў дачыненні да сферы мастацтва, цалкам падтрымліваючы меркаванне, што тэрмін “постмадэрнізм” “адносіцца, галоўным чынам, да стыляў ці кірункаў у літаратуры, жывапісе, скульптуры і архітэктуры” [1, с. 109]. Менавіта мастацтва апынулася генератарам шматлікіх постмадэрнісцкіх ідэй, стала формай іх трансляцыі і маніфестацыі. Хоць пры гэтым відавочна і тое, што постмадэрнізм абавязаны сваёй папулярнасцю не толькі мастакам, але і велізарнай масе крытычнай літаратуры, якая сфармавала нешта на кшталт яго ідэйнага кантэксту.

У эстэтычным сэнсе большасць разнавіднасцяў мастацкіх практык “постмадэрнізму” разглядаецца як спецыфічная рэакцыя на сталыя формы папярэдняй культуры, як контрагент мастацтва “мадэрнізму” [2, с. 324], як яго перагляд, пераадоленне і разам з тым працяг. Абапіраючыся на дасягненні мадэрнізму як

“сапраўднай рэвалюцыі, зарыентаванай на новае разуменне ўзаемаадносін мастацтва і жыцця”, постмадэрнізм, у той жа час, катэгарычна дыстанцаваўся ад яго прыстаўкай “пост”, паказаўшы тым самым на завяршэнне папярэдняга перыяду. Менавіта ў “іранічным пераадоленні” стылістык свайго суперніка – мадэрнізму [3, с. 267] найперш і складалася актуальнасць постмадэрнізму.

Постмадэрнізм, гэтак жа, як і мадэрнізм, спачатку пакідаў уражанне хаосу, бессэнсоўнага разбурэння традыцыйнага свету мастацтваў. Не валодаючы сістэмнай цэласнасцю і стылявым адзінствам, арыентаваны на розныя творчыя метады і вольнае эксперыментаванне, постмадэрнізм, у адрозненне ад мадэрнізму, не адмаўляў папярэдняга мастацкія практыкі. Шэраг накірункаў, з’яў, радыкальных мастацкіх практык, якія зарадзіліся і сфармаваліся ў мадэрнісцкі перыяд, былі пераасэнсаваны ў постмадэрнізме. І калі ў мадэрнізме яны займалі перыферыйнае месца, то ў новай сацыякультурнай сітуацыі, зведаўшы некаторыя змены, апынуліся ў ліку роўных.

**Актуальнасць постмадэрнізму і новы вобраз свету.** Мастацтва постмадэрнізму, нібыта расчараваўшыся ў ідэалах і каштоўнасцях Адраджэння і Асветы з іх верай у прагрэс, творчасць розуму і бязмежнасць чалавечых магчымасцяў, адпрэчыла ўкаранёныя, натуральныя схемы, спрыяла разбурэнню традыцыйнага парадку, “які лічыўся ў заходняга чалавека нязменным і канчатковым і атаясамляўся з аб’ектыўнай структурай свету” [4, с. 22–23]. Па сутнасці, постмадэрнізм цалкам змяніў выяву свету, уключыўшы ў яе кантэкст як навуковыя, так і пазанавуковыя веды (міфы, легенды, містыку і г. д.).

Змены, што адбыліся ў мастацтве, былі спароджаны цэлым комплексам прычын, адна з якіх – логіка ўласна мастацкага развіцця. Спрабуючы пераадолець старое, выйсці з-пад яго ўплыву, постмадэрнісцкае мастацтва своеасабліва выкарыстоўвала класічную традыцыю і наватарства мадэрнізму як два раўназначныя полюсы ў яго гісторыі.

Тэрмін “постмадэрнізм” упершыню выкарыстаў у сваёй у працы “Крызіс еўрапейскай культуры» (1914) Р. Панвіц. Пазней Ф. дэ Оніс ў “Анталогіі іспанскай і лацінаамерыканскай паэзіі” (1934) ужы-



вае гэты тэрмін як рэакцыю на мадэрнізм. Аднак у эстэтыцы ён тады не прыжыўся.

Адны аўтары лічаць, што ўпершыню паняцце “постмадэрнізм” у культуралагічным сэнсе, набліжаным да сённяшняга, з’явілася ў 1946 г. у кнізе Арнольда Тойнбі “Спасці-жэнне гісторыі”. У А. Тойнбі постмадэрнізм вызначаны, як этап у развіцці заходне-еўрапейскай культуры, адметны пераходам ад палітыкі, якая абапіраецца на мысленне ў катэгорыях нацыянальных дзяржаў, да палітыкі, што ўлічвае глабальны характар міжнародных адносін. Іншыя адзначаюць той факт, што ў навуковы зварот паняцце “постмадэрнізм” увялі амерыканскія літаратуразнаўцы ў сярэдзіне 60-х гадоў XX стагоддзя, імкнучыся такім чынам вылучыць павяненую эксперыментальную літаратуру. Па сцвярджэнні “The Oxford English Dictionary”, тэрмін “постмадэрнізм” упершыню выкарыстоўваў Леслі Фідлер (Leslie Fiedler).

Пра праблемы мастацтва постмадэрнізму, яшчэ не выкарыстоўваючы гэтага тэрміна, казаў у 1958 годзе Умберта Эка, выступаючы на XII Міжнародным філасофскім кангрэсе, а пазней выказаўшы сваю пазіцыю ў кнізе “Адкрыты твор” (1962). Філасофскую асэнсаванасць паняцце здабыло ў Жан-Франсуа Ліятара ў яго “Постмадэрнісцкім удзеле”. Тэрміналагічны слоўнік постмадэрнізму значна папоўніўся таксама дзякуючы працам Ж. Дэлеза і Ф. Гватары.

**Этапы развіцця постмадэрнізму ў мастацтве.** Храналагічна пачатак постмадэрнізму датуецца у Злучаных Штатах канцом 1940-х – пачаткам 1950-х гг., а ў Еўропе канцом 1950-х гг. Прынята лічыць, што ў выяўленчым мастацтве постмадэрнізм пачаўся з поп-арту, які паўстаў у Англіі, але шырокае распаўсюджанне атрымаў у ЗША ў 1960-я гады. Больш выразнымі рысы, якія адрозніваюць мастацтва постмадэрнізму ад мастацтва мадэрнізму, сталі прыблізна ў канцы 1960-х – пачатку 1970-х гадоў. З поп-артам у Амерыцы і часткова ў Еўропе шмат у чым перасякаецца і існуючы ў агульным рэччым постмадэрнізму канцэптуалізм. Першыя постмадэрністы ставілі за мэту вырвацца з-пад дыктату рацыянальнага і сістэмнага, а таму такога роду постмадэрнізм зусім не з’яўляўся адмаўленнем ці пераадоленнем мадэрну, а хутчэй усведамляўся як новая стадыя апошняга.

Другі этап развіцця постмадэрнісцкага мастацтва звязаны з яго распаўсюджаннем у 1970-я гады ў Еўропе і ўзрослай цікавасцю да выкарыстання ў мастацкай творчасці новых масмедыйных тэхналогій. Постмадэрнізм тым часам выходзіць за рамкі мастацтва і распаўсюджваецца на іншыя сферы культуры. Гэты перыяд сталі характарызаваць як неакансерватыўны “постмадэрнізм”. На змену пратэсту ў адносінах да папярэднікаў прыйшло сцвярджэнне роўнасці культурных традыцый мінулага і магчымасці іх эклектычнага спалучэння. Для гэтага ў поўнай меры выкарыстоўваліся традыцыі і інавацыі, рэалізм і абстракцыя, прыёмы неа-, фота- і гіперрэалізму і нават кічу.

Трэці этап развіцця постмадэрнісцкага мастацтва быў звязаны з яго распаўсюджаннем у краінах Усходняй Еўропы. У гэты перыяд адбывалася фармаванне “постмадэрнісцкага класіцызму”, які набывае ўсё большы ўплыў у мастацтве. У цэнтры ўвагі было імкненне адлюстравіць шматзначнасць свету. Для “постмадэрнісцкага класіцызму” былі характэрныя імкненне да эпічнасці, метафізікі, манументальнасці, цікавасць да класічнай антычнасці і Рэнесансу. Аднак прынцыповая навізна гэтай з’явы заключалася ў тым, што стаўленне да класікі і традыцыі павінна было быць не класічным, а вольным, іранічным.

У сваёй працы “Яшчэ раз. Постмадэрн” (1985) амерыканскі літаратуразнавец Іхаб Хасан (Ihab Hassan) сярод найбольш характэрных прыкмет і рысаў, уласцівых постмадэрнісцкім творам, назаве нявызначанасць і фрагментарнасць, прыхільнасць да мантажу і калажу, дэкананізацыю і дэперсаналізацыю, адмову ад мімесіса і выяўленчага пачатку, імкненне прадставіць непрадстаўляльнае, павярхоўнасць, іронію і карнавалізацыю, тэатральнасць і абавязковы ўлік аўдыторыі, рэпрадукаванне і гульні з плагіятам, пародыю і іманентнасць, стылявы сінкрэтызм, рэфлексіўнасць свядомасці і змешванне жанраў. Некалькімі гадамі пазней у артыкуле “Што такое постмадэрнізм?” (1987) Ч. Джэнкс, абапіраючыся на тэарэтычныя распрацоўкі Ліятара, прапонуе адрозніваць пяць разгалінаванняў постмадэрнісцкага класіцызму (метафізічнае, апавядальнае, алегарычнае, рэалістычнае і сентыменталісцкае),

ужываючы іх галоўным чынам адносна архітэктуры і выяўленчага мастацтва. А кажучы пра асноўныя характарыстыкі постмадэрнісцкага класіцызму, пакажа сярод іх дысанансную прыгажосць, ці дысгарманічную гармонію; плюралізм і радыкальны эклектызм; урбаністычны кантэкстуалізм; антрапамарфізм; успрыняцце гістарычнага кантэксту ў парадыйным і настальгічным кантэксте; інтэртэкстуальнасць; падвойнае кадаванне, выкарыстанне іроніі, шматсэнсоўнасці і супрацьлегласцяў; мультывалентнасць; рэінтэрпрэтацыю ўмоўнасцяў; распрацоўку новых рытарычных постацяў; прысутнасць адсутнасці. Нават у 1980-я гады наўрад вышэйпералічаныя рысы постмадэрнісцкага мастацтва адлюстроўвалі ўсе яго асаблівасці. Мастацкая практыка, як вядома, заўсёды была шырэй і багацей за тэорыю.

Акрамя таго, у 1980-я гады з'явіўся тэрмін “трансавангард”, які стаў своеасаблівым сінонімам слова “постмадэрнізм” і ўпершыню быў скарыстаны ў тэкстах Баніта Алівы (Bonito Oliva). “Transavanguardia”, што ў даслоўным перакладзе з італьянскай мовы азначае “выходзячае за межы авангарда”, “поставангард”. Першапачаткова паняцце выкарыстоўвалася для апісання дзейнасці групы маладых італьянскіх мастакоў, якія працавалі ў неаэкспрэсіяністычнай манеры і звярнулі сваю ўвагу на фігуратывнасць, жывапісны каларызм і традыцыйнае разуменне жывапісу.

Цікавы і своеасаблівы працэс з'яўлення постмадэрнізму ў краінах Усходняй Еўропы, і ў тым ліку ў нашай краіне. Прымаючы агульную блізкасць прынцыпаў развіцця мастацтва, варта разумець, што айчыны постмадэрнізм толькі тыпалагічна нагадвае свой заходні аналаг, але па сутнасці карціна развіцця заходняга постмадэрнізму да яго не дастасоўная. Айчыны постмадэрнізм заўсёды адставаў ад амерыканскага і еўрапейскага і разам з тым знаходзіўся пад іх уплывам. Але ў паняцце “постмадэрнізм” у краінах Усходняй Еўропы ўкладаўся своеасаблівы змест, які быў накіраваны ў тым ліку і на тое, каб вырвацца з-пад прыгнёту запазычаных культурных формаў. Постмадэрнісцкая форма ў дадзеным выпадку проста маскіруе відавочныя комплексы, якія апаноўваюць нашага суайчынніка перад

тварам больш сталай заходняй культуры. У адрозненне ад заходняга варыянту айчыны постмадэрнізм – гэта далёка не заўсёды бессэнсоўная гульня, у ім пад маскай гульні назіраецца ўтоеная ўласная логіка.

Рэалізаваць постмадэрнісцкія стратэгіі ў першую чаргу атрымалася ў кола мастакоў, якія працавалі з соц-артам, своеасаблівым варыянтам канцэптуалізму і поп-арту, які апеляваў да мовы сацрэалізму і савецкай культуры. Соц-арт, які склаўся ў “неафіцыйным мастацтве” ў пачатку 1970-х гг. і расквітнеў у наступнае дзесяцігоддзе, стаў своеасаблівым “стылем перабудовы”, у парадыйным тоне прадставіў абсурд савецкай рэчаіснасці, савецкія архетыпы, папулярныя матывы палітычнай агітацыі. Аднак у ім прысутнічаў не толькі крытычны кантэкст, але і іншыя элементы вобразнасці (лірычныя, філасофскія, настальгічныя і інш.). Характэрна, што пэўныя пазіцыі постмадэрнізму былі ўнутрана не менш супярэчлівыя, чым пазіцыі адыходзячага ў нябыт сацрэалізму.

Постмадэрнізм у 1980-я гг. быў асэнсаваны як спецыфічная з'ява, агульнаэстэтычны феномен і спосаб светаўспрымання і стаў прэтэндаваць на выражэнне агульнай тэарэтычнай надбудовы сучаснага мастацтва. Плюралістычная мадэль постмадэрнізму паўстала як інтэрпрэтацыя, здольная ахапіць жыццёвыя з'явы ва ўсёй іх шматмернасці, адкрытая вольнаму пошуку і эксперыменту. Постмадэрнізм азначаў сабой эпоху пазбаўленага лінейнасці, дынамічнага дыялогу, які асабліва выразна праявіў сябе ў сферы мастацкай практыкі. Шырокае распаўсюджанне атрымала развіццё кампутарных тэхналогій, з якімі злучаны розныя формы віртуальнай рэальнасці. З'явілася паняцце “сеткавага мастацтва”, у якім усё знаходзіцца ў руху, трансфармуецца і ў якім кожны з карыстальнікаў кампутара можа рэалізаваць сваё жаданне творча працаваць.

У пэўнай ступені ў выяўленчым мастацтве адбываецца зварот да апавядальнасці і сюжэта. Пад уплывам агульнай інтэлектуалізацыі мастацтва прыгажосць успрымаецца як рэальнасць, новы погляд на якую ўяўляе сабою сплаў пачуццявага, канцэптуальнага і маральнага пачаткаў. Эстэтызацыі падверглася пачварнае, да якога праяўляецца пільная цікавасць. Узнёслае замяшчаецца

дзіўным, трагічнае – парадаксальным. Іронія становіцца сэнсаўтваральным прынцыпам мазаічнага постмадэрнісцкага мастацтва.

Ледзь ці не галоўнай дамінантнай якасцю постмадэрнізму прынята лічыць прынцыповае непрыманне ім іерархіі як структуры ўсялякага дыскурсу і падтрымку сеткавага (рызаматычнага) прынцыпу арганізацыі кантэксту. Мастацтва постмадэрнізму аказалася ўсяедным і талерантным, дазваляючы сумяшчаць, здавалася б, несумяшчальнае, здольным не адпрэчваць, а, наадварот, змясціць у сабе папярэдні досвед іншых культур. Пры гэтым мастацтва адмовілася ад прыярытэту еўропацэнтрысцкіх каштоўнасцяў, звярнулася да вопыту іншых культур, да архаікі. Вядома, гэта была эклектыка, але сутнасць яе была не ў выпадковым хаатычным змешванні, а ў адначасовым суіснаванні рознага. Настойваючы на раўнапраўі дыскурсаў, пра плюралізм піша і Ж.-Ф. Ліятар. Характэрна, што ў мадэрнізме плюралізм быў абавязковым толькі ў некаторых галінах, а ў постмадэрнізме стаў дамінантным, усеагульным і нашмат больш радыкальным, чым яго папярэднікі [5]. Мастацтва сапраўды ператваралася ў “школу плюралізму”.

У цэлым феномен постмадэрнісцкага мастацтва трымаецца на спалучэнні розных стыляў пры наяўнасці “сімулятыўнай надстылёвай эстэтыкі”, Пры постмадэрнізме магчыма адначасовая «актуальнасць» адразу некалькіх мастацкіх традыцый, якія нібы прасвечваюць у моўнай полістылістыцы.

Не толькі змест, але і форма мастацкага твора паступова становяцца наўмысна адкрытымі і шматзначнымі. Шматмоўнасць мае на ўвазе і падвойную структуру, як на сацыялагічным, так і на семантычным узроўнях. Гэтая ўласцівасць, названая “падвойным кадаваннем” [6], дае магчымасць аўтару адначасова падвойнай апеляцыі: да масы і да прафесіяналаў.

Мастацтва постмадэрнізму ў прынцыпе ніколі і не хавала таго, што было арыентавана не на рэчаіснасць, а на мастацтва і яго інтэрпрэтацыі, што не адлюстроўвала рэальнасць, а стварала новыя яе версіі, незалежныя адна ад адной. Постмадэрнізм прыйшоў да адназначнай высновы, што “ўсё, што мы прымаем за рэчаіснасць, насамрэч не што іншае, як уяўленне пра яе, што

залежыць да таго ж ад пункту гледжання, які выбірае назіральнік. У рэальнасці падзея выслізгвае ад рэпрэзентацыі, застаецца прынцыпова нявызначанай, не паддаецца адназначнаму адлюстраванню ў паняццях і вобразах (Ж.-Ф. Ліятар). Ніякая выява не адлюстроўвае падзею, выява толькі адсылае да неадлюстроўваемага, паказвае на непрадстаўляльнае.

Вобразная прастора ў постмадэрнісцкіх творах стала падобнай да гіпертэксту, у якім месца вытанчаных рэмінісцэнцый паўсюдна занялі калажы з цытат. Мяркуючы, што ў свеце мастацтва ўжо ўсё створана, мастакам нічога не застаецца, як, вольна камбінуючы, паўтараць, “цытаваць” ужо вядомае. Не выпадкова Умберта Эка сучасную эпоху назваў эпохай паўтораў, а ў мастацтве вылучыў цэлы шэраг тыпаў паўтораў і даў тлумэнне кожнаму з іх. Сярод іх такія, як *retake* (паўторная здымка), *remake* (пераробка), *серыя*, *сага*, *інтэртэкстуальны дыялог*. Эстэтычнае задавальненне глядач, чытач павінен атрымліваць з усведамлення таго, як зроблены тэкст, ад пазнання знаёмых матываў, ад выбудоўвання інтэртэкстуальных сувязяў, мяркуе У. Эка. Постмадэрнізм адпрэчыў элітарнасць, уласціваю большасці формаў мастацтва мадэрнізму, увабраў у сябе некаторыя прыёмы масавага мастацтва, зрабіў усё, каб ліквідаваць дыстанцыю паміж папулярным і высокім мастацтвам [7, с. 48–73].

**Кансерватыўныя тэндэнцыі ў мастацтве постмадэрнізму.** Пра кансерватыўныя тэндэнцыі ў мастацтве постмадэрнізму кажуць сёння не толькі яго заўзятыя супернікі, якія ў прынцыпе лічаць “постмадэрнізм” квінтэсенцыяй зла, “самай атрутнай кветкай заходняй цывілізацыі”, але і яго відавочныя прыхільнікі, да якіх належыць і аўтар дадзенага тэксту. І таму для нас важна разгледзець кансерватыўнасць постмадэрнізму не з пункту гледжання класічнай эстэтыкі, а з пазіцыі постсучаснасці.

Ужо сёння відавочна, што таталітарныя амбіцыі постмадэрнізму сталі негатывным фактарам для развіцця мастацтва. Імкненне да сінтэтычнага адлюстравання свету не пакінула магчымасці для даследавання рэальных праблем і глыбінных працэсаў быцця. У рамках постмадэрнісцкай метадалогіі стала немагчымым “узнікненне (...)”

сістэмнай, навуковай карціны, заснаванай на аналізе рэальных адносін і фактаў” [8].

Тое, што мастацтва постмадэрнізму перастала адлюстроўваць рэальнасць, падмяніўшы рэальнасць “гульнёй у рэальнасць”, было адразу зразумела ўсім. Але сітуацыя постмадэрнізму прадэманстравала крызіс рэпрэзентацыі наогул, мастацтва нібы зацyklілася само на сабе, імкнучыся дубляваць сябе пасродкам сімуляцыі. Многіх стала хваляваць пытанне: “Ці не сыдзе гэта мастацтва неўзабаве, пакінуўшы пасля сябе каласальны музей фальшывага мастацтва і цалкам саступіўшы месца рэкламе” [9].

У кантэксте постмадэрнізму была згублена вера ў вышэйшы сэнс чалавечага існавання, зніклі пафас новага часу і пазітыўная футурыстычная арыентацыя мастацтва, на змену якім прыйшло пачуццё нявызначанасці. Прызнанне раўнацэннымі ўсіх рэальных і ствараных свядомасцю чалавека светаў і ўсіх пунктаў гледжання прывялі да знікнення каштоўнаснай іерархіі і арыентацый.

Адмова ад імкнення да бесперапыннага абнаўлення як самастойнай каштоўнасці ў мастацтве спалучалася з бяссіллем у стварэнні новых формаў. Адзначаючы, што сучаснае мастацтва знаходзіцца ў стане стазіса (здранцвення), Ж. Бадрыяр упэўнена заяўляў: падобная з’ява – прыкмета смерці мастацтва. Бясконцае вар’іраванне ўжо вядомых формаў, іх камбінацый прыводзіць да хваравітых спараджэнняў, якія, паводле гэтага аўтара, асацыяваліся з метастазамамі – хваравітымі, злаякаснымі ўтварэннямі. Нам жа здаецца відавочным, што мастакі зусім нярэдка проста “эксплутавалі” ўдалыя творчыя знаходкі сваіх папярэднікаў для таго, каб надаць бляск уласным пошукам і эксперыментам, заявіць пра сваю прафесійную кампетэнцыю. Абсалютызацыя паўтораў таксама вядзе да таго, што з кожным дзесяцігоддзем становіцца ўсё відавочней адсутнасць у мастацтве якога-небудзь руху, своеасаблівая прабуксоўка мастацтва. А чарговы зварот да цытавання толькі прымушае задумацца пра тое, а ці ёсць у нашай эпохі ўласны змест.

У мастацтве бессэнсоўным стала паняцце авангарда. І гэту адсутнасць пераваг і прыярытэтаў у постмадэрнізме таксама можна лічыць яго слабым звязом. Мастацтва

зусім свядома і выразна эвалюцыянавала ў бок масавай культуры, трансфармавалася ва ўсёабдымны шоу-бізнэс з яго арыентацыяй на відовішчнасць, засіллем уніфікаваных формаў, экспансіяй нізкапробных субкультур, дэградацыяй нацыянальнай школы. Арыентацыя на традыцыі, на нацыянальнае ў творчасці, так ці інакш, уваходзіла ў супярэчнасць з новай постнацыянальнай, постмадэрнісцкай сітуацыяй у мастацтве.

Нягледзячы на дэкларуемую адмову ад еўропацэнтрызму і этнацэнтрызму, менавіта Нью-Ёрк і Парыж і сёння лічацца прызнанымі цэнтрамі постмадэрнізму, прадвызначаючы актуальнасць той ці іншай з’явы мастацтва. На долю астатняга свету часцей за ўсё выпадае магчымасць назіраць, захапляцца і пераймаць. Хоць, відавочна, што для таго, каб ўключыцца ў сусветны кантэкст, трэба ўразіць, а яшчэ лепей – ашаламіць сусветную супольнасць якой-небудзь нацыянальна-культурнай ідэнтычнасцю.

Мастацтва постмадэрнізму, на наш погляд, перастала паўнаватарска існаваць як творчасць. Роля ўяўлення і натхнення ў мастацкай творчасці ўспрынята ў ім досыць аднабока. Нярэдка гэта хутчэй толькі ўменне маніпуляваць формамі і аб’ектамі, выкарыстоўваць ужо вядомае і кімсьці прыдумане. у стварэнні зусім не арыгінальнага і не зусім аўтарскага твора.

Мастак становіцца прынцыпова пазасуб’ектыўным, пазбаўляючы сябе магчымасці на свядомую вольную дзейнасць, на ўчынак. Нярэдка з твораў мастака сыходзяць яго ўласныя пачуцці, душа аўтара. Мастацтва зараз перастае быць святой каштоўнасцю. Права быць “мастаком”, патэнцыйным творцам сёння мае кожны. Хоць, як паказвае мастацкая практыка, творчы патэнцыял уласцівы далёка не ўсім ахвотнікам ствараць мастацтва...

Эпатажны і іранічны пафас вясёлага разбурэння прывёў у мастацтве постмадэрнізму да парушэння “таёмнага кода эстэтыкі”, сцірання межаў паміж выдатным і пачварным. Эстэтызуючы ўсё банальнае, маргінальнае, мастацтва постмадэрнізму разбалансавала сваю ўласную шкалу каштоўнасцяў, сістэму культурных канонаў. Актыўна набліжаючыся да анархізму, постмадэрнізм вызваліў мастака

ад маральных абавязкаў, ад прыняцця некаторых адзіных вымярэнняў добра, праўды, справядлівасці і да т.п. Паступова стала знікаць тое, што так ярка пазіцыянавала сутнасць мастацтва.

Адсутнасць сюжэта, задумы, сэнсу ў творах мастакоў сталі кампенсавацца інтэртэкстуальнай насычанасцю. Нярэдка выява, пазбаўленая глыбіні і сэнсу, таго, што магло б быць прачытана гледачом, пачала прэтэндаваць на вобраз, які мае нейкую сутнасць, таямніцу. Магчыма, не выпадкова сёння загаварылі пра эфект “эстэтычнага маўчання”, уласцівы сучаснаму постмадэрнізму, нібы пацвярджаючы некалі высунуты тэзіс пра тое, што постмадэрнізм – гэта паэтыка смерці і гульні пасмяротных масак.

Нямала праблем і ў мове постмадэрнізму. Так, жаданне мець справу з незвычайнай стылістыкай, спроба выслізнуць з традыцыі, стылістычны эклектызм, перагружанасць алюзіямі і семіятычнай празмернасцю часам робяць постмадэрнісцкія творы невыразнымі і незразумелымі. Нівеліраванне ранейшых катэгорый у галіне тэорыі постмадэрнізму прывяло да відавочнага перакосу ў развіцці асобных жанраў і відаў мастацтва, да дамінуючай ролі раней друга-радных мастацкіх з’яў (такіх, напрыклад, як “чорны гумар”).

Арыентацыя на эксперымент у мастацтве постмадэрнізму відавочная. Шматлікія з’явы сучаснага мастацтва, ініцыяваныя дызайнам, рэкламай, масмедыйнымі выданнямі, аб’ектыўна служаць для іх свайго роду лабараторыяй. Мастакі імкнуцца да кантраснага спалучэння элементаў розных эстэтычных сістэм, да выкарыстання традыцыйна несумяшчальных формаў і матэрыялаў дзеля стварэння новай мастацкай цэласнасці. І ўсё ж, калі праходзіш па чарговай выставе постмадэрнісцкіх тварэнняў, не пакідае адчуванне непазбежнай другаснасці.

Хтосьці не без падстаў лічыць постмадэрнізм часам згубленых магчымасцяў, віртуальнай рэальнасцю. Шэраг аўтараў ужо ў канцы 80-х пісалі пра стомленасць постмадэрнізму, пра адыход аўтараў-постмадэрністаў ад асобных яго канцэпцый (М. Фуко, Ж. Дэрэда і інш.), з’яўленне тэндэнцый да істотнага перагляду постмадэрнісцкага канона (у Ж.-Ф. Ліятара і Ж. Бадрыяра). У асно-

ве падобных высноў было разуменне постмадэрнізму як пераходнага этапа да новага культурнага перыяду і немагчымасці існавання стабільнай культуры па-за вызначанай сістэмай каштоўнасцяў. У апошнія гады “постмадэрнізм” ператварыўся ў гістарычны тэрмін, стаў неяк невідавочны – усё рассыпалася на масу індывідуальных творчых рухаў і манер.

Ужо даўно ідуць размовы пра тое, што сучасны свет знаходзіцца на парозе новай навуковай парадыгмы. Гэта змена, па меркаванні шматлікіх навукоўцаў, будзе мець нябачаныя маштабы, паколькі ў корані зменіць нашы погляды на свет, прыроду, чалавека.

Апошняя з вядомых нам рэакцый сучаснікаў на мастацтва постмадэрнізму прагучала 3 лютага 2009 года ў лонданскай галерэі Tate. Пад лозунгам “Постмадэрнізм памёр” адкрылася трыенале актуальнага брытанскага мастацтва “Altermodern”. Значэнне гэтага неалагізма растлумачваецца ў маніфесце праекта: “Стагоддзе глабалізацыі з яго эканамічнымі, палітычнымі і культурнымі аспектамі спараджае новую сучаснасць, змененую сучасную культуру”, “альтэрмадэрнізм”. Аўтары маніфеста сцвярджаюць, што развіццё камунікацый, міграцыі і вандраванні паўплывалі на лад жыцця сучаснага чалавека, прычым “мультикультуралізм і ідэнтычнасць” аказаліся пераможанымі “крэалізацыяй”; з’явіўся “новы ўніверсалізм”, заснаваны на перакладах, субтытрах і дубляжы. У маніфесце адзначаецца, што аб’ектамі даследавання для сучаснага мастацтва сталі памежныя галіны паміж тэкстам і выявай ці часам і прасторай [10]. З’яўленне праекта Altermodern у нейкай ступені пацвярджае думку, раней выказаную вядомай нью-ёркскай пісьменніцай і арт-крытыкам Сюзан Зонтаг (Susan Sontag), якая заўважыла, што “Modern – гэта радыкальная ідэя, якая працягвае эвалюцыянаваць, у той час як “postmodern” – толькі ўмоўная назва чарговай фазы развіцця ідэалогіі мадэрну.

У постмадэрнізму, які здольны ўлічыць усе меркаванні, здаецца, не магло быць заўзятых апанентаў і ідэйных ворагаў. І таму калі ён усё ж такі памёр, то, напэўна, толькі таму, што перамог. А калі сур’ёзна, то прычыны заходу постмадэрнізму, як і прычыны яго ўзнікнення – сутнасна адны і тыя ж з’явы,

якія ляжаць не гэтулькі ў сферы духоўнага жыцця, колькі ў сферы грамадскіх сацыяльных адносін, якія абумоўліваюць развіццё той ці іншай мадэлі сацыяльна-духоўнага быцця, грамадска-тэарэтычных парадыгмаў і метадалогіі [11]. Постмадэрнізм зрабіў сваю справу – адбыўся моцны выбух і вызваленне энергіі, і паўтараць усё гэта далей, здаецца, няма сэнсу.

**Заклучэнне.** Відавочна, што сацыяльная запатрабаванасць постмадэрнісцкай метадалогіі сыходзіць у мінулае. Па сутнасці, складаецца такая сітуацыя, калі метадалогія і тэорыя, якія ляжаць у межах постмадэрнісцкай парадыгмы, аказваюцца няздольнымі растлумачыць працэсы, што адбываюцца ў сучасным мастацтве, няздольнымі даць адказы на аб'ектыўныя выклікі часу. Свет паступова аддаляецца ад неалібералізму, ілюзіі аднаўлення вольнага рынку, прыватнай уласнасці і адкрытага грамадства. Камусьці здаецца, што ў мастацтве адбываецца адкат да рэалізму, нават да нейкіх натуралістычных яго праяў, што сучаснае мастацтва зноў імкнецца абaperціся на рэальнасць, і яны апелююць да Леві-Строса, які заўважыў, што “...будучыня мастацтва – калі яно яго наогул мае, хутчэй у аднаўленні кантакту з прыродай у першародным выглядзе (што ў строгім сэнсе слова немагчыма)” [12, с. 116].

Гіпатэтычны пост-постмадэрнізм павінен з’явіцца як бы дыялектычным адмаўленнем постмадэрнізму, яго эстэтычным антыподам. Мабыць, агульным месцам стала ўспрымаць пост-постмадэрнізм як нейкі

рэнесанс класічнай эстэтыкі. Неакласіка, новая сур’ёзнасць, неаакадэмізм, вяртанне любові да выдатнага, упарадкаванага, іерархізаванага – але ці ў гэтым код новай культурнай эпохі? Магчыма, так, а магчыма, і не. Зразумела толькі тое, што так ці інакш мастацтва XXI стагоддзя зможа пераадолець вопыт прадстаўнікоў постмадэрнізму і прыйсці да нейкіх уласных, магчыма, эксперыментальна вызначаных каштоўнасцяў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Гидденс, Э. Последствия модернити // Новая постиндустриальная волна на Западе. Антология / Э. Гидденс. – М.: Academia. 1999. – С. 109.
2. Малахов, В. С. Постмодернизм, постмодерн // Современная западная философия. Словарь / В. С. Малахов. – М., ТОН-Остожье, 1998. – С. 324.
3. Ильин, И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / И. Ильин. – М., 1998. – С. 267.
4. Эко, У. Открытость произведения искусства // Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики: сб. переводов и рефератов: в 2 ч. / У. Эко. – М., 1976. – Ч. 2. – С. 22–23.
5. Дианова, В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность / В. М. Дианова. – СПб., 2000.
6. Дженкс, Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. А. Дженкс. – М., Стройиздат, 1985.
7. Эко, У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма: сб. обзоров и рефератов / У. Эко. – Минск, «Красико»-принт, 1996. – С. 48–73.
8. Бузгалин, А. В. Постмодернизм устарел... / А. В. Бузгалин // Вопросы философии. – 2004. – № 2.
9. Бодрийар, Ж. Трансэстетика / Ж. Бодрийар // Музыкальный ежемесячник «ROCH FUZZ». – 1995. – № 26.
10. Сирл, Эдриан. Триеннале актуального искусства похоронила постмодернизм / Эдриан Сирл // Культура. – 2009. – 4 фев.
11. Бузгалин, А. В. Постмодернизм устарел... / А. В. Бузгалин // Вопросы философии. – 2004. – № 2.
12. Леві-Строс, К. По поводу посмертной выставки одного художника / К. Леві-Строс // Эстетический логос. – М., ИФАН, 1990. – С. 116.

*Паступіў у рэдакцыю 22.03.2012 г.*

## Общечеловеческие ценности в религиозной живописи Александра Исачева

Пискун Н. Д.

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



*Творчество Александра Исачева многожанрово: красоту и величие человека воспел он в своих портретных полотнах; увлеченно и самозабвенно писал он произведения на мифологическую тематику; особо волновало и влекло художника создание аллегорических образов; мир природы и мир вещей он постигал и мастерски воплощал в своих пейзажах и натюрмортах. Однако особое место в наследии Александра Исачева занимают многочисленные живописные и графические произведения, посвященные религиозному жанру. Именно в них с наибольшей полнотой раскрывается гуманизм художника, говорящего на универсальном языке общечеловеческих ценностей. Вызывающие у зрителя эмоциональный отклик, такие произведения «очищают» его, иницируют познание как самого себя, так и неоднозначного и сложного окружающего мира.*

**Ключевые слова:** А. Исачев, религиозная живопись, икона, ценности, христианство, Вера, Любовь, Добро, Душа, Истина, Сострадание, Учительство и Ученичество, Разум, Наука и Образованность.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 14-19)

## General human values in the religious painting of Alexander Isachev

Piskun N. D.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

*The artistic activity of Alexander Isachev is of multi genre type: he glorified the beauty and grandeur of the man in his portrait canvases; he ardently painted mythological pictures; the painter was exited about and drawn by the creation of allegoric images; he explored the world of nature and the world of things and skillfully embodied it in his landscapes and still lives. Still special place in the heritage of Alexander Isachev is taken by a great number of paintings and graphic works devoted to the religious genre. It is them that disclose most fully the artist's humanism who speaks the universal language of general human values. These works of art, which speak the language of general human values, call the beholder's emotional response, «purify» him, initiate the cognition of both himself and the complicated surrounding world.*

**Key words:** A. Isachev, religious painting, icon, values, Christianity, Faith, Love, Good, Soul, Truth, Compassion, Teaching and Learning, Intellect, Science and Education.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 14-19)

Александр Исачев (1955–1987), вне сомнения, был художником своего времени. Только не признанным своим временем. Потребовалось более 20 лет после смерти творца, чтобы его талант и уникальность были оценены по достоинству. К этому моменту большую часть наследия белорусского живописца и графика вывезли за границу. Тем не менее, изданный Н. Исачевой и О. Орловым в 2007 году аль-

бом-каталог [1] презентует все произведения живописи, графики, иконописи, а также, все миниатюры, созданные Александром Исачевым, которые удалось разыскать: 340 живописных работ, 26 миниатюр, 185 графических листов и 40 работ, созданных для православных храмов Речицы и Мозыря. В отдельном разделе издания представлены репродукции произведений, похищенных из собрания супруги художника Н. Исаче-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: natali\_p@tut.by – Н. Д. Пискун

---

вой и коллекций других владельцев. Это издание, несомненно, является ценным для белорусских искусствоведов, в настоящее время уже не имеющих возможности исследовать в полном объеме собственно оригиналы. Несмотря на достаточно большое количество публикаций, посвященных жизни и творчеству этого самобытного белорусского художника [1; 2; 3; 4; 5], сегодня следует констатировать, что комплексное осмысление его духовных и творческих достижений – дело будущего.

Цель статьи – выявление религиозного содержания в живописи А. Исачева в контексте общечеловеческих идеалов.

Александр Исачев был верующим человеком, известно, что в 19 лет он крестился в православном храме. Особое влияние на формирование характера одаренного юноши оказал протоиерей Петр Латушко (ныне старейший клирик Гомельской епархии, почетный настоятель прихода храма Покрова Пресвятой Богородицы г. Речица). Именно он поручил Александру написать несколько икон для своей церкви. Работы были выполнены с большим мастерством, и это послужило началом дальнейшего плодотворного сотрудничества художника с церковью. По мнению коллекционера и знатока творчества А. Исачева О. Шлома, «христианская тема в живописи была его лебединой песней. Он любил расписывать храмы. Сам приходил и просил расписать. Работал над Мозырским храмом, над Речицким. Это был духовный подвиг, потому что он это делал во времена, когда за христианство казнили, наказывали» [6]. По заказу Православной церкви Александром Исачевым было написано большое количество икон и религиозных картин.

С точки зрения символичности и содержательности образа иконопись является одним из самых сложных языков, известных в мировом изобразительном искусстве: и материал, и техника, и образы, и сюжеты, и цвет, являясь каноничными, призваны воплотить в иконе невидимое сверхчувственное представление в чувственно воспринимаемой форме. Эта задача является сверхсложной и крайне ответственной для художника. Религиозная картина в отличие от иконы не участвует в богослужении и не призвана воплощать моленные образы, но

она так же, как и икона, принадлежит к сфере сакрального, ибо изображает персонажей священной истории (Христа, апостолов, святых), ее события (библейские сюжеты, эсхатологию), мистическую сторону жизни человека.

**Центральным образом на протяжении всего творчества Александра Исачева был образ Иисуса Христа.** Он воплощен на многочисленных иконах и в религиозных картинах. Художнику было чуть более двадцати лет, когда главным героем его полотен и росписей стал Спаситель. Александр писал Лик Христа: в **1977 году («Последняя проповедь Христа»**, вар. 1. Холст, масло, 110x115 (рис. 1); **«Крещение»**, холст, масло, 100x90 (рис. 2)), в **1978 году («Икона»**, вар. 1. Холст, масло (рис. 3); **«Икона»**, вар. 2. Холст, масло, 80x60 (рис. 4); **«Распятие»**, вар. 2. Холст, масло, 175x63 (рис. 5); **«На кресте «Распятие»**, вар. 3. Холст, масло (рис. 6)); **«Снятие с креста»**, холст, масло (рис. 7); **«Спаситель»**, 1977–1978, холст, масло, 178x84 (рис. 8); в **1981 году («Учитель (Иисус Христос)»**, ДВП, масло, 39,7x32,5 (рис. 9)); в **1983–1985 годах («Иисус Христос»**, 1983–1984, ДВП, масло (рис. 10); **«Иисус»**, 1984–1985. ДВП, масло (рис. 11); **«Иисус»**, 1985. ДВП, масло 26x22 (рис. 12) и др.). Сложно сегодня строить однозначные предположения насчет того, какие идеи и жизненные обстоятельства породили столь стойкий интерес молодого человека к образу Иисуса Христа и библейской тематике. Однако, оценивая уровень мастерства Александра Исачева и выраженную духовность созданного образа, приходит осознание того, что художник уже тогда созрел для того, чтобы постичь некую изначально важную для него истину, которую он будет проповедовать впоследствии на всем протяжении творческой деятельности.

Многokrатно изображая Лик Спасителя, Александр преднамеренно вкладывает в его взгляд огромный заряд духовной энергии. Эмоционально этот взгляд переменчив: так пронзительно-пронзительный взгляд Учителя, видящего, понимающего и знающего более, чем его ученики, о добре и зле, верности и предательстве («Учитель Иисус Христос», 1981) становится взглядом человека, уставшего от бремени тяжких раздумий («Иисус Христос», 1983–1984), но в опреде-



ленных обстоятельствах обнажающим силу духа и обличающим («Иисус», 1984–1985) и бесконечно сожалеющим о несовершенстве мира и невозможности что-либо изменить, а потому просветленно-печально-спокойным («Иисус», 1985). Каждое изображение Иисуса Христа является откровением художника. Кто он, этот человек? Как смог дойти? Как смог донести? Как смог выдержать? Именно эти вопросы возникают по мере вдумчивого восприятия картин Александра Исачева. Для него Иисус Христос не только исторически существовавшая личность и главный персонаж христианской истории. Это любой человек, ступивший на путь духовного поиска, прозревший, неистовый проповедник, готовый донести людям правду об Истине любой ценой, пусть даже самой дорогой, – ценой жизни. И, что главное, знающий, что его ждет лютая, страшная казнь, но при этом во имя Жизни готовый принять мученическую смерть. Доведенным до предела драматизмом наполнено изображение «расколотого» на две части спокойно-умиротворенного лика Христа благословляющего («Икона», вар.1, 1978 г. и «Икона», вар. 2, 1978 г.), в расколе которого явственно прописано мученическое лицо распятого и бесконечно страдающего человека. Вся жизнь его, по воле мастера, уместилась в одном изображении, столь просто постигаемом и столь трагичном в своей лаконичности.

Предчувствием и неотвратимостью казни буквально «пропитано» полотно «Последняя проповедь» (1977). Это своеобразный гимн художника величию человека, не отрекшегося от своих идей перед лицом страшной смерти, весь ужас которой, весь смысл которой станет понятным уже позже, после распятия, воочию явившего стойкость и негибимость человеческого духа («Распятие», 1978), когда истерзанное и окровавленное тело Иисуса Христа будет снято с креста («Снятие с креста», 1978) и на лицах живых навсегда отпечатается скорбь.

Известно, что одно из последних изображений Александром Исачевым Христа – «Лик Христа» (тондо, 1987) – это торжество Воскресения, победа Духа, свет Истины. Словно реально произносимые, слышатся слова Спасителя: «... дана мне всякая власть на небе и на земле. Итак, идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Свя-

того Духа, уча и соблюдать все, что повелел вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века. Аминь» (Мф. 28, 18–20). Согласно суждению Н. Исачевой, впечатление торжества Воскресения в этом произведении достигается минимальными средствами: «нет никакой символики, никаких знаков – одно лицо, запрокинутое к небу, и окружающее его свечение. Символом нимба является сама форма картины – круг. Это очень важный символ в иконописи. Не имеющий ни начала, ни конца, он означает вечность. Одновременно – это образ любого просветленного сознания, тот идеальный образ, к которому стремился и сам художник, то внутреннее «Я», которое он в себе открывал на протяжении всего творческого пути и призывал открывать в себе самих нас, нас – настоящих» [1; 18].

Образ Христа, его Вера, его История, его Подвиг были главными темами творчества Александра Исачева на протяжении всей недолгой его жизни. Такие общечеловеческие ценности, как Вера, Добро, Истина, Справедливость, Прощение... не обрели конкретного образно-предметного воплощения в произведениях Мастера, но они буквально пронизали и пропитали их насквозь, сделали их видимыми, осязаемыми и осязаемыми. Художник, создавая свои шедевры, не просто творил, он священнодействовал.

**Образы Ветхого и Нового Завета.** Создавая религиозные росписи, картины и иконы, Александр Исачев часто обращался к созданию образов персонажей Ветхого и Нового Заветов. Его интересовали личности стоические, незаурядные и трагические. Так, в 1978 году им была написана икона «Святой Евангелист Иоанн» (1978, ДВП, масло) (рис. 13). Изображая верного и преданного ученика, «которого любил Иисус», художник следует канону и пишет апостола в принятой православной традицией цветовой гамме, с присущими его изображению атрибутами: книгой (аллюзия его литературных трудов) и орлом. Из двух возможных иконографических вариантов изображения Иоанна Александр выбирает не тот, в котором он молод и красив, а тот, в котором он предстает мудрым, старым и седобородым, познавшим все тяготы и сложности апостольского служения, прошедшего «мученичество» в котле с кипящим маслом и сотворившего

великое Откровение – «Апокалипсис».

Для создания иконы «Святой Пантелеймон-целитель» (1978, ДВП, масло) (рис. 14) Александр Исачев обратился к библейской истории врача-язычника Панталеона, впоследствии обращенного в христианскую веру и принявшего во имя нее мученическую смерть. История повествует о том, как вера в Бога и сострадание к больным людям, страстное желание их духовного и физического излечения придали сил и мужества для жизненного подвига Пантелеймона. Не отрекшись от своих идей, пытаемый страшными пытками и обезглавленный, Пантелеймон вознесся в Небесное царство и впоследствии был причислен к лику Святых мучеников Православной церкви. На иконе Александра Исачева он изображен в красном одеянии, отличающем в иконописи святых мучеников.

В 1978 году художник написал икону «Пророк Илия» (холст, масло) (рис. 15). Пророк Илия был одним из величайших пророков и самым суровым из них. Будучи экстатичным проповедником, творящим многочисленные чудеса во имя Высшей Справедливости, он за свою пламенную ревность о Славе Божией был взят на Небо живым в огненной колеснице. По преданию Святой Церкви, пророк Илия будет Предтечей Страшного Второго Пришествия Христа на землю и во время проповеди примет телесную смерть. Спокойно-умиротворенным в своем величии, облаченным в красное одеяние с голубой накидкой изображен на иконе благословляющий людей пророк Илия, окруженный сияющим золотым нимбом.

Жизнь и творения трех святителей были положены Александром Исачевым в основу создания иконы «Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий» (1978, ДВП, масло) (рис. 16). Их деяния помогают понять, как происходило взаимодействие античного наследия с христианской верой в сознании интеллектуальной элиты римского общества, как закладывались основы единения Веры и Разума, Науки, Образованности, не противоречащего подлинному Благочестию. Более того, святители не отрицали светской культуры, а призывали изучать ее, «уподобляясь пчелам, которые

сидят не на все цветы равно, и с тех, на которые нападут, не все стараются унести, но, взяв, что пригодно на их дело, прочее оставляют нетронутым» (Василий Великий. К юношам. О том, как пользоваться языческими сочинениями) [7]. Не этим ли положением будет впоследствии руководствоваться Александр Исачев, досконально изучая культуру, религию и верования других народов? Ответа на этот вопрос мы уже не узнаем, но самое ценное, самое важное, самое гармоничное из того, что постиг он в процессе этого познания, будет воплощено им в многочисленных живописных и графических образах и сюжетах.

Три святителя изображены на иконе согласно иконографической традиции. Каждый из них держит в руках книгу – символ учености и премудрости. Все фигуры располагаются на голубом фоне. Этот цвет в иконописи означает бесконечность неба и является символом иного, вечного мира, душевной чистоты. Синий цвет в этой иконе представлен в оттенках, но сам по себе он считается цветом Богородицы, соединившей в себе земное и небесное. Поэтому таким духовно-содержательным и таким логически-гармоничным является изображение иконы Богородицы с младенцем Иисусом Христом в верхней центральной части иконы, над нимбом Иоанна Златоуста.

Одной из самых впечатляющих работ Александра Исачева религиозного содержания является «Апостол Петр» (1978, холст, масло. 80x70) (рис. 17). Эта картина на долгое время приковывает к себе взгляд. Глаза апостола Петра словно гипнотизируют, вводят в состояние некоего временного оцепенения. Нет сомнения в том, что этот образ был создан гениальной кистью.

Петр (Симон) до своей апостольской деятельности был сыном рыбака, простым и некнижным человеком. Он был призван Иисусом Христом и стал его учеником. «Житие апостола Петра» повествует о том, что он «был единственным из защищавших Господа от пришедших предать Учителя на страдание и смерть. Он был и единственным учеником, при искушении трижды отрекшимся от Христа. Однако Господь, приняв слезное покаяние Своего ученика, удостоил

его первым из апостолов лицезреть Себя Воскресшего (Лк. 24, 34). Троекратное свое отречение святой Петр окончательно изгладил своим троекратным исповеданием любви к Спасителю (Ин. 21, 15–17). Господь Иисус Христос восстановил его в апостольском достоинстве, доверив пасти Своих словесных овец.

По сошествии на апостолов Святого Духа, который вдохнул в них Божественную силу свято жить и проповедовать, действовать и управлять в Церкви, любовь апостола Петра к Господу возвысилась настолько, что не замедлила проявиться в его горячем исповедничестве, в совершенных чудотворениях именем Христовым, в его радости претерпеть любые скорби, гонения и лишения, в его готовности принять крестную смерть за Учителя. Сила слова апостола Петра была столь могущественна, что краткая его проповедь обращала ко Христу тысячи людей (Деян. 2, 41; 4, 4). Его исповедание Христовой веры сопровождалось чудесными знаменениями. По его слову обличаемые в преступлении испускали дух (Деян. 5, 5–10), а мертвые воскресали (Деян. 9, 40), хромые начинали ходить (Деян. 3, 1–8), расслабленные исцелялись (Деян. 9, 32–34), больные получали благодатную помощь даже от прикосновения к его тени (Деян. 5, 15). <...> В Риме апостол Петр был предвозвещен Самим Господом о скорой кончине (2 Петр. 1, 14). По повелению императора Нерона святой апостол Петр в 67 году, предположительно 29 июня, был распят. Перед мученической кончиной, считая себя недостойным принять такую же казнь, какой подвергся его любимый Учитель, апостол Петр просил мучителей распять его головой вниз, желая даже во время смерти «преклонить свою голову Господу» [8]. И вот образ такого человека, с такой удивительной и драматической судьбой дерзнул написать Александр Исачев.

С полотна на зрителя пристально смотрит старый, седовласый и уставший человек. Широко открытые, смотрящие сквозь зрителя глаза его полны печали. Образ Петра художник создает с потрясающим реализмом. Не остается сомнения в том, что он писал его как реального человека: со взду-

той веной на морщинистом лбу (результат бесконечных и тягостных раздумий), с густыми, длинными, сдвинутыми к переносице бровями (свидетельством мудрости и выдающегося интеллекта), прямым, довольно длинным носом, великолепно сбалансированным с глазами, губами и волевым подбородком, с двумя глубокими мимическими линиями по обеим сторонам рта, что указывает на человека большого авторитета, темпераментного и честного. Большие карие глаза и чувственные губы характеризуют изображенного апостола Петра как восприимчивого, чувствительного человека, мужественного, властного и главенствующего над другими. Интуитивно ли или все же, владея знаниями по физиогномике, создавал художник Петра таким, каким, скорее всего, он был на самом деле? Изображенный Александром Исачевым во всей своей мудрости и величии, «наместник» Христа Петр не сводит глаз со зрителя... И зрителю так сложно отвести от него глаза... Надо отметить, что акцент на глазах является характерной чертой авторского стиля художника. Именно в них он вкладывает весь заряд духовной и мыслительной энергии изображаемых людей. Апостол Петр – уникальное по содержанию и по технике исполнения произведение Мастера.

В рамках одной статьи не представляется возможным исследовать все произведения Александра Исачева, тем не менее, ясно одно – они достойны того, чтобы, каждое из них было изучено скрупулезно по отдельности, а сведенный воедино научный материал представил всю панораму одаренности и таланта этого самобытного белорусского художника. Его творчество ждет своего исследователя, того, кто покажет человека, создающего произведения искусства во всей его душевной красоте, в его муках и страданиях, в его любви и в его ценностях.

**Заключение.** «Картина должна втягивать зрителя в творческий процесс...» – так считал Александр и призывал: «Становитесь интерпретаторами полотна и собственного бытия!». А пока многочисленные произведения Александра Исачева сами ведут со зрителем безмолвный диалог на понятном, трогающем за душу и волнующем язы-

ке человеческих ценностей, таких, как Вера, Любовь, Добро, Душа, Истина, Сострадание, Учительство и Ученичество, Разум, Наука и Образованность.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Исачев Александр: живопись, миниатюра, графика, иконопись: альбом-каталог / сост.: Н. Исачева, О. Орлов; под ред. О. Орлова. – Минск: Книгосбор, 2007. – 232 с.
2. Бобченко, В. Речицкий самородок. История жизни и творчества Александра Исачева / В. Бобченко. – СПб., 2009. – 19 с.: ил.
3. Исачев, Александр, 1955–1987. – Минск: СП «Тарпей», 1997. – 16 с.
4. Орлова, Н. Александр Исачев: сияющий лотос на темной воде / Н. Орлова // Личности. – 2009. – № 7. – С. 111–123.

5. Павлючик, Л. Не плачьте обо мне... / Л. Павлючик // Правда. – 1988. – 22 авг. – С. 6.

6. Молочко, Е. Через 32 года белорусский коллекционер вернул на родину картину Александра Исачева / Е. Молочко // Народная воля [Электронный ресурс] – 2011. – 3 czerwca. – Режим доступа: <http://www.nv-online.info/by/181/printed/32461>. – Дата доступа: 19.10.2011.

7. Энциклопедия людей и идей: Три святителя. Василий Великий. Григорий Богослов. Иоанн Златоуст. Собор Трех Святителей // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.abc-people.com/shop/three\\_hierarchs.htm](http://www.abc-people.com/shop/three_hierarchs.htm). – Дата доступа: 23.10.2011.

8. Житие святых апостолов Петра и Павла. Святой апостол Петр // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.orthodox.spbu.ru/zh-k.htm>. – Дата доступа: 23.10.2011.

*Поступила в редакцию 6.01.2012 г.*

## Нагрудныя ўпрыгажэнні на беларускіх землях у XI–XIV стст.: уплывы і мастацкія традыцыі

Наркевіч Н. І.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны тэхналагічны ўніверсітэт”, Мінск



Артыкул прысвечаны найбольш распаўсюджаным творам ювелірнага мастацтва на беларускіх землях у XI–XIV стст. – нагрудным упрыгажэнням. Асабліва ўвага надаецца аналізу асноўных тыпаў прывесак, уплывам і мастацкім традыцыям, асаблівасцям выкарыстання вырабаў і тэхнікі іх выканання. Вызначаецца даўняя традыцыя выкарыстання ў касцюме прывесак, якія падзяляюцца на групы ў залежнасці ад знешняга контуру. Значную колькасць сярод прывесак складалі лунніцы, манетападобныя ўпрыгажэнні, круглыя праразныя, круглыя выпуклыя, зааморфныя плоскія і шумячыя полыя, трапецыяпадобныя прывескі, вырабы, складзеныя з мініяцюрных прадметаў быту.

Звяртаецца ўвага на з’яўленне пад уплывам балцкага субстрату, фіна-ўгорскай міфалогіі некаторых тыпаў амулетаў у славянскім убранны, якія арганічна ўвайшлі ў мясцовае ўбранне з вялікай колькасцю прывесак. Пэўная агульнасць рэлігійных уяўленняў стварала своеасаблівае спалучэнне язычніцкіх вераванняў, што знайшло адлюстраванне ў распаўсюджанні амулетаў на тэрыторыі Беларусі. Робіцца акцэнт на эвалюцыю формаў, асаблівасці дэкару прывесак, у якім шырока прадстаўлены выявы розных жывёл і птушак, цесна звязаныя з уяўленнямі язычніцтва, вобразы нябесных свяціл, што пазней былі заменены сімваламі хрысціянскага культу.

**Ключавыя словы:** ювелірнае мастацтва, нагрудныя ўпрыгажэнні, прывескі, мастацкае рамяство, аксесуары касцюма, форма, дэкор.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 20-26)

## Neck jewelry in Belarusian lands in the XI–XIV centuries: influence and artistic traditions

Narkevitch N. I.

Educational establishment “Belarusian State Technological University”, Minsk

The article is devoted to most wide spread pieces of jewelry art in Belarusian lands in the XI–XIV centuries – neck jewelry. Special attention is paid to the analysis of main types of necklaces, influences and artistic traditions, peculiarities of using the objects as well as technique of making them. Old time tradition of using necklaces in the costume is singled out. The necklaces are divided into groups considering their contour. Considerable amount among pendants was made up by half moon shaped, coin shaped jewelry, round cut out, round bulging, zoomorphic flat and jingling hollow pendants, trapezium shaped as well as jewelry consisting of miniature domestic objects.

Attention is paid to the appearance, under the influence of Balitski substance and Finno-Ugric mythology, of some types of amulets in Slav decoration, which organically entered local decorations with great amount of pendants. Definite unity of religious expression made up specific implementation of pagan beliefs, which reflected in the spread of amulets on the territory of Belarus. Accent is made on the evolution of forms, peculiarities of the décor of necklaces in which images of different animals and birds, connected to pagan understanding, celestial images, which later were substituted by symbols of Christian cult, are widely presented.

**Key words:** jewelry art, neck jewelry, pendants, art handicraft, costume accessories, form, decor.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 20-26)

Старажытнабеларускі касцюм традыцыйна дапаўняўся самымі рознымі ўпрыгажэннямі, якія мелі як рытуальнае, магічнае, так і дэкаратыўнае значэнне. Сярод твораў ювелірнага мастацтва, якія ўзбагацілі графіку касцюма, яго мастацкі

вобраз, трэба вылучыць нагрудныя ўпрыгажэнні.

Тэрыторыя распаўсюджвання ювелірных вырабаў, іх датаванне, тэхнічныя прыёмы выканання цікавілі Б. Рыбакова, А. Арціхоўскага, Н. Журжаліну, А. Успен-

скую, Я. Рабініна і іншых даследчыкаў гісторыі і культуры Старажытнай Русі [1; 2; 3; 4; 5]. Пры гэтым як асобнае пытанне ўплываў і мастацкіх традыцый нагрудных упрыгажэнняў на беларускіх зямлях у мастацтвазнаўчых даследаваннях не разглядалася.

Прывескі, шыйныя грыўні, ланцужкі, пацеркі, фібулы, шпількі – найбольш пашыраныя нагрудныя ўпрыгажэнні на тэрыторыі Беларусі ў часы Сярэднявечча.

Мэта дадзенага артыкула – вызначэнне ўплываў і мастацкіх традыцый асноўных тыпаў прывесак, якія былі распаўсюджанымі нагруднымі ўпрыгажэннямі на беларускіх землях у XI–XIV стст.

**Тыпалогія ювелірных вырабаў.** Самымі шматлікімі нагруднымі ювелірнымі вырабамі з’яўляюцца прывескі-амулеты магічнага сэнсу, прызначаныя аберагаць іх уладальнікаў ад хвароб, няшчасных выпадкаў. Амулеты ўяўлялі сабой падвешаныя на ланцужках ці шнурках літыя металічныя фігуркі жывёл і птушак, мініяцюрныя тапорыкі, ключыкі, якія насіліся асобна або ўключаліся ў склад караляў, мацаваліся на грудзях або захоўваліся ў «каліце» – сумцы на поясе. Б. Рыбакоў характарызуе амулеты як «языческие письмена», дзе асобныя рэчы – словы і паняцці складваюцца ў цэлыя комплексы – фразы [1, с. 540].

Па знешнім контуры прывескі падзяляюцца на групы: лунніцы, круглыя манетападобныя (гладкія і арнаментаваныя), круглыя праразныя, круглыя выпуклыя, зааморфныя плоскія і шумячыя полыя прывескі, трапецыяпадобныя, прывескі, складзеныя з мініяцюрных прадметаў быту (нажы, лыжкі, ключы, тапорыкі); званочки, крыжыкі, абразкі і г. д. Матэрыялам для іх вырабу былі серабро, бронза, білон і інш. Па тэхніцы выканання яны падзяляюцца на літыя, штампаваныя і штампавана-філігранныя.

У іх дэкоры шырока прадстаўлены выявы розных жывёл і птушак, цесна звязаныя з уяўленнямі язычніцтва, вобразы нябесных свяціл, якія пазней былі заменены сімваламі хрысціянскага культу. Кожны амулет меў сваё значэнне: птушка – сімвал сям’і, лыжка – сімвал дабрабыту, ключы – захаванасць, тапорыкі і нажы – ахова ад знешняга зла і г. д. Часам амулет уяўляў сабой мініяцюрны набор інструментаў на ланцужках.

На тэрыторыі Беларусі знойдзена больш за 200 відаў прывесак, якія вырабляліся з розных металаў, косці, шыферу (пірафеліту), бурштыну. Такія ўпрыгажэнні насілі як у вёсках, так і ў гарадах, але мода на іх больш доўга трымалася ў вёсцы. Даволі распаўсюджанымі прывескамі былі конікі і лунніцы.

Прывескі-лунніцы ў выглядзе паўмесяца з’яўляюцца тыпова славянскімі ўпрыгажэннямі, якія набылі пашырэнне і бытавалі амаль да XIII ст. Прывескі трывала ўвайшлі ў склад убрання як гарадскога, так і сельскага насельніцтва Беларусі. Лічыцца, што лунніцы былі сімвалам багіні Селены, якая апекавала дзяўчат, і таму гэтыя ўпрыгажэнні былі менавіта дзявочымі.

Традыцыя вытворчасці прывесак-лунніц паходзіць з глыбіні тысячагоддзяў. Розныя варыянты трохрогіх лунніц даволі шырока прадстаўлены ў помніках сярэдняга і позняга бронзавага веку. Насілі лунніцападобныя прывескі і ў антычнасці. У скіфскім убранні яны найбольш распаўсюджаны ў VI–V стст. да н. э. [6, с. 6]. У скіфскіх пахаваннях часцей за ўсё знаходзяць залатыя вузкія серпападобныя лунніцы, упрыгожаныя сканымі або драцяннымі васьмёркамі і колцамі. Сустракаюцца і бронзавыя літыя перайманні гэтых прывесак.

Для антычных лунніц характэрны двурогая форма, драцяны і зярнёны дэкор, нешырокія, часцей за ўсё рыфленыя вушкі для падвешвання, якія мацаваліся з абодвух бакоў прывескі. У перыяд элінізму дэкор лунніц становіцца больш пышным, шчодро выкарыстана скань, гладкі і рубчасты дрот, раслінныя матывы. Форма лунніц паступова ўскладняецца рознымі аздабленнямі – завіткамі, гронкападобнымі прывескамі, устаўкамі з каштоўных камянёў. Даволі папулярнай была форма лунніц у познерымскі час і у эпоху ранняга Сярэднявечча: прывескі ў выглядзе паўмесяца шырока распаўсюджаны ў гэты перыяд у народаў Еўропы і Пярэдняй Азіі [7, с. 76–82; 8, с. 212–216]. Першыя прывескі-лунніцы сустракаюцца ў славянскім ювелірным убранні ўжо ў VII ст. і з’яўляюцца водгаласам агульнаеўразійскай моды VI–VII стст.

Вытокі вытворчасці месяцападобных прывесак на тэрыторыі Беларусі караняцца ў глыбокай старажытнасці. З Віцебска

з пласта VI–VIII стст. паходзіць каменная ліцейная форма для вырабу трохканцовых лунніц [9, с. 103]. У касцюме славян лунніцы выкарыстоўваліся ў якасці прывесак да галаўнога ўбрання, караляў, раснаў, завушніц, бранзалетаў, грыўняў, дыядэм і скроневых колцаў (апошнія чатыры варыянты для ўсходніх славян не характэрны). Па тэхніцы выканання славянскія лунніцы падзяляюцца на штампавана-філігранныя і літыя. Літыя прывескі з’яўляюцца амаль адначасова з лунніцамі філігранна-зярнёнай работы, перадаючы ў больш простае тэхніцы форму і арнамент дарагіх упрыгажэнняў феадальнай вярхушкі. Большасць літых лунніц выканана з білону ці бронзы, літыя сярэбраныя ўпрыгажэнні сярод старажытных помнікаў вельмі рэдкія.

Асноўным дэкорам паверхні лунніц з’яўляюцца ціснёныя паўсферы, зярнёныя палоскі і трохвугольнікі. Як правіла, паўсферамі дэкараваліся сярэдняя частка прывескі і рогі лунніцы (гэта могуць быць асобныя паўсферы, кампазіцыі з дробных паўсфер ці тры дробныя паўсферы, пасаджаныя на адну буйную). У некаторых экзэмплярах дробныя паўсферы размешчаны яшчэ дадаткова і па краі вырабу ланцужком.

У сярэдзіне X ст. на тэрыторыі Старажытнай Русі распаўсюджваюцца шыракарогія лунніцы, якія, хутчэй за ўсё, маюць заходнеславянскае паходжанне. Усе яны, як правіла, упрыгожаны арнаментом, які нагадвае зярненне і скань. Лунніцы знойдзены ў Мінску, Ваўкавыску, Гродне, Друцку, Копысі [10, с. 392]. Знешні бок усіх знойдзеных у Мінску лунніц упрыгожаны псеўдазярненнем. У адной з іх паміж рагамі ёсць крыжападобны язычок, што сведчыць аб працяглым захаванні дваявер’я. Ваўкавыская лунніца – замкнёная, з гладкай паверхняй і двума вушкамі (зверху і знізу) для падвешвання; гродзенская і друцкая – незамкнёныя маленькія, першая пакрыта псеўдазярненнем, другая гладкая.

Літыя шыракарогія і вузкарогія лунніцы характэрны для жаночых пахаванняў усіх пластоў насельніцтва Старажытнай Русі. У другой палове XII ст. літыя шыракарогія лунніцы выходзяць з моды і ў жаночым убранні змяняюцца іншымі тыпамі прывесак.

Вузкарогія літыя лунніцы бытавалі на ўсёй тэрыторыі паўночна-ўсходняй і

паўночна-заходняй Русі [4, с. 103]. Часам найбольшага распаўсюджвання вырабаў на тэрыторыі Старажытнай Русі з’яўляюцца XI–XII стст. Ад шыракарогіх вырабаў яны адрозніваюцца не толькі сваёй формай, у аснове якой ляжыць сілуэт круга, але таксама і арнаментом. Для вузкарогіх лунніц характэрны раслінны арнамент у выглядзе дзвюх галінак, якія разыходзяцца ў розныя бакі, і геаметрычны малюнак з рэльефных ліній і шарыкаў псеўдазярнення. Асноўная колькасць вузкарогіх літых лунніц мае схематычны геаметрычны арнамент.

На тэрыторыі Беларусі на працягу XI–XII стст. пераважалі больш танныя літыя шыракарогія і вузкарогія лунніцы, якія з’яўляліся вынікам майстэрства вясковых ювеліраў. Акрамя вышэйапісаных тыпаў лунніц у помніках XII ст. падаюцца яшчэ праразныя лунніцы, язычковыя шыракарогія і літыя мініяцюрныя прывескі, сярод якіх бывае цяжка адрозніць вузкарогія ад шыракарогіх [4, с. 104].

На аснове лунніц сфарміравалася шмат розных варыянтаў упрыгажэнняў, у тым ліку выкананых у тэхніцы ліцця. Шыракарогія лунніцы, якія вырабляліся на Беларусі, распаўсюдзіліся і на тэрыторыю Цэнтральнай і Паўночнай Еўропы [11, с. 133].

Да амулетаў-абярэгаў належаць прывескі з выявамі жывёл, часцей за ўсё каня, які лічыўся сімвалам жыцця і ўрадлівасці. Сярод апошніх найбольшае распаўсюджванне атрымалі плоскія стылізаваныя конікі з загнутым угару хвостом-кальцом. Мяркуюць, што ў XI – першай палове XII ст. цэнтр вытворчасці гэтых упрыгажэнняў размяшчаўся ў Смаленску, адтуль вырабы разыходзіліся па сумежных рэгіёнах [3, с. 130]. Па меркаванні Я. Рабініна, акрамя агульнапрызнанага смаленскага цэнтра, дзе вырабляліся прывескі-конікі, існаваў яшчэ адзін, які абслугоўваў старажытналатьшскія і ліўскія плямёны. Гэты цэнтр размяшчаўся прыблізна на Заходняй Дзвіне (гарадзішча Даўгмале) [5, с. 57]. Вырабы гэтага цэнтра зафіксаваны і ў Наўгародскай, і ў Полацкай землях.

Датаваць гэтыя прывескі цяжка. Даследчыкі адзначаюць, што найбольшая колькасць плоскіх прывесак-конікаў прыпадае на XI, меншая частка – на XII ст., а для XIII ст. яны не характэрны [12, с. 204]. Гэта звязана са знікненнем традыцыі нашэння

амулетаў. Падобныя ўпрыгажэнні часцей сустракаюцца ў Падняпроўі і Падзвінні. Прывескі-конікі знойдзены ў Мінскай вобласці ў пахаванні XI – пачатку XII ст. [13, с. 56–57].

З’яўленне гэтага тыпу амулетаў на крывіцкай тэрыторыі ў славянскім убранні звязана з балцкім субстратам. У XI–XII стст. падобныя вырабы трапілі і на поўнач Усходняй Еўропы да фіна-ўграў, дзе арганічна ўваходзяць у мясцовае ўбранне з вялікай колькасцю прывесак. Як відаць, культ каня вядомы не толькі па фіна-ўгорскай, але і па балцкай і славянскай міфалогіі. Верагодна, пэўная агульнасць рэлігійных уяўленняў стварала своеасаблівае спалучэнне язычніцкіх вераванняў, што знайшло адлюстраванне ў распаўсюджанні конікаў-амулетаў на тэрыторыі Беларусі.

На беларускіх землях быў распрацаваны своеасаблівы мастацкі тып прывескі. Вырабы заўсёды былі суцэльнага ліцця, толькі іх хвасты ўтваралі прарэз з колцам для падвешвання, што атаясамліваецца з салярным знакам. Прывескі адліваліся ў каменных двухстворкавых формах. Ювелірныя вырабы XIII ст. зроблены больш груба, чым X–XI стст.: яны не маюць арнаменту. Падобныя прывескі знойдзены ў розных месцах Старажытнай Русі – на Смаленшчыне, Пскоўшчыне, у Ноўгарадзе і г. д. Не сустракаюцца конікі на поўдні Русі, у тым ліку ў Кіеве і на Кіеўшчыне [12, с. 202].

У такіх ювелірных вырабах майстар ніколі не перадаваў дакладна натуру. Ён адзначаў толькі асобныя прыкметы, а ўсю ўвагу звяртаў на прыгажосць сілуэта. Таму фігурка коніка набывала адметную выразнасць і падкрэсленую арнаментальнасць.

Прывескі-конікі стылістычна неаднародныя. Яны маюць індывідуальныя мастацкія рысы. Сярод іх ёсць архаічныя, цяжкія і больш лёгкія. Пластычнае вырашэнне прывесак з выявамі жывёл можа быць аб’ёмным ці двухмерным. Для яго характэрны абагульненасць формы, малыя памеры, прыхільнасць да простага арнаментацыі.

**Эвалюцыя формаў зааморфных прывесак-амулетаў.** Дадзеная эвалюцыя прывяла да ўзнікнення полых шумячых прывесак-конікаў, якія набылі распаўсюджанне ў беларускіх гарадах у XIII–XIV стст. Ёсць меркаванне, што ўпрыгажэнні

вырабляліся ў Ноўгарадзе і яго наваколлі і, верагодней за ўсё, адтуль трапілі на тэрыторыю сучаснай Беларусі [14, с. 136].

З Віцебска з пласта канца XIII ст. паходзіць аднагаловы конік з вертыкальна сплюсчанай мордай, якая ўтварылася ў выніку загінення часткі шыі [5, с. 114]. Да морды і шыі коніка прымацоўвалася грыва ў выглядзе сканага жгута і кольцападобных вушкі. Хвост, верагодней за ўсё, быў загнуты ў выглядзе спіралі. Віцебская прывеска невялікіх памераў: даўжыня тулава 29 мм, вышыня жывёлы 25 мм. Да ніжняй часткі аздаблення з кожнага боку прыварана па дзве пятлі, да якіх прымацоўваліся бразготкі. Тулава прывескі дэкарыравана хвалепадобнай лініяй, якая атаясамлівалася з вадой. Наогул у абліччы прывескі-коніка прасочваецца зліццё двух асноўных персанажаў фіна-ўгорскай міфалогіі – каня і качкі. У такім выглядзе прывеска павінна была ўзмацняць значэнне амулета як сімвала ўрадлівасці. Такія ўпрыгажэнні характэрны для тэрыторыі рассялення фіна-ўгорскіх плямёнаў, таму ў межах сучаснай Беларусі сустракаюцца рэдка. Уплыў фіна-ўгорскай міфалогіі прасочваецца на прыкладзе полага зааморфнага ўпрыгажэння XII–XIII стст. з серабра і білону з Барысава [9, с. 101].

Прывескі-конікі часцей за ўсё ўваходзілі ў склад набору са званочкаў, ключыкаў, лыжачак. Разнастайныя званочки (грушападобныя бразготкі з крыжападобнай проразцю, шарападобныя з крыжападобнымі і лінейнымі проразямі, шарападобныя з дзвюма лінейнымі проразямі) паходзяць з Полацка, Навагрудка, Ваўкавыска, Турава і іншых гарадоў. Бразготкі, лапчастыя і язычковыя прывескі, якія прычэплівалі да зааморфных упрыгажэнняў, стваралі гукавы эфект. Існуе мноства спосабаў выкарыстання ў жаночым убранні прывесак-бразготак: іх насілі ў якасці пацерак у каралях, іншы раз яны падвешваліся да шыйных грыўняў, мацаваліся да галаўнога ўбрання або на поясе, выкарыстоўваліся ў якасці гузікаў. У Гродне знойдзены літыя прывескі-ключыкі, а ў Навагрудку і Лукомлі – прывескі ў выглядзе лыжачак. З Мінска паходзіць прывеска-амулет, форма якога нагадвае маленькі меч з адтулінай для падвешвання ў цэнтры клінка [10, с. 393].



Разнавіднасць плоскіх прывесак – лапчастыя ўпрыгажэнні ў выглядзе трохпальцавай гусінай лапкі, адлітыя з бронзы ў двухбаковай каменнай форме. Пра мясцовую вытворчасць такіх прывесак сведчыць знаходка створкі ліцейнай формы на Віцебшчыне, хоць падобныя вырабы не характэрныя для славянскага насельніцтва [15, мал. 39:7]. Лапчастыя ўпрыгажэнні мелі шырокае распаўсюджванне ў XII–XIII стст. у фіна-ўгорскіх плямёнаў.

Найстаражытнейшымі ўпрыгажэннямі з’яўляюцца трапецыяпадобныя прывескі, якія звычайна прычэплівалі да ланцужкоў ці скроневых колцаў. Характэрная асаблівасць трапецыяпадобных прывесак, якія датуюцца сярэдзінай 1-га тысячагоддзя нашага часу, – адсутнасць вушка, што выключала выкарыстанне іх у якасці самастойнага ўпрыгажэння. Адзначаны тып прывесак існаваў да XIII ст., але асабліва іх было шмат у X–XI стст. [3, с. 134, мал. 1:14].

Асобна сярод плоскіх прывесак-амулетаў стаяць амулеты-тапорыкі і ножападобныя вырабы. У адрозненне ад іншых амулетаў прывескі-тапорыкі былі часткай як жаночага, так і мужчынскага ўбранняў. Амулеты-тапорыкі ў старажытных славян былі звязаны з абрадамі, прысвечанымі Перуну. Магічны сэнс гэтых прывесак адлюстроўваецца таксама і ў іх арнаменце, для якога характэрны сонечныя знакі ў выглядзе маленькіх кружочкаў ці зігзападобныя лініі як сведчанне маланкі. Бронзавая прывеска з паселішча на Менцы ўпрыгожана кружкам з кропкай у цэнтры [9, с. 70]. Падобны арнамент з’яўляецца распаўсюджаным з бронзавага веку і сведчыць пра наяўнасць саялярнай сімвалікі. Такія вырабы знойдзены ў розных рэгіёнах Старажытнай Русі і ў краінах Паўночнай Еўропы.

Ножападобныя прывескі мелі сімвалічнае значэнне і звязаны ў большай ступені з балта-фіна-ўгорскім светам. Сустракаюцца яны і ва ўласна славянскіх помніках XI – пачатку XIII ст. Я. Рабінін на тэрыторыі Русі вылучае два раёны знаходак ножападобных амулетаў: Верхняе Падняпроўе і паўночны захад Наўгародскай зямлі [5, с. 61].

Круглыя прывескі аб’ядноўваюць манетападобныя і праразныя ўпрыгажэнні. Даволі пашыранымі сярод манетападобных

прывесак былі рашоткавыя, косарашоткавыя, з уключаным крыжам, з выявай галавы быка. Сустракаюцца сапраўдныя манеты ці іх імітацыі з прыпаянымі для падвешвання вушкамі.

Знаходкі прывесак-турыц вядомыя на доволі шырокай тэрыторыі. Даследчыца Н. Хвашчынская датуе такія ўпрыгажэнні XI–XII стст. [16, с. 246–253]. Вялікую цікавасць мае круглая бронзавая прывеска з выявай рагатай жывёліны (тура ці быка), якая паходзіць з Дрыбінскага раёна Магілёўскай вобласці [17, с. 259]. Такія прывескі звязваюцца з культуам тура (быка) – культуам жыццёвай сілы. На вонкавым баку амаль усю паверхню займае выява галавы жывёліны. Выразна бачныя рогі, вушы, вялікія круглыя вочы. На лбе дваіны трохвугольны знак, скіраваны вяршыняй уніз. Вакол галавы быка размешчана сем схематычных жаночых фігурак, якія складаюцца з круглай галавы і падоўжанай трохвугольнай спадніцы. Тры фігуркі месцяцца паміж рагамі і па дзве з абодвух бакоў морды быка. Па краі прывескі зроблены дзве акружнасці – адна з кропкамі (іх прыкладна каля паўсотні), а другая – лініяй.

Падобныя амулеты характэрны для тэрыторыі усходняй Латвіі. У дэталях латышскія ўпрыгажэнні адрозніваюцца ад прывесак на тэрыторыі Беларусі. У вырабах з кургана каля в. Нарыну і на Даўгмальскім гарадзішчы на лбе тура няма трохвугольніка, але круглыя вялікія вочы злучаюцца лініяй, ад якой ідзе стрыжань уніз і раздвойваецца, тым самым абазначаючы ноздры. Паміж рагоў замест схематычных выяў жанчын – 7 ромбаў. У склад кожнага ромба ўваходзіць 9 маленькіх ромбікаў. Па перыметры прывескі замест кропак і ліній – тры рады рысак, размешчаных перпендыкулярна перыметру. Інакш выглядае і дужка для шнурка. Яна мае перакладзіну ў выглядзе стылізаванай спіральнай пранізкі [18, с. 92–96]. Такія прывескі маглі нарадзіцца недзе на Пасожжы ці Падняпроўі, а пазней трапілі ў Латвію і на больш паўночныя землі. Правобразам такіх вырабаў маглі паслужыць больш раннія круглыя прывескі з выявай галавы жывёліны.

Найбольш шматлікую групу манетападобных прывесак складаюць вырабы з выявай рознай формы крыжа (чатырох-

канцовага, васьміканцовага, мальтыйскага і інш.). Крыж маецца на чатырох такіх прывесках з Бярэсця, чатырох – з Друцка, і дзвюх – з Мінска. У Мінску, Бярэсці і Ваўкавыску трапіліся прывескі ў выглядзе круга з упаяным у яго чатырохканцовым ці васьміканцовым крыжам [10, с. 393].

Своеасабліваю кампазіцыю мае манетападобная прывеска XII ст. з Віцебска [19, с. 116]. На ўпрыгажэнні з аб'ёмным вушкам (дыяметр 32 мм) змешчаны ўзор у выглядзе “працвілага крыжа”, вельмі падобнага ў верхняй частцы на трызубец, які заканчваецца салярным знакам. Аснова крыжа пераходзіць у раслінны ўзор са сцяблоў і лісця. Выява акружана двайным абадком, прастора ўнутры якога запоўнена сеткавым узорам. Упрыгажэнне адліта з волава, ужыванне якога было шырока распаўсюджана на Русі і імітавала дарагое серабро.

Прывескі круглай формы з'яўляліся жаночым упрыгажэннем. Яны былі пашыраны як сярод сялянскага насельніцтва, так і прадстаўнікоў мясцовай феадальнай знаці Беларусі. Але большасць круглых прывесак з'яўлялася прадукцыяй мясцовага сялянскага рамяства. Часцей за ўсё іх выраблялі пры дапамозе ліцця – аднаго з самых даступных прыёмаў ювелірнай вытворчасці.

Рэдкімі творамі прыкладнога мастацтва з'яўляюцца прывескі-змеевікі. Такія ўпрыгажэнні лічыліся атрыбутамі сацыяльнай эліты. Змеевікі ўяўлялі сабой металічныя амулеты ў выглядзе вялікай манетападобнай прывескі ці круглага складня. На адным іх баку змяшчалася кананічная хрысціянская выява (Хрыста, Маці Боскай з дзіцем ці святых), на другім – змеепадобная кампазіцыя (выява чалавечай галавы або паўфігуры ці поўнай фігуры, акружанай змеямі). Як вядома, культ змяі быў шырока распаўсюджаны сярод некаторых усходнеславянскіх плямён, якія жылі на тэрыторыі сучаснай Беларусі. Такія вырабы знойдзены ў Ваўкавыску, Чачэрску, Бярэсці, на Случчыне.

Прыкладам магічных уяўленняў часоў язычніцтва можа служыць бронзавы амулет-змеявік з надпісамі, знойдзены ў Ваўкавыску (Ваўкавыскі ваенна-гістарычны музей). Гэтае ўпрыгажэнне з'яўляецца аналагам залатога змеевіка Уладзіміра Манамаха. На вонкавым баку знаходкі – рэльеф-

ная выява архангела Міхаіла з апушчанымі крыламі. Ад краю амулета сілуэт аддзяляецца аблямоўкай з псеўдазярненнем. На адваротным баку ў такой жа аблямоўцы – змеепадобная кампазіцыя вакол чалавечай галавы з невыразным надпісам па контуры, відаць, нейкага заклінання. Прывеска выраблена пры дапамозе ліцця ў глінянай двухбаковай форме. Падобны па задуме і кампазіцыі медны амулет-змеявік з вушкам для падвешвання паходзіць з Заслаўя [20]. На яго пярэднім баку адлюстравана галава чалавечка ў арэоле са змей. Абапал галавы 4 літары «дъна» (нутро), адваротны бок амулета без выяў. Свінцовая прывеска-змеявік канца XIII – пачатку XIV ст. паходзіць з Бярэсця. На вонкавым баку – выява Багародзіцы Знаменне з дзіцем, на адваротным – змеепадобная кампазіцыя [21, с. 75]. Выява Багародзіцы змешчана ў аблямоўцы дробнай зерні, за якую, ужо ў аблямоўцы дзвюх акружнасцяў, ідзе паясок паглыбленага зігзагападобнага арнаменту. Пад правым плячом – люстэркавы адбітак літары Р, пад левым – пашкоджаная выява. У цэнтры адваротнага боку змешчана выява галавы Мядузы Гаргоны, ад якой адыходзяць 12 змяіных галоў на доўгіх тулавах. Выява аблямавана акружнасцю з кропак, за якой ідзе абадок з 31 кроплі. Такое спалучэнне сімвалаў у дэкоры магло выкарыстоўвацца ў якасці календара. Змеявік меў значэнне амулета, які ахоўвае свайго гаспадара ад хвароб і немачы.

Змяшчэнне на адным баку хрысціянскіх сімвалаў, а на другім – язычніцкіх адлюстроўвала бірытуальныя погляды ў старажытнабеларускім грамадстве, калі пануючай рэлігіяй было хрысціянства, але канчаткова не зніклі язычніцкія ўяўленні.

На тэрыторыі Беларусі выраб прывесак быў развіты ў шматлікіх гарадах і феадальных сядзібах. Пра гэта сведчаць выяўленыя рэшткі ювелірных майстэрняў на беларускіх землях, матрыцы для вырабу ўпрыгажэнняў і шматлікія знаходкі гэтага віду ювелірнага мастацтва. Так, з Вішчынскага скарбу паходзяць тры крынападобныя сярэбраныя прывескі, вырабленыя пры дапамозе ціснення і пакрытыя пазалотай [22, с. 138]. Часцей за ўсё падобныя прывескі трапляюцца ў скарбах XII–XIII стст. У Вішчыне была знойдзена матрыца для ціснення крынападобных прывесак, але для вырабу экзэмпляраў са скарбу яна не

выкарыстоўвалася. Ёсць падставы меркаваць, што крынападобныя ўпрыгажэнні былі часткай караляў разам з буйнымі сярэбранымі залочанымі пуштацелымі пацеркамі, таксама вырабленымі тэхнікай ціснення на матрыцах. У вырабах, што дапаўнялі адзенне, улічваюцца густы насельніцтва, а іх змяненне пачынае адлюстроўвацца на характары ўпрыгажэнняў і ўзмацненні значэння іх дэкору.

**Заклучэнне.** Разам з іншымі нагруднымі ўпрыгажэннямі прывескі з'яўляюцца важнай крыніцай па гісторыі старажытнабеларускага ювелірнага мастацтва. Яны складалі частку адзінага стылёвага комплексу адзення і вызначаліся дасканаласцю формаў, рознымі прыёмамі дэкору, высокім майстэрствам выканання.

Упрыгажэнні, якія служылі амулетамі, не зніклі ў перыяд хрысціянства, а дапоўніліся новымі відамі. Існавала гістарычная і семантычная пераемнасць хрысціянскіх аб'ектаў ад язычніцкіх. Мастацкае аздабленне большасці прывесак-амулетаў належыць да тэраталагічнага стылю. У галіне тэраталогіі славянскія рамеснікі дасягнулі вялікага майстэрства, чаго нельга сказаць пра скульптурнае ўзнаўленне чалавечай фігуры, дзе яшчэ доўга панавала схема.

Агульнасць паходжання шэрагу прывесак аб'ядноўвае ювелірнае ўбранне жыхароў старажытнай Беларусі з насельніцтвам суседніх племянных тэрыторый. Майстры добра адчувалі магчымасці тэхнікі і стылю, пачалі шырока засвойваць, інтэрпрэтаваць і перапрацоўваць на свой лад балканскія, фіна-ўгорскія аналагі, што спрыяла з'яўленню новых формаў вырабаў, пашырэнню выяўленчых і арнаментальных матываў.

## ЛІТАРАТУРА

1. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1987. – 782 с.
2. Арциховский, А. В. Курганы вятичей / А. В. Арциховский; Рос. ассоц. науч.-исслед. ин-т обществ. наук, Ин-т археологии и искусствознания. – М.: РАНИОН, 1930. – 221 с.
3. Журжалина, Н. П. Древнерусские привески-амулеты и их датировка / Н. П. Журжалина // Совет. археология. – 1961. – № 2. – С. 122–140.
4. Успенская, А. В. Нагрудные и поясные привески / А. В. Успенская // Очерки по истории русской деревни X–XIII вв. / под ред. Б. А. Рыбакова. – М., 1967. – С. 88–133.

5. Рябинин, Е. А. Языческие привески-амулеты Древней Руси / Е. А. Рябинин // Древности славян и Руси: сб. ст. / Акад. наук СССР, Ин-т археологии; отв. ред. Б. А. Тимошук. – М., 1988. – С. 55–62.
6. Онайко, Н. А. Античный импорт на территории Средне-го Приднпровья (VII–V вв. до н. э.) / Н. А. Онайко // Совет. археология. – 1960. – № 2. – С. 25–41.
7. Kralovanszky, A. Adatok a Karpat-Medencei X–XI / A. Kralovanszky // Archaeol. értesítő. – 1959. – Köt. 86, sz. 1. – L. 76–82.
8. Žak, J. Les pendentifs en forme de croissant (lunules) sur les territoires slaves occidentaux et en Scandinavie du X-e au XII-e siècle / J. Žak // Archaeologia Polona. – 1968. – Vol. 10. – P. 212–216.
9. Штыхов, Г. В. Города Полоцкой земли (IX–XIII вв.) / Г. В. Штыхов; науч. ред. В. П. Даркевич. – Минск: Наука и техника, 1978. – 156 с.
10. Археалогія Беларусі: у 4 т. / НАН Беларусі, Ин-т гісторыі; навук. рэд. П. Ф. Лысенка. – Мінск: Беларус. навука, 1997–2001. – Т. 3: Сярэднявеквы перыяд (IX–XIII стст.) / Я. Г. Звяруга [і інш.]; рэдкал.: В. С. Вяргей [і інш.]. – 2000. – 554 с.
11. Жилина, Н. В. Эволюция височной подвески славяно-русского металлического убора / Н. В. Жилина // Краткие сообщения / Рос. акад. наук, Ин-т археологии. – М., 2002. – Вып. 213. – С. 49–59.
12. Василенко, В. М. Русское прикладное искусство: истоки и становление: I в. до нашей эры–XIII в. нашей эры / В. М. Василенко. – М.: Искусство, 1977. – 463 с.
13. Успенская, А. В. Курганы южной Белоруссии X–XIII веков / А. В. Успенская // Археологич. сб. / под ред. А. Я. Брюсова. – М., 1953. – С. 97–124.
14. Лесман, Ю. М. Погребальные памятники Новгородской земли (проблема синхронизации) / Ю. М. Лесман // Археологическое исследование Новгородской земли: межвуз. сб. / Ленингр. гос. ун-т; под ред. Г. С. Лебедева. – Л., 1984. – С. 118–153.
15. Алексеев, Л. В. Полоцкая земля: очерки истории северной Белоруссии в IX–XIII вв. / Л. В. Алексеев; Акад. наук СССР, Ин-т археологии; отв. ред. Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1966. – 295 с.
16. Хвоцинская, Н. В. Об этнической атрибуции подвесок с изображением головок быка / Н. В. Хвоцинская // Славяне, финно-угры, скандинавы, волжские булгары / Ин-т истории матер. культуры Рос. акад. наук; редкол.: А. Н. Кирпичников [и др.]. – СПб., 2000. – С. 246–253.
17. Дучыц, Л. У. Набор упрыгожванняў з фондаў Дрыбінскага краязнаўчага музея / Л. У. Дучыц, Т. У. Лосева // Матэрыялы па археалогіі Беларусі: навук. зб. / НАН Беларусі, Ин-т гісторыі; уклад. А. М. Мядзведзеў, І. М. Язэпенка; навук. рэд. А. М. Мядзведзеў. – Мінск, 2001. – Вып. 3. – С. 259–260.
18. Radinš, A. Daugmales pilskalnā atrastā 12 gs. bronzas lejamveidne / A. Radinš // Arheologija un etnogrāfija. – 1994. – XVII. – Lp. 92–96.
19. Бубенька, Т. Ювелічныя ўпрыгожванні Віцебска X–XIV стст.: па матэрыялах даслед. Ніжняга замка / Т. Бубенька // 3 глыбі вякоў. Наш край: гіст.-культурал. зб. / навук. рэд. А. К. Краўцэвіч. – Мінск, 1996. – Вып. 1. – С. 110–131.
20. Ляўданскі, А. М. Археалёгічныя раскопкі ў м. Заслаўі Менскай акругі / А. М. Ляўданскі // Запіскі Аддзелу гуманітарных навук / Ин-т беларус. культуры. – Мінск, 1928. – Кн. 5, т. 1: Працы катэдры археалёгіі. – С. 1–92.
21. Мяцельскі, А. Картатэка поўніца: дробнае мастацкае ліццё з пасожскіх гарадоў / А. Мяцельскі // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 6. – С. 75.
22. Загорульскі, Э. М. Вишинский замок XII–XIII вв. / Э. М. Загорульскі. – Минск: Белорус. гос. ун-т, 2004. – 159 с.

*Паступіў у рэдакцыю 10.01.2012 г.*

УДК 792.075(476)

## Сравнительный анализ режиссерских подходов и постановочных манер в современном белорусском театре

Котович Т. В.

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



*Предметом исследования являются сценические произведения на сценах Коласовского и Купаловского театров в постановках современных режиссеров. Объектом исследования выступают художественные модели, воплощенные на сцене. Цель исследования – картина многообразия современных подходов в создании подобных моделей. Задачи – сравнение семантики и структуры спектаклей, а также постановочных методов и актерской работы в них. Методы исследования: системный и структурный анализ. Сравнительный анализ показывает, что картина современного белорусского театра определена несколькими типичными подходами. Создаваемые художественные модели одинаково принадлежат к постмодернистскому эстетическому пространству, однако являются показателями разных его уровней и сегментов. Каждый из путей развития современного белорусского сценического искусства свидетельствует о прямой связи отечественного театра с общемировыми тенденциями, однако в данном контексте очевидна и глубоко национальная струя в общем потоке выразительных средств и приемов режиссуры. Определяется ли сегодня некая художественная идея, которая могла бы восприниматься как предчувствие за-*

*трашнего состояния искусства?*

**Ключевые слова:** национальная традиция в сценическом произведении, отечественный театр, новый классицизм, постмодернизм.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 27-33)

## Comparative analysis of director's approaches and directing manners in contemporary Belarusian theater

Kotovich T. V.

*Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk*

*The subject of the study is theatrical performances on the stages of Kolas and Kupala theaters made by contemporary directors. The object of the study is artistic models implemented on the stage. The purpose of the study is the picture of the variety of contemporary approaches in creating such models. The tasks are the comparison of the semantics and the structure of the performances as well as directing methods and actors' work in them. The methods of the study are system and structure analysis. The comparative analysis shows that the picture of the contemporary Belarusian theater is defined by several typical approaches. The created artistic models belong both to post modernist esthetic space and at the same time are the indicators of its different levels and segments. Each of the ways of the development of contemporary Belarusian theatrical art illustrates the direct link of Belarusian theater with global tendencies, while in this context the deep national stream in the general flow of pictorial means and techniques of the director is evident. Is any artistic idea defined today, which could be perceived as the prophecy of tomorrow's state of art.*

**Key words:** national tradition in a theatrical performance, national theater, new classicism, post modernism.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 27-33)

Создаваемые на сценических площадках спектакли принадлежат к постмодернистскому направлению в его разных регистрах. Каждый из спектаклей в современном белорусском сценическом искусстве выявляет связь отечественного театра с общемировыми тенденциями. Объектом исследования в статье выступают художе-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

ственные модели, воплощенные на отечественной сцене.

Цель статьи – создание картины многообразия современных подходов в создании подобных моделей. В анализе сценического опыта Коласовского театра речь пойдет о трех спектаклях, поставленных по пьесам отечественных современных авторов.

**Спектакль «Дадому».** Виталий Барковский – единственный, кто в Беларуси с середины 70-х позволял себе вместе со своими актерами сценическое исследование пространства подсознательного. Необычными были в его экспериментальных мастерских репетиционные процессы, да и сами спектакли уже тогда напоминали перформансы гораздо более, чем сценически разрешенные в те времена эксперименты.

Уже в начале XX века движение европейской культуры устремилось к границам постмодернизма. К концу столетия сценическое представление стало избавляться от сюжета как способа описания событий в линейной логике их развития. Постмодернистское художественное произведение направилось к конструкции, т. е. к подвижной мозаике элементов как проекций различных смыслов. Пришло вне-сюжетное и над-сюжетное видение театрального зрелища.

На гомельском театральном фестивале «Славянские театральные встречи – 10» было представлено несколько постановок с подобным игровым режимом. Здесь сам спектакль является узлом схождения виртуальных реальностей различного свойства. Само произведение должно рассматривать не как линейный вектор, а как сеть. Это не классический театр, и здесь произведение-конструкция обращено к разным уровням зрительского восприятия. В зависимости от знаний, способности соотносить различные тексты, от системы ценностей (в том числе и эстетических) зритель сам проектирует смысл увиденного им на сцене. И в таком случае является автором увиденного произведения. В то время, как авторская группа постановщиков становится всего лишь со-автором. Предлагаемая ими сеть (вместо вектора) позволяет двигаться по любому избираемому зрителем направлению.

Одним из таких произведений является «Дадому» в постановке В. Барковского по пьесе Е. Поповой.

В течение репетиционного периода В. Барковский применяет особые методики работы с актерами, направленные на выявление их собственного подсознательного. Главным в создании сценического образа становится не выяснение зерна роли, сверхзадачи и пр., т. е. авторов интересует не причинно-следственная связь и не действие как таковое. В основе находится состояние.

Энергия возникала на сцене не от сформулированной цели, но от найденного импульса; не от жизни персонажа, а от самого актера в драматической ситуации его собственной судьбы. Поведение на сцене не дробилось здесь на задачи. Актер раскрывал героя на уровне мировидения.

И у него возникала не ведомая ранее коласовскими актерами сценическая свобода.

Спектакль «Дадому» выстроен в излюбленном режиссером «черном кабинете». Это – метафорическое пространство, модель и проекция человеческих поступков. Персонажи не являются героями в традиционном смысле слова, это – узлы определенных концептов. И, более того, это – концентрации виртуальных реальностей спектакля.

Это – пространство и время «нигде». Потому что речь идет не о событиях, которые разворачиваются в сюжете о неудачливых эмигрантах. На уровне смысловом речь идет о неоплатных долгах, о прошлых грехах, о брошенных возлюбленных, о продаже совести ради благополучия – в общем, о рядовой нынче жизни, которая стала уже нормой.

Поэтому не важно, в какой именно стране, квартире и времени суток происходят события. И даже не важно, с кем они происходят. Важно состояние. Актеров, а через них персонажей и зрителей.

Спектакль похож на музыкальное произведение. Это – принципиально для В. Барковского всегда: его драматические опусы строятся по принципу серьезной музыкальной многомерности.

«Дадому» начинается интродукцией, исполняемой саксофонистом (А. Криштафович), на краю сцены задающей тревожащую тему всему спектаклю. Одиноким, собирающим монеты, никому не нужный, как и его музыка, наверное, где-нибудь в метро или на вокзальной площади... Образ, собирающий воедино всех персонажей.

Трое героев (актеры Е. Ганум, Е. Берестнев, П. Давыдовский) приходят ночью в дом старшего брата одного из них (актер Ю. Гапеев), чтобы потребовать денег, большие деньги в отплату за былое унижение. И выманивают. Современные и несостоявшиеся Ромео и Джульетта вывернуты в спектакле наизнанку и убиты: она – пулей, он – шприцем с отравой.

Сюжет – на два слова. Смысл – на целую жизнь и на целый спектакль.

В нем кружат слова и танец. В нем ночь оглушена громовой страстностью песен Юрия Шевчука. Рыжие густые волосы актрисы Елены Ганум трепещут, как огненное пламя. Коричневая кожаная куртка актера Павла Давыдовского рифмует и утяжеляет этот цвет, превращая его в метафору земли. Героиня актрисы Галины Букатиной выплывает в белой пачке, освещенная красным лучом, и движется по куливному левому краю сцены, всё ближе и ближе к центру, и, наконец, стреляет. Зрелище столь же эстетское, сколь и ужасное. А заводной цыпленок, выскальзывающий из рук актера Евгения Берестнева, металлически долго клюет клювиком авансцену, но недвижимы уже погибшие герои.

Музыкальная, цветовая и хореографическая партитуры, световые акценты создают синтез сложной и многозначной картины, в которой ничто не может быть прояснено до конца, как и в человеческой жизни.

Нельзя назвать постановку В. Барковского импрессионистической. Вряд ли это летучее впечатление. Но, работая с этим режиссером, актеры имеют возможность встретиться с самими собой. В актерской профессии это – дело небывалое, ведь лицедейство предполагает постоянное ношение маски, отчего все существо заштамповывается быстро и навсегда. А здесь тело становится послушным инструментом подсознания, и актерская выразительность – образом души. Актер делается хрустально-прозрачным, красивым и скрипично-изысканным.

Спектакль представляет собой пост-модернистскую модель, в которой сюжет, предложенный Е. Поповой, отступает и почти исчезает вовсе. М. Можейко, определяя сюжет, настаивает, что это – такой способ организации произведения, при котором событийность линейна и имеет внутрен-

нюю логику [1, с. 11]. И зрители тоже должны пройти поле смыслов вместе с театром. И ответов на вопросы никто здесь не знает... А искать ответы и задумываться сегодня никто не хочет. Недавняя телепрограмма М. Швыдкого «Культурная революция» [2] выявила жесткую позицию современных интеллигентных людей по поводу нежелания тратить усилия на поиски смысла жизни.

**Спектакль «Млын».** Театр сегодня существует для другого. Для развлечения, отдыха и смеха. Свою философскую функцию он, видимо, исчерпал.

Юрий Пахомов, российский режиссер, подчеркнул, что сделал Витебску подарок, поставив на коласовской сцене «Млын» по пьесе А. Дударева. Бесспорно. Спектакль осуществлен в рамках направления театральной программы на фестивале «Славянский базар в Витебске» и встречен зрителями восторженно.

Сюжет – на два слова. Смысл – чувствительный. Для мужчин пожилого возраста и для женщин без ограничения возраста. Очень-очень старый (актер В. Соловьев) гражданин (90 лет) влюбляется в юную красотку (актриса Н. Саламаха), годящуюся ему в пра-пра-правнучки. Герой никому давно не отдавал человеческую заботу и мужские чувства. Героиню подспудно мучит «эдипов комплекс».

Сюжет перекликается с пьесой «Парфен и Александра» Н. Манохина. Для своей центральной темы драматург А. Дударев создает детективный фон в духе телепрограммы «ЧП» плюс добавляет еще бразильского «мыла» с потерянными и обретенными детьми, выводя, по своему обыкновению, в финальный пафос, когда всем раздается по заслугам. Следует подчеркнуть, что драматург продолжает в своем герое линию Андрея Буслая из «Порога», Мультика из «Вечера» и даже Дервоеда из «Рядовых». Одним словом, он не бросает своих давнишних излюбленных персонажей, словно давая им новую жизнь в новое время.

Драматургическая ситуация смоделирована искусственно. Мы наблюдаем в творчестве А. Дударева устремленность к созданию притч. Вместе с тем, «Млын» отдает сериальностью телеэкрана, а, значит, он смотрибелен. И Юрий Пахомов – режиссер именно для такого материала. Всё, что он

поставил на витебской сцене, создано им «на кассу». Сегодня это приветствуется.

Спектакль оказался миром значительно более широким и вместительным, чем сюжет. Сценическое сочинение на заданную А. Дударевым тему вышло в пределы воспоминаний главного героя и даже воспоминаний его поколения – в мир ассоциаций в духе «Человека-паука», в мир духов, где несчастные покончившие с собой влюбленные превращаются в русалок и леших и т. д.

Все сценическое пространство плотно забито, как в старой коммунальной квартире. На авансцене бассейн, иллюстрирующий русалочье озеро. Планшет покрыт то ли листьями, то ли ветошью. От колосников ползеркала сцены занимают гигантские тяжелые мельничьи колеса. По фрагментам колес иногда пробегают телевизионно-передачные исторические и современные видеокадры. Несколько раз выходят огромные, в невероятных костюмах, персонажи из страшных снов: актер-охотник, актер-собака, актер-заяц и т. д. Тут же из кулисы в кулису натягиваются несколько рядов колючей проволоки, за которой стоят дети-заключенные. Проходит тень гувернантки с юным воспитанником. Тащат живую курицу. И выстраиваются по диагонали сцены настоящие-ненастоящие «Песняры», т. е. актеры-колосовцы, открывающие рты под «Беловежскую пушу». Потом они же принимают участие в акции, когда по шесту, поддерживающему аистине гнездо, поднимается крошечный флаг. Только в этот момент они уже не поют, а все разом дуют на этот флажок, чтобы он трепетал, как будто на ветру.

Одним словом, как говаривал Михаил Булгаков, ресторан в Грибоедове, называемый адом. Мы скажем вслед за классиком, только по-театральному: вампука.

Спектакль Ю. Пахомова – постмодернистский. Сюжет имеет здесь значение, однако он вторичен по отношению к элементам сценической реальности, которая развивается по разным направлениям: параллельно, перекрестно и совершенно отстраненно от основной линии.

Однако, если в произведениях В. Барковского мы встречаемся с высоким этажом постмодернизма, то здесь для нас очевиден низовой уровень данного художественного направления. Это – тоже игра с реальностью,

но игра-китч. Эпатаж достигается не благодаря интеллектуальному напряжению, а из-за сопряжения ярко-фарсовых приемов с визуальными деталями, из-за настойчивого смешения жанров в рамках одного зрелища, из-за отказа от строгой формы в пользу чего-то невообразимого.

Актер в таком сценическом произведении совсем не обязательно должен быть опытным и глубоким. Скорей, здесь нужна только внешняя выразительность, пластичность и типажность. Здесь всё – «сериально». И злодеи, и положительные персонажи. Здесь вырисовывается современная, укореняющаяся сейчас в театре манера игры и способ актерского сценического существования: импульсивность действия, раскованность поведения, ирония и самоирония.

Однако, феномен состоит не только в том, что публика в восторге. Ее воспитывает современное телевидение, и картина ее мира ясна, проста и внятна. Дело еще и в том, что меняется сам театр. Его принципами становится гипертрофированная визуализация, причем как можно более фантастическая.

Самым распространенным явлением на постсоветском (особенно российском) театральном пространстве становится капустнический подход даже к серьезной классической драматургии [3, с. 87].

Поскольку изменились функции театра, трансформировалась и шкала эстетических ценностей. Сегодня, чтобы выжить, нужно найти новую формулу успеха. Знаменитый Кама Гинкас, сравнивая себя с монстром, интересующимся острой индивидуальной формой и острым индивидуальным содержанием, понимает, что время личного исповедального мотива ушло [4, с. 90]. А Анатолий Праудин, хоть и младше мэтра на целых 20 лет, вторит ему: «Личная востребованность режиссера сейчас все больше и больше определяется тем, способен ли он создать спектакль, на который бы пошел зритель» [4, с. 336].

Театр вошел в глубокое течение и широкий поток массовой культуры. И «Млын» в Коласовском театре диагностирует эту ситуацию.

**Спектакль «Кракаўскі студэнт».** Третий путь – сохранение классического образца. Последняя премьера сезона – спектакль «Кракаўскі студэнт» в постановке В. Анисен-

ко по пьесе Г. Марчука. Валерий Анисенко настаивает на том, что произведение его просветительское. Этим самым он стремится вернуть театру его образовательную и даже нравственную функцию.

И в его постановке акцент сделан на событии драматургическом (режиссер четко следует за автором текста) и на событии драматическом (режиссер исследует драму талантливого подростка в традиционно устойчивой среде). Таким образом, смысл сценического произведения сопрягает исторический факт биографии Франциска Скорины и напряженный личностный поиск путей самореализации с современным выбором молодых людей в зрительном зале.

Естественно, что в подобном контексте ставка сделана на актеров. Режиссер В. Анисенко знает силу магии слова. Поэтому в течение репетиционного процесса учил молодых коласовских актеров свободе существования в огромных словесных рядах и диалоговых пространствах.

В. Анисенко раскрыл актеров неожиданными сторонами.

Например, актриса Зинаида Гурбо нашла поразительно душевные, исполненные высокого благородства интонации для горестной вдовы, утратившей сына в борьбе за свободу Полоцка. Или актриса Наталья Саламаха – серебристо-нежные, тоненько-колокольчиковые звуки в мягком голосе возлюбленной Франциска. Актер Евгений Берестнев, совсем молодой актер, игравший характерные роли, обнаружил потенциал драматического героя, даже немножко Гамлета. Актер Юрий Цвирко в стихии предельной комедийной характерности вдруг раскрыл глубоко спрятанные трагически промелькнувшие детали.

Словом, нужной в спектакле оказалась внутренняя техника актеров в создании неповторимого героя с не стандартным и не «сериальным» поведением.

Режиссер раскрылся и как мастер поэтических массовых сцен. Встреча полочанами своих воинов, пасха, поездка на ярмарку, проводы Франциска в Краков созданы так, что «читается» каждый персонаж, его характер и нрав, и вместе с тем слышится совместный «хор» всех персонажей и чувствуется дыхание времени.

Мизансцены построены диагонально. Два легкодвигающихся пандуса быстро превращаются из пригорка в праздничные столы, из храмовых ступенек – в дорогу и всегда задают перекрестный вектор движения актеров через центр по встречным диагоналям. Это создает повышенную динамику спектакля.

В самом деле, что может быть традиционнее и статичнее любовных сцен? Дважды, рифмой, в середине первого и в середине второго действия, Мария (актриса Н. Саламаха) легко пробегает (платок – как крылья над тонким высоким станом) по пандусу к сидящему у края Франциску (актер Е. Берестнев). Склоняется к нему – то ли матерински, то ли любовно. Скульптурная группа замирает на несколько секунд. Объяснение происходит уже фронтально на авансцене. К месту объяснения они прошли, создавая угол между диагональю-пандусом и линией рампы: объяснение острое, драматическое, любовь невозможна, чувство невоплотимо. Острый угол – сердечная рана. Душевная боль.

*Визуальность (сценограф В. Праудина) не сделалась в спектакле вторичной. Мир детства и отрочества с первой влюбленностью и первой ученой книгой предстал на сцене прозрачно-теплым, искристо-бархатным в охристо-синих тонах. Вся вертикаль коласовской сцены оправлена по заднему занавесу символами лодок в виде перевернутых молодиков. Над планшетом сцены в самой вышине медно светится купол короны. Внутри ее овала сверкает круг-экран с компьютерной графикой (солнечные блики на водной глади Западной Двины, фасад Святой Софии, графические семейные символы Скорин в виде солнца и месяца, графический знаменитый образ Франциска Скорины и не менее знаменитый его Инициал).*

Спектакль линеен и классичен в своем развитии. Его кардиограмма соответствует композиционному построению спадов и подъемов, от открытой комедийности – к драматическому эпизоду, от глубокой лирики – к открытому противоборству, от дуэта – к массовой сцене.

*В финале отрок уходит в большой мир. Он никогда не вернется на родную землю. Он пройдет многими дорогами, узнает многое и многое создаст. Станет доктором семи наук... Это уже из области исторических фактов.*



Таким образом, мы определили наиболее выразительные сценические модели в нынешнем состоянии Коласовского театра.

Признаем очевидное, на данный момент это – вполне традиционные, устоявшиеся концепции. Не конкурирующие друг с другом, а взаимодополняющие друг друга. Каждая из них имеет своего зрителя. И то, что одна из них обречена на рыночный успех, не означает единственно возможного пути развития театра. Более того, если главенствующей станет формула «театр – отрасль народного хозяйства», то мы рискуем, сделав большой исторический круг, вернуться к театральной ситуации до реформы К. С. Станиславского.

**Спектакли Николая Пинигина.** В современном белорусском театре выявлен еще один аспект в сетке тенденций развития сценического искусства. Речь идет об убедительной программе в творчестве режиссера Николая Пинигина. Имеется в виду одно из направлений в его достаточно широком и многогранном спектре сценических приемов. Спектакли «Идылія», «Тутэйшыя», «Пінская шляхта» на сцене Купаловского театра свидетельствуют о жизнестойкости белорусской театральной традиции, корнями уходящей в интермедии и интерлюдии школьного театра XVII в. И подтверждают ее актуальность не только при создании первой профессиональной труппы на Беларуси с театральными вечарынкамі Игната Буйницкого, т. е. системы сочетания драматической, хоровой и танцевальной трупп в одном коллективе [5, с. 34], но и в театре начала XXI в.

Художественная структура спектаклей Н. Пинигина выстроена на тонкой, иронической, пародийной игре с плотной тканью фольклора, в частности, с такими его формами, как бытовая и сатирический анекдот, забавный фарс, шутка, опасный каламбур и юмореска.

О постановочной манере спектаклей «Идылія» и «Тутэйшыя» много писали в свое время аналитики театра [6, с. 159]. Стоит еще раз подчеркнуть яркую образность в сочетании с тонкими ассоциациями, насыщенность мизансцен и сценографии мощной фантазией. Семантический ряд спектакля сочетал неопрIMITивизм со зрелищностью барокко, а светящаяся радость бытия озаря-

ла и сцену, и зрительный зал в утверждении праздника, который преодолевает серость быта. Смысловое поле «Тутэйшых» очерчено трагифарсовой стилистикой через приемы батлейки и скоморошества с использованием марионеточных ритмов.

Не только с драматургическим заданием связано применение подобных режиссерских средств. Это обусловлено еще и генетическими сценическими возможностями современной купаловской труппы, наследуемыми ею от первого поколения мастеров. Яркие, мощными мазками, словно нанесенными на полотно мастехином, создаваемые ими образы сияли, как драгоценные камни в короне постановки.

У каждого актера в спектаклях Н. Пинигина во время сценического действия разворачивается самостоятельная партитура, являющаяся абсолютной самоценностью в общем полотне. Каждый эпизод также представляет собой самостоятельный, обладающий самоценностью элемент спектакля. Традиция вставных, часто не связанных с сюжетом сценок-интермедий, приобретает в спектаклях Н. Пинигина смысл нанизанных на общую нить-сюжет игровых номеров. Такой палимпсест, т. е. всплывание древних текстов в современной культуре, у Н. Пинигина дышит раскрепощенностью внутренних актерских сил, радостью театральности и единой эстетикой сценической концепции. Строго говоря, используя низовой слой культуры, режиссер создает произведение изощренное, однако равно направленное на восприятие как гурманов, так и обывателей.

Подобный подход представляется как один из наиболее перспективных в современных театральных поисках.

Для обратного примера адресуемся к спектаклю «Залёты» по пьесе В. Дунина-Марцинкевича в Гомельском молодежном театре в постановке А. Гарцуева. Этот текст также позволяет приблизиться к театру белорусских вечарынак; однако решенный как комедия положений, без единого для всего актерского состава способа сценического существования, спектакль оказался длинным, даже дидактичным и излишне прямолинейным в своей верности букве драматургического источника.

**Заключение.** Сравнительный анализ показывает, что картина современного белорусского театра определена несколькими типичными подходами. Создаваемые художественные модели одинаково принадлежат к постмодернистскому эстетическому пространству, однако являются показателями разных его уровней и сегментов. Каждый из путей развития современного белорусского сценического искусства свидетельствует о прямой связи отечественного театра с общемировыми тенденциями, однако в данном контексте очевидна и глубоко национальная струя в общем потоке выразительных средств и приемов режиссуры. Определяется ли сегодня некая художественная идея, которая могла бы восприниматься как предчувствие завтрашнего состояния искусства? Даже теоретики постмодернизма говорят о новом классицизме, однако каркас подобного стиля невозможно

увидеть. Думается также, что после опыта модернизма и постмодернизма, после столь серьезного изучения глубин подсознательного и бессознательного выход в новую область культуры возможен только через возвращение театра к формам ритуала.

#### ЛИТЕРАТУРА

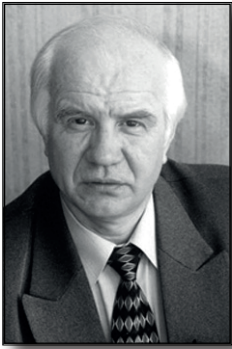
1. Можейко, М. А. От произведения к конструкции: специфика классического и постнеклассического художественных текстов // М. А. Можейко / Мастацкая адукацыя і культура. – 2008. – № 3. – С. 11–16.
2. Программа на телеканале «Культура» от 6.11.2008.
3. Дёмин, Г. Г. Русский театр начала XXI века: время выживания // Г. Г. Дёмин / PRO SCENIUM. Вопросы театра / сост. и отв. ред. В. А. Максимова. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 76–97.
4. Режиссерский театр от Б до Ю / Выпуск 1. – М., 1999.
5. Няфёд, У. І. Ігнат Буйніцкі – бацька беларускага тэатра: вачыма сучаснікаў і ў памяці нашчадкаў / У. І. Няфёд. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991.
6. Смольскі, Р. Б. На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі. – Мінск: Бел. навука, 1999.

*Поступила в редакцию 27.01.2012 г.*

## Праблемы развіцця тэатральнай сацыялогіі

Бузук Р. Л.

*Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”,  
Мінск*



Аўтар разглядае праблему тэатральнай сацыялогіі, якая знаходзіцца на стыку дзвюх навук – сацыялогіі і тэатразнаўства. Яна часткова ўваходзіць у сацыялогію як галіна сацыялогіі мастацтва і, у больш шырокім сэнсе, сацыялогіі культуры. Сацыялогія ж культуры – гэта навука аб функцыянаванні культуры ў грамадстве, ці, інакш кажучы, аб культурным жыцці грамадства. Такім чынам, пра сацыялогію тэатра можна сказаць, што яе прадметам з’яўляецца функцыянаванне тэатральнай культуры ў канкрэтных сацыяльна-гістарычных умовах. Прадмет тэатральнай сацыялогіі ляжыць перш за ўсё ў галіне грамадскага быцця тэатральнага мастацтва, у сферы форм яго існавання, у патрэбах, якія выклікаюць яго ўзнікненне, у тых праявах, у якіх яно рэалізуецца, у адносінах і грамадскіх групах, што ўтвараюцца на яго аснове, і, нарэшце, у функцыях і каштоўнасцях, якія яна (сацыялогія), адпаведна, выконвае і стварае. Сацыялогія тэатра (тэатральная сацыялогія) у шырокім сэнсе слова можа быць вызначана як навука аб уздзеянні тэатра на грамадства і адлюстраванні гэтага ўздзеяння ў тэатральнай творчасці, ці, інакш кажучы, аб заканамернасцях узаемадзеяння тэатра і грамадства ў рамках сацыяльнага функцыянавання сцэнічнага мастацтва.

**Ключавыя словы:** сацыялогія тэатра, грамадскія каштоўнасці сцэнічнага мастацтва, заканамернасці ўздзеяння тэатра на глядача, сацыяльнае функцыянаванне тэатра.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 34-38)

## Issues of the development of theater sociology

Buzuk R. L.

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

The author considers the issue of theater sociology which is on the juncture of two sciences – sociology and theater studies. It partly belongs to sociology as a branch of sociology of art and, in a broader sense, to sociology of culture. Sociology of culture is a science of culture functioning in the society or, in other words, of the cultural life of the society. So, the subject of sociology of theater can be identified as functioning of theater culture in definite social and historical environment. The subject of theater sociology is first of all in the sphere of public existence of theatrical art, in the sphere of the forms of its existence, in the needs which call for its emergence, in the phenomena of its implementation, in the relations and public groups, which are made up on its basis, and, finally, in the implemented functions and values. Sociology of theater (theater sociology) in a broad sense can be defined as a science of the impact of the theater on society and reflection of this impact in theater art, or, in other words, of the laws of the interaction of the theater and the society within social functioning of theatrical art.

**Key words:** theater sociology, public values of theatrical art, laws of the influence of the theater on the spectator, social functioning of the theater.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 34-38)

Сацыялогія тэатра ўключае дзве сваялікія групы праблем. Адну можна назваць тэатральнымі праблемамі сацыялогіі. Да іх належаць, напрыклад, такія, як агульныя заканамернасці функцыянавання тэатральных культур і іх гістарычная тыпалогія: структура і формы тэатральнага жыцця грамадства, у тым ліку тэатральны побыт розных сацыяльных груп, іх дзейнасць у адносінах да тэатра (тэа-

тральныя паводзіны); асаблівасці тэатральнай камунікацыі (г. зн. распаўсюджвання і ўспрымання спектакля) у розных сацыяльных і тэхнічных умовах; сацыяльныя функцыі тэатра і формы іх ажыццяўлення; умовы і фактары фарміравання тэатральных патрэбнасцей і інтарэсаў грамадства ў цэлым і асобных сацыяльных груп, іх тэатральныя запыты, устаноўкі, ідэалы, нормы, густы, ацэнкі і іншыя формы тэа-

тральной свядомасці; тыпалогія і структура тэатральной публікі і ўваходзячых у яе груп слухачоў; заканамернасці грамадскага за-сваення прадуктаў тэатральной творчасці і сатворчасці, іх даступнасці і папулярнасці.

Другая група – сацыялагічныя прабле-мы тэатразнаўства. Тут гаворка ідзе аб тым, як сацыяльнае функцыянаванне тэатра адлюстроўваецца ў яго змесце і форме, у самім існаванні тэатральной творчасці і сцэнічнага мастацтва, як звязаны з грамадскім успрыманням і бытаваннем тэатра такія яго складнікі, як драматургія, рэжысёрскае майстэрства, акцёрская трактоўка ролі і інш.

Мэта артыкула – выяўленне адрознен-ня тэатральной сацыялогіі ад сацыяльнай гісторыі і сацыяльнай тэорыі тэатра.

Адрозненне заключаецца ў тым, што гісторыя і тэорыя тэатральнага мастацтва абмяжоўваюцца вывучэннем тэатра як такога, г. зн. таго, што пастаўлена на сцэне, а сацыялогія цікавіцца далейшым жыццём тэатральной пастаноўкі ў грамадстве, г. зн. яе распаўсюджваннем і ўспрыманням. Гісторыя і тэорыя тэатра займаюцца тэатральнымі пастаноўкамі ад моманту іх зараджэння ў свядомасці аўтараў да паказу на сцэне, даследуючы, як пэўныя грамадскія ўмовы стымулявалі з’яўленне таго ці іншага спектакля і адлюстраваліся ў яго ідэях, сцэнічных вобразах, эстэтычным, мастацкім і эмацыянальным змесце.

**Лёс спектакля як прадмет тэатральнай сацыялогіі.** Тэатральная сацыялогія займаецца лёсам спектакля пасля таго, як адбыўся яго паказ на сцэне тэатра і ён пачаў функцыянаваць у грамадстве. Што ж датычыць рэжысёрскай творчасці, акцёрскага майстэрства і г. д., то яны таксама цікавяць сацыялогію тэатра, але толькі ў вызначаным аспекце, з пункту гледжання таго, як ажыццяўляецца зваротная сувязь паміж грамадскім “спажываннем” спектакля і яго стварэннем. Пры гэтым паспяховае, плённае раскрыццё дадзенай сувязі магчыма не толькі ў адносінах да тыповай, стандартнай “масавай” тэатральной прадукцыі, але і ў адносінах да ўнікальных мастацка і грамадска значных спектакляў.

Такім чынам, сацыялагічны падыход да даследавання тэатра можа разумецца як у шырокім, так і ў вузкім сэнсе. У пер-

шым выпадку ён заключаецца ў разгля-дзе ўсіх аспектаў узаемаадносін мастацтва з грамадствам, уключаючы адлюстраван-не працэсаў грамадскага жыцця непасрэдна ў самім змесце тэатральных пастановак. У вузкім сэнсе сацыялагічны падыход да тэатральнага мастацтва азначае даследа-ванне ва ўзаемасувязі з працэсамі яго сацыяльнага функцыянавання. У гэтым выпадку тэатразнаўства збліжаецца з найбольш род-наснай яму з усіх галіновых сацыялогій – сацыялогіяй тэатра, якая вывучае яго функцыянаванне і развіццё ў грамадстве.

**Структура сацыялогіі тэатра.** Аб’ёмнасць і шматграннасць прадмета тэатральной сацыялогіі абумоўлівае складанасць яе ўнутранай структуры.

Па-першае, гэтая навука падзяляецца на раздзелы, якія адпавядаюць розным сферам тэатральной жыццядзейнасці грамадства, г. зн. на сацыялогію прафесійнага і ама-тарскага тэатра, а таксама тэатральнай адукацыі, сродкаў распаўсюджвання сцэнічнага мастацтва, успрымання і г. д. Пры гэтым, аднак, неабходна памятаць, што прапанаваны падзел сацыялогіі тэатра на раздзелы з’яўляецца даволі ўмоўным, таксама як і размежаванне з’яў, якія яны адлюстроўваюць у самой рэчаіснасці.

Па-другое, у кожным з раздзелаў, а значыць і ў тэатральной сацыялогіі ў цэлым, зыходзячы з храналагічнага прынцыпу вылучаюць дзве вялікія групы праблем: тыя, якія належаць да мінулага, і тыя, якія адносяцца да нашых дзён. Адпаведна, можна асобна казаць (таксама ўмоўна) аб сацыялагічнай гісторыі тэатральнага жыцця грамадства і аб сацыялогіі сучаснага тэатральнага жыцця.

Па-трэцяе, у залежнасці ад ступені абагульнення матэрыялу і абстрактнасці вынікаў у тэатральной сацыялогіі, як і ў любой навуцы, выдзяляюць два асноўныя ўзроўні: эмпірычны (дакладней кажучы, узровень метадыкі эмпірычных, г. зн. канкрэтна-сацыялагічных даследаванняў) і тэарэтычны. Першы звязаны са зборам і першасным асэнсаваннем фактаў, другі – з распрацоўкай абагульняючых канцэпцый.

У выніку распаўсюджвання мастацтва (у тым ліку і тэатральнага) і яго ўкаранення ў штодзённае жыццё надзвычай узмацнілася зваротнае ўздзеянне на творчасць грамадскага ўспрымання. Тэатральныя рэжысё-

ры і акцёры не могуць сёння не лічыцца з тым, што іх глядачы маюць вопыт зносін не толькі з тэатрам, але і з кінематографам, тэлебачаннем, усялякімі масавымі відовішчамі (у тым ліку спартыўнымі), і, сустракаючыся з публікай на спектаклі, яны павінны ўлічваць тых асаблівасці ўспрымання глядача, якія абумоўлены гэтым вопытам.

Усе гэтыя і многія іншыя абставіны адлюстроўваюцца ў змесце і структуры саміх мастацкіх твораў, і таму іх уплыў на творчасць падлягае мастацтвазнаўчаму аналізу. Аднак традыцыйныя метады такога аналізу, якія склаліся ў “датэлевізійную” эпоху, не арыентаваны на раскрыццё новых заканамернасцей. І тут мастацтвазнаўству непазбежна даводзіцца разлічваць на дапамогу сацыялогіі мастацтва. Асабліва ўзрастае патрэба ў саюзе з ёй тады, калі даследуюцца масавыя жанры мастацтва, разлічаныя на найбольш шырокае, усеагульнае распаўсюджванне і бытаванне. Вывучаць іх толькі як чыста мастацкія з’явы, толькі з пазіцыі традыцыйнага мастацтвазнаўства, ігнаруючы іх сацыяльнае прызначэнне і ўмовы агульнага функцыянавання, – значыць выпусціць з-пад увагі нешта вельмі важнае, характэрнае, спецыфічнае.

У гэтых выпадках валоданне даследчыкам сацыялагічным падыходам (не як заменай ім мастацтвазнаўчага, а як неабходным дадаткам да яго) становіцца ўжо не проста пажаданым, але і абавязковым.

**Роля сацыялогіі тэатра.** Масавыя жанры сёння актыўна ўзаемадзейнічаюць з усімі астатнімі, відазмяняючы іх воблік. Дастаткова прыгадаць нават пранікненне сродкаў эстрады ў драматычны тэатр. Ды і многія “не масавыя” творы сёння ўцягнуты ў сістэму тыражавання і трансляцыі: самыя камерныя спектаклі, напрыклад, перадаюцца па тэлебачанні. Таму падыход да сцэнічнага мастацтва з боку тэатральнай сацыялогіі на сённяшні дзень уяўляецца надзвычай прыдатным і неабходным пры даследаванні практычна любых мастацкіх з’яў.

Увогуле зразумела, што роля сацыялогіі тэатра яшчэ больш узрастае, калі мы выходзім за межы тэатральнай творчасці і звяртаемся да вывучэння астатніх “блокаў” тэатральнай культуры і тэатральнага жыцця, асабліва – распаўсюджвання і ўспрымання сцэнічнага мастацтва. Ад-

нак гэта зусім не азначае, што ўласна тэатразнаўству ў традыцыйным яго разуменні тут няма чаго рабіць. Відавочна, што і адна тэатральная сацыялогія практычна не ў стане ўсебакова забяспечыць вырашэнне ўсіх даследчыцкіх задач, што паўстаюць у дадзенай галіне. Што адбываецца са спектаклем на шляху ад аўтараў да публікі? Як ён змяняецца, праходзячы па розных каналах камунікацый? Ад якіх мастацкіх якасцей тэатральнай пастаноўкі залежаць яе ўспрыманне тымі ці іншымі групамі глядачоў, яе ўздзеянне на іх, яе папулярнасць у грамадстве, працягласць яе сацыяльнага бытавання? Што такое паўнацэннае, па-сапраўднаму мастацкае ўспрыманне тэатра, якія яго крытэрыі і прыметы? Адказаць на гэтыя і іншыя важныя пытанні немагчыма без дапамогі тэатразнаўства, без выкарыстання яго метадаў.

І ўсё-такі на пярэдні план пры вывучэнні жыцця тэатра ў грамадстве непазбежна выходзіць сацыялогія. Менавіта яе метады дазваляюць даведацца, па якіх каналах даходзяць спектаклі да розных груп публікі, якую ацэнку яны атрымліваюць, наколькі шырокай і працяглай папулярнасцю карыстаюцца ў тым ці іншым асяроддзі. Гэтыя звесткі цікавыя не толькі самі па сабе – яны неабходныя сацыялагічна арыентаванаму тэатразнаўству, каб даследаваць зваротную сувязь і залежнасць паміж сацыяльным функцыянаваннем сцэнічнага мастацтва і творчасцю, каб выявіць, як уздзейнічае на змест і форму тэатральнага мастацтва яго ўспрыманне і бытаванне ў грамадстве. Атрымаць дастаткова дакладныя звесткі такога кшталту нялёгка, для гэтага неабходна валодаць метадыкай сацыялагічнага даследавання. Сацыялагічны дылетантызм (якім часам грашаць асобныя апытанні, што праводзяцца тэатразнаўцамі без неабходнай падрыхтоўкі) гэтаксама недапушчальны, як і мастацтвазнаўчы (які праяўляюць часам сацыёлагі, звяртаючыся да вывучэння тэатральных з’яў без належнага ведання і ўліку іх спецыфікі). Таму актуальнымі задачамі ў сферы даследавання тэатральнай дзейнасці застаюцца засваенне тэатразнаўцамі сацыялагічнай метадыкі (што патрабуе пэўных намаганняў, але дасягаецца значна лягчэй, чым авалоданне мастацтвазнаўчай метадыкай сацыёлагамі) і іх садружнасць са

спецыялістамі па прыкладной сацыялогіі. Усе звёны тэатральнай культуры, узятыя паасобку, і ўсе яе віды патрабуюць сённа комплекснага вывучэння з абавязковым аб'яднаннем метадаў тэатразнаўства і сацыялогіі тэатра.

**Фарміраванне апарату сацыялогіі тэатра.** Для эфектыўнага вырашэння ўсіх сваіх задач тэатральная сацыялогія абавязана абапірацца на дастаткова распрацаваны метадалагічны апарат. Пры гэтым яна мае права выкарыстоўваць як уласныя спецыяльныя спосабы даследавання, так і прыдатныя для яе метады іншых навуковых напрамкаў.

Паколькі сацыялогія тэатра вылучылася ў якасці самастойнай дысцыпліны параўнальна нядаўна, **фарміраванне яе спецыяльнай метадалогіі і метадыкі** яшчэ толькі пачынаецца. Таму сённа размежаванне метадаў, якія яна ўжывае, на “свае” і “чужыя” было б залішне паспешлівым. Зараз ў тэарэтычных і эмпірычных даследаваннях, прысвечаных тэатру і яго функцыянаванню, праходзяць выпрабаванне самых розных метады збору, апрацоўкі сацыялагічнай інфармацыі, аналізу тэатральнай творчасці, рэпертуару тэатра, успрымання спектакляў. **Яны атрыманы, з аднаго боку, з прыкладной сацыялогіі і сацыяльнай псіхалогіі, а з другога – з тэатразнаўства.** Метадалогія тэатральнай сацыялогіі заснавана на трансфармацыі і развіцці ўсіх гэтых метадаў у адпаведнасці са спецыфікай яе прадмета на аснове сінтэзу тэатразнаўства і сацыялогіі.

Такім чынам, узнікае шэраг важных метадалагічных праблем, якія патрабуюць і тэарэтычнага асэнсавання, і практычнага вырашэння.

Па-першае, неабходна шукаць такія шляхі і спосабы сацыялагічнага даследавання тэатра, якія забяспечваюць спалучэнне навуковай аб'ектыўнасці з адэкватным адлюстраваннем асаблівай прыроды тэатра як мастацтва. Вядома, што сацыялогію наогул як навуку цікавяць перш за ўсё тыя ўласцівасці і заканамернасці грамадскіх працэсаў, што належаць да ліку аб'ектыўных. А вось стварэнне тэатральных твораў і іх успрымання належаць да суб'ектыўных актаў. Яны, зразумела, падпарадкоўваюцца пэўным аб'ектыўным законам. Але і змест, і форма гэтых працэсаў, як і іх вынікаў, г. зн.

тэатральных пастановак і іх адлюстравання ў свядомасці глядачоў, у вялікай ступені абумоўлены ўласцівасцямі іх суб'ектаў, волляй і свядомасцю людзей.

Вось чаму сацыялогія тэатра так настойліва спрабуе паставіць сабе на службу розныя метады сацыяльнай псіхалогіі (а часткова і агульнай псіхалогіі). Іх магчымасці не павінны абсалютызавацца, таму што залішняя псіхалагізацыя сацыялогіі тэатра можа перашкодзіць раскрыццю дэтэрмінаванасці вывучаемых ёю з'яў. Але адмежавацца ад сацыяльна-псіхалагічных метадаў, выключыць іх з арсенала даследчыкаў тэатральнага жыцця грамадства было б таксама памылковым, таму што без вывучэння ўспрымання тэатральнага мастацтва на сацыялагічным узроўні мы не здолеем пранікнуць у сутнасць гэтай з'явы, бо кожны чалавек, успрымаючы спектакль, дзейнічае не толькі як біялагічная істота ці індывідуум у псіхалагічным сэнсе, але і, у першую чаргу, як асоба, г. зн. як “сукупнасць інтэграваных у іх сацыяльна-значных рыс, утвораных у працэсе непасрэднага і ўскоснага ўзаемадзеяння дадзенай асобы з іншымі людзьмі.

Па-другое, значныя цяжкасці ўзнікаюць з-за таго, што агульная сацыялогія ў прынцыпе мае справу з масавымі з'явамі, што ўтараюцца, і яе метады прыстасаваны менавіта для даследавання такога матэрыялу, які лёгка паддаецца статыстычнай апрацоўцы. Сацыялогія ж мастацтва хаця і звяртаецца часткова да падобнага матэрыялу, тым не менш не мае права забываць, што сапраўдны мастацкі каштоўнасці – у сферы творчасці і ўспрымання – індывідуальныя, непаўторныя, унікальныя. Гэтая акалічнасць нярэдка вылучаецца ў якасці доказу супраць сацыялагічнага падыходу да мастацтва ўвогуле.

Аднак сацыялогія тэатра не павінна адмаўляцца ад даследавання масавых з'яў тэатральнага жыцця – нават таму, што яны рэальна існуюць і з кожным годам, па меры развіцця масавых камунікацый і новых сродкаў тыражавання тэатральнага мастацтва, іграюць усё больш значную ролю. Апрача таго, выявіць у поўнай меры арыгінальнасць мастацкай з'явы, непадобнай да астатніх, магчыма толькі пры ўмове, што вызначаны той стэрэатып, ад

якога яна адхіляецца. Відавочна, што неабходна шукаць і ўдасканалваць метады, якія дазваляюць не толькі дакладна адрозніваць у тэатральнай культуры масавае і індывідуальнае, але і вызначыць іх суадносіны, узаемасувязь і ўзаемадзеянне (напрыклад, бачыць, як нават у самым, як падаецца, індывідуальным па характары, унікальным сцэнічным творы адлюстраваны хаця бы некаторыя рысы масавай свядомасці, таму што ў адваротным выпадку ён не мог быць успрынятым і функцыянаваць у грамадстве).

Па-трэцяе, тэатральная творчасць і яе ўспрыманне, падобна да іншых духоўных з'яў (але – з прычыны сваёй спецыфікі – яшчэ ў большай ступені), патрабуюць не толькі колькасных паказчыкаў. Напрыклад, колькасць паказаў спектакляў або колькасць іх гледачоў яшчэ нічога не гаворыць пра дасягненні ці недахопы, як і ўвогуле пра істотныя асаблівасці сцэнічнага мастацтва ці яго ўспрымання.

Між тым метадыка канкрэтна-сацыялагічных даследаванняў арыентавана на атрыманне менавіта падобных паказчыкаў. Гэта службыць дастатковым аргументам на карысць выпрацоўкі сацыялогіяй тэатра ўласных метадаў, якія здольныя раскрыць якасны бок тэатральнай дзейнасці і яе вынікаў.

Па-чацвёртае, сацыялогія тэатра імкнецца не толькі пазнаваць з'явы тэатральнай культуры, але і падыходзіць да іх з пэўных аксіялагічных пазіцый. У сувязі з гэтым тэатральнай сацыялогіі неабходна працаваць адпаведныя метады вызначэння аб'ектыўнай грамадскай каштоўнасці тых з'яў, якія яна даследуе.

Па-пятае, сацыялогія тэатра можа і павінна выкарыстоўваць у сваіх мэтах асобныя метады тэатразнаўчага аналізу. Без гэтага немагчыма навукова ацэньваць і тлумачыць атрыманыя вынікі.

Метады аналізу, якія ўжываюцца сёння пры правядзенні даследаванняў тэатра, разнастайныя. Некаторыя з іх уласцівыя сацыялогіі ў цэлым – напрыклад, метады

“кантэнт-аналізу” крыніц (раздрабленне іх зместу на асобныя значныя элементы, падлік колькасці элементаў кожнага віду ва ўсёй сукупнасці крыніц і выяўленне таго, як суадносяцца паміж сабой ў гэтай сукупнасці розныя віды элементаў).

Тэатральнай сацыялогіі ўласцівы і колькасныя метады – метады вымярэння і матэматычнай апрацоўкі фактычнай інфармацыі, агульныя для ўсіх сацыялагічных дысцыплін і фактычна запазычаныя імі са статыстыкі. Галіну навукі, якая займаецца падобнай апрацоўкай эмпірычнага тэатральна-сацыялагічнага матэрыялу, можна назваць тэатральнай статыстыкай.

І збіранне, і ўпарадкаванне такога матэрыялу – справа даволі працаёмкая і вельмі адказная, якая патрабуе валодання спецыяльнымі ведамі па метадыцы канкрэтна-сацыялагічных даследаванняў і практычных навыкаў у гэтай галіне. Напрыклад, для правядзення масавага пісьмовага апытання неабходна правільна скласці праграму даследавання, вызначыць яго аб'ект (правесці выбарку), распрацаваць анкету, правесці “пілотнае” (пробнае) анкетаванне і толькі пасля таго – асноўнае, пісьменна (у статыстычным сэнсе) апрацаваць атрыманыя звесткі. Інакш нельга атрымаць дакладныя і прытым найноўшыя – г. зн. сапраўды каштоўныя звесткі.

**Заклучэнне.** Тэатральна-сацыялагічныя даследаванні ўсіх узроўняў могуць быць паспяховымі толькі ў тым выпадку, калі яны ажыццяўляюцца як комплексныя, аб'яднанымі сіламі прадстаўнікоў не менш як дзвюх навук (сацыялогіі, тэатразнаўства) ці такімі спецыялістамі, якія спалучаюць абедзве навукі ў адной асобе. Тады тэатральная сацыялогія здолее не толькі плённа выкарыстоўваць дасягненні сумежных навуковых дысцыплін, але і, у сваю чаргу, узбагаціць іх новымі каштоўнымі метадамі даследавання і тэарэтычнымі высновамі.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Коң, И. С. Социология личности / И. С. Коң. – М.: Политиздат, 1967. – 383 с.

*Паступіў у рэдакцыю 6.01.2012 г.*



---

---

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

---

---



УДК 18:001.11

## Проблема предмета эстетики

Демидов А. Б.

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



В культурологии и искусствоведении видную роль играют понятия и концепции, разрабатываемые в эстетике как философской науке. Сама же эстетическая наука ныне затрудняется с определением себя, своего предмета и соответствующих ему методов. Следствием этой неопределенности является длительное отсутствие прогресса в разработке фундаментальных эстетических концепций и наличие множества локальных исследований, собранных, как кусочки в лоскутном одеяле, под общим названием «эстетика». Эстетическая наука затрудняется с определением своего предмета. Следствием этой неопределенности является длительное отсутствие прогресса в разработке фундаментальных эстетических концепций. Цель предлагаемого исследования – наметить путь к определению предмета эстетики и развитию фундаментальной теории в этой области науки. В статье сделан критический обзор классических и современных дефиниций эстетики. Они анализируются с точки зрения наличия в них каллоцентризма, тавтологии, эклектизма. Констатируется, что гносеологизм эстетики мешает ей встать на собственную основу. Проводится различие между актами познания и эстетического оценивания.

Свойства предметов мы распознаем, а наши оценки мы придаем. Прекрасное не является свойством предмета, постигаемым в актах познания, но является значением, которое мы придаем предмету. Осуществляется дихотомия между оцениванием вкусовым (эстетическим) и смысловым (рассудочным). Предметом эстетической науки являются ментальные акты вкусового оценивания.

**Ключевые слова:** предмет эстетики, прекрасное, гносеологизм, аксиология, вкусовое оценивание.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 40-52)

## Problem of the subject of aesthetics

Demidov A. B.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

In cultural and art studies the notions and concepts, which are developed in aesthetics as a philosophy science, play a prominent role. While the science of aesthetics itself has difficulties in defining itself, its subject and the corresponding methods. The consequence of this uncertainty is long term lack of progress in working out fundamental aesthetic concepts as well as presence of plentiful local studies which are collected under the title of aesthetics like pieces in patchwork. The aim of the study is to show the way to the definition of the subject of aesthetics and to the development of the fundamental theory in this field of science. The science of aesthetics has a problem in the definition of its subject. This uncertainty results in long term lack of progress in working out fundamental aesthetic concepts. The article critically revises classical as well as contemporary definitions of aesthetics. They are analyzed from the point of view of the presence in them of callocentrism, tautology, eclectics. It is stated that the gnoceology of aesthetics prevents it from having its own basis. The acts of cognition and aesthetic appraisal are differentiated. We differentiate features of objects while we attach our appraisals. The beautiful is not the feature of an object, which is achieved through the acts of cognition, it is a notion we attach to an object. Dichotomy takes place between the gustatory appraisal (aesthetic) and the sense one (mind). The subject of the science of aesthetics is mental acts of gustatory appraisal.

**Key words:** subject of aesthetics, the beautiful, epistemologism, axiology, gustatory appraisal.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(2). — P. 40-52)

Впредшествующие столетия у эстетиков было больше уверенности в формулировании сути своей науки. Философские размышления о таких предметах, как красота, гармония и т. п., относимых к области эстетики, начались давно, едва ли не с зарождения античной философии, но выделение эстетики в особую науку про-

изошло в середине XVIII века, когда А. Баумгартен опубликовал труд под названием «Aesthetica». Баумгартена можно образно назвать хотя и не «отцом» эстетики, поскольку данное направление исследований уже существовало задолго до него, но ее «крестным отцом», т. к. он «окрестил» эту науку. Определил он ее следующим об-

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: ab-demidov@narod.ru – А. Б. Демидов

---

разом: «Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума) есть наука о чувственном познании» [1, 452]. Явным недостатком этой формулировки является совмещение ряда аспектов исследования чувственности, которые не связаны логикой единой теории, а собраны эклектично.

Цель статьи – выявление пути к определению предмета эстетики и развитию фундаментальной теории в этой области науки.

**Классическая трактовка понятия.** И. Кант вслед за Баумгартеном использовал слово «эстетика» для именованья одного из разделов своей философской системы. Но у Канта эстетика не является наукой о прекрасном, возвышенном, совершенном или еще чем-то в этом роде. По его убеждению, в качестве части научной системы может выступать только такая эстетика, которая опирается на априорные принципы. Такова «трансцендентальная эстетика» – раздел теории познания. Кант определил ее как «науку о правилах чувственности вообще» в отличие «от логики, т. е. науки о правилах рассудка вообще» [2, с. 90]. Под чувственностью здесь понимается способность души получать представления в результате внешних воздействий (аффицирования). Таким образом, здесь термин «эстетика» имеет отчетливо выраженный *гносеологический смысл* и указывает на *чувственное познание* в его отличии от расщудочно-понятийного познания.

Что же касается употребления слова «эстетика» у Баумгартена и тех, кто за ним последовал, то Кант заметил, что они называют эстетикой то, что у других называется «критикой вкуса». Но напрасно, по мнению Канта, Баумгартен понадеялся, что сможет возвысить свою эстетику до уровня науки, пытаясь подвести критическую оценку прекрасного под принципы разума. Поэтому лучше оставить слово «эстетика» для такого учения, которое действительно является научным [2, с. 63–64], а таковым Канту представлялась его «трансцендентальная эстетика» как наука об априорных принципах чувственности – пространстве и времени.

В заметках Канта к лекциям по логике имеется еще более конкретное высказывание по указанному поводу: «Философ Баумгартен во Франкфурте составил план

эстетики как науки; но лишь Хоум правильно назвал эстетику *критикой*, ибо она не дает правил *argiōi*, которые достаточно определяли бы суждение, как логика, но добывает свои правила *aposteriori*, а эмпирические законы, по которым мы познаем менее совершенное и более совершенное (прекрасное), превращает в более общие только путем сравнения» [3, с. 270].

Здесь следует напомнить, что наукой в полном смысле слова Кант признавал лишь такую систему знаний, которая основана на априорных принципах. «Всякое учение, если оно *система*, т. е. некая совокупность познания, упорядоченная соответственно принципам, называется наукой...» [4, с. 248–249]. Но при этом «наукой в *собственном* смысле можно назвать лишь ту, достоверность которой аподиктична...» [4, с. 249], т. е. основывается на логической необходимости. В противном случае «целое не заслуживает в строгом смысле названия науки, почему химию и надлежало бы называть скорее систематическим искусством, чем наукой» [4, с. 249]. В этом отношении «наука всегда должна быть догматической, т. е. должна давать строгие доказательства из верных априорных принципов...» [2, с. 34]. Наконец, «во всяком учении о природе науки в собственном смысле имеется лишь столько, сколько имеется в ней априорного познания...» [4, с. 252].

Посему Кант настаивал на том, что он занимается не эстетикой вообще, как наукой, а «критикой вкуса», или «критикой способности суждения» (особо его интересовала критика способности *эстетического* суждения в отличие от суждения логического или телеологического). Что же является *предметом* этой критики? Ответ на этот вопрос достаточно отчетливо сформулирован в следующем высказывании: «Обладает ли *способность суждения*... своими априорными принципами, конститутивны ли они или только регулятивны... и предписывает ли она чувству удовольствия и неудовольствия... априорные правила... – этим занимается данная критика способности суждения» [5, с. 7]. Более дифференцированно можно было бы сказать, что *объектом* кантовской «эстетики» является способность суждения, а сама эта способность исследуется на *предмет* наличия у нее априорных принципов, определения их характера (конститутивного или регулятивного)

и выявления априорных правил для чувства удовольствия и неудовольствия.

Таким образом, Кант соответственно своему трансцендентализму исследовал не предметы/вещи с точки зрения их отношения к «прекрасному», «возвышенному», «совершенству» и т. п., а только способности души к эстетическим суждениям о вещах.

Если кантовскую трактовку предмета «эстетики» вышелушить из контекста и осмыслить непросто, то *Г. В. Ф. Гегель* обозначил предмет эстетики с подкупающей определенностью и внятностью. С этого определения и его разъяснения как раз начинаются гегелевские «Лекции по эстетике»: «...Ее предметом является обширное царство прекрасного; строже говоря, предметом эстетики является область искусства и притом не всякого, а именно изящного искусства» [6, с. 1]. Далее идут разъяснения, что термин «эстетика» не совсем подходит для обозначения указанного предмета, так как Гегель намерен вести речь не о чувственности вообще, а только об изящном искусстве, и не о прекрасном вообще, а только о прекрасном в искусстве. Поэтому наиболее точное обозначение излагаемой дисциплины – «философия искусства» или «философия изящного искусства». Тем не менее, Гегель полагает уместным и название «эстетика», так как это слово уже прижилось, а вопрос о названии для него не столь уж принципиален.

Но почему Гегель так заузил предмет эстетики, сведя его только к искусству, к прекрасному в искусстве? Это мотивировано опять-таки вполне внятно. Суть дела в том, что эстетика Гегеля сосредоточена на изучении феномена «прекрасного», а оно в полной мере присуще продуктам искусства, но не природы: «...Красота в искусстве стоит выше красоты в природе. Ибо красота в искусстве является красотой, порожденной и вновь порождаемой духом, и насколько дух и его произведения стоят выше природы и ее явлений, настолько также и красота в искусстве стоит выше красоты в природе». И еще: «...Прекрасное в природе является лишь отражением красоты, принадлежащей духу, является несовершенным, неполным видом красоты, таким видом красоты, который по *существенному* своему бытию содержится в самом духе» [6, с. 2].

На чем покоится уверенность Гегеля в превосходстве духа над природой и, соот-

ветственно, красоты искусства над красотой природы? На том, что природа – это всего лишь инобытие идеи [6, с. 25], всего лишь отчужденный от себя дух [6, с. 26], результат отпадения идеи от самой себя [6, с. 30]. Посему «все духовное лучше какого бы то ни было продукта природы» [6, с. 31]. Красота для природы самой по себе несущественна, поскольку природа не сознает саму себя и своих красот, лишь для духа и в духе красота является не потенциальной, а действительной, не только в себе, но и для себя. «...Природно прекрасное живое существо не прекрасно для самого себя, равно как и не произведено из самого себя как прекрасное и ради прекрасного явления. Красота в природе прекрасна лишь для другого, т. е. для нас, для воспринимающего красоту сознания» [6, с. 128].

Данные Кантом и Гегелем в духе субъективного и объективного идеализма трактовки предмета эстетики и важнейших ее понятий повлекли реминисценции в подавляющем большинстве последующих определений. Материалистические трактовки принципиально отличаются от них акцентированием отражательного характера эстетических отношений человека к миру: прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое и т. п. существуют в объективной реальности и отображаются в человеческой психике, хотя и по-разному – в зависимости от особенностей психического и культурно-исторического развития индивидов и обществ.

**Современные трактовки предмета эстетики.** Появилось ли к настоящему времени что-либо принципиально новое в понимании предмета эстетики? С одной стороны, существенного прогресса не видно: в публикациях последнего времени фигурируют все те же известные категории в качестве главного средоточия эстетической мысли. Новизна же обычно заключается лишь в добавлении нюансов, привносимых со свеженатоптанных магистралей мысли, как, например, эволюционной биологии, семиотики, теории информации, синергетики. С другой стороны, заметно усилилась потребность в расширении предметного поля эстетики. Правда, эта потребность выражается не столько в теоретических обоснованиях, сколько в эмпирических и интуитивных восприятиях перемен в современной жизни. Недостает общей фунда-

ментальной эстетической теории, которая давала бы основу множеству «локальных эстетик».

Сходное понимание состояния современной эстетической науки высказывают многие авторы, например, Н. Б. Маньковская: «Границы эстетики чрезвычайно расширились, утратили четкость очертаний. В результате во многом изменились представления о предмете эстетики» [7, с. 87], а «эстетика раздробилась на множество “эстетик”» [8, с. 8].

Сделаем эскизный обзор определений предмета эстетики, встречающихся в современной литературе. Для лучшей обзорности и сравнимости мы рассмотрим определения предмета эстетики с точки зрения наличия в них: 1) каллоцентризма, 2) попыток уклонения от каллоцентризма, 3) тавтологии, 4) эклектизма. У одного и того же определения могут быть несколько из этих признаков, так что определение одного и того же автора может быть упомянуто в разных рубриках.

Для удобства обозначения здесь вводится вспомогательный термин «каллоцентризм» (от κάλλος = красота; κάλόν = прекрасное, красота), т. е. сосредоточение на феномене красоты или прекрасного. Кстати, Гегель упоминал, что термин «каллистика» когда-то предлагался как альтернатива термину «эстетика» [6, с. 1].

1. Каллоцентризм. Современные определения предмета эстетики нередко, следуя классическим традициям, делают акцент на феномене «прекрасного» или «красоты» как средоточия эстетической мысли.

В специальном словаре «Эстетика» дается следующее ее определение: это – «наука о природе и закономерностях эстетического освоения действительности, о творчестве по законам красоты (Маркс)» [9, с. 416].

Также на прекрасном фокусируется определение Л. Н. Столовича: «Эстетика... – отрасль философского знания, теоретически исследующая такое ценностное мироотношение, которое прежде всего характеризуется категорией “прекрасное”...» [10, с. 698].

Каллоцентрическим является определение И. Н. Титаренко: «Эстетика как наука изучает специфический, неутилитарный способ познавательного отношения человека к миру, основанный на понимании прекрасного» [11, с. 6].

Основополагающую роль прекрасного подчеркивает О. А. Кривцун: «Строго говоря, все здание эстетической науки строится на единственной категории прекрасного» [12, с. 7].

2. Попытки уклонения от каллоцентризма. Здесь представлены определения предмета эстетики, как бы уклоняющиеся от каллоцентризма. В них нет явного указания на прекрасное как средоточие эстетической мысли, но по сути дела они все же остаются привязанными к нему. Вместе с тем, эти определения не выглядят и тавтологическими, поскольку не сводят предмет эстетики просто к «эстетическому».

У ряда авторов имеются объяснения мотивов отклонения эстетики от каллоцентрической орбиты. Так, М. С. Каган писал о постепенном расширении предмета эстетики, что «если еще в начале прошлого века ее определяли обычно как философию красоты, то сейчас она рассматривается как философское исследование эстетической культуры во всем многообразии конкретных проявлений эстетического, ибо выяснилось, что «эстетосфера» не сводится к одной только красоте, но охватывает широкий спектр ценностных свойств реального мира и его художественного удвоения в творениях искусства...» [13, с. 35].

Мотивацию, побуждающую к уклонению от каллоцентризма, отчетливо высказала В. И. Самохвалова, писавшая, что «именование эстетики наукой о прекрасном можно считать некоей условностью или символической метафорой» [14, с. 8]; что «истолкование эстетики как теории красоты или философии искусства сужает ее предмет...» [14, с. 11]. В качестве альтернативы пониманию эстетики как «теории красоты» В. И. Самохвалова предлагает следующее: «...Эстетика может быть определена как наука об общих законах организации выразительных форм, будь то произведение искусства или мир как целое в его единстве, коль скоро они могут быть чувственно восприняты и оценены со стороны их человечески ценностного содержания. Предметом эстетики в таком подходе становится все сущее, взятое в определенном модусе восприятия. Этот подход к пониманию эстетики в определенной степени опирается на идеи Б. Кроче и К. Фосслера, рассматривавших эстетику как науку о выражении...» [14, с. 19].

Итак, эстетика здесь представляется как «наука о выражении», «законах организации выразительных форм». Но слову «выражение» придается слишком широкое значение, размытое и неопределенное. В нормальном словоупотреблении под «выражением» подразумевается некое чувственно воспринимаемое явление, производимое неким существом и позволяющее другим существам понимать незримые непосредственно переживания и мысли. Если «позади» явления не предполагается некая психическая активность, то оно ничего не выражает, хотя и может рассматриваться в качестве результата или проявления чего-то иного как его предпосылки или причины. Вид звездного неба может кого-то восхищать, тем не менее, он, по-видимому, ничего и никого не выражает. Можно, конечно, допустить, что вид вселенной выражает умысел Творца, но такое допущение не может быть верифицировано наукой. Можно было бы сказать, что вид вселенной выражает некие объективные законы организации сущего, но таковые законы в силу своей объективности не являются субъектами, наделенными психикой и, таким образом, никому и ничего «выражать» не могут, а просто существуют без всяких умыслов и намерений. Или, к примеру, К. Малевич, несомненно, своим «Черным квадратом» стремился кому-то нечто выразить, но выражает художник, а не чернота сама по себе, хотя бы и замкнутая в квадратные границы. Мы можем с некоторой условностью говорить о произвольных и неосознанных «выражениях», например, что в глазах зверя отразился испуг. Но в самом прямом смысле «выражение» – это явление, задействованное в коммуникативном акте, намеренно совершаемом одним существом для его понимания другим; при этом подразумевается, что обе стороны коммуникативного взаимодействия обладают психикой. Ввиду вышесказанного «все сущее», которое В. И. Самохвалова предлагает считать предметом эстетики, не может рассматриваться как чьи-то «выражения», т. е. средства коммуникативных актов. Предложение В. И. Самохваловой могло бы быть осмысленным при условии, что «все сущее» является осуществлением Божьей воли, но такое допущение принципиально лежит по ту сторону компетенции науки.

В. И. Самохваловой все же не удалось уйти от привязки предмета эстетики к прекрасному. При тщательном анализе ее суждений видно, что на самом деле она лишь попыталась доказать, что в качестве эстетических явлений должны рассматриваться не только человеческие произведения, а и природные «выразительные формы» и в этом смысле – «все сущее». Но эти природные формы (наряду с формами человеческих произведений) В. И. Самохвалова опять-таки полагает подлежащими оценке на предмет их принадлежности к прекрасному или безобразному. Весь пафос (средоточие) статьи заключается в стремлении показать, что природные вещи, как и человеческие творения, некоторым образом организованы, и поэтому они могут представляться прекрасными или безобразными по мере целесообразности их организации. В этом суть предлагаемого «организационного подхода к пониманию красоты» [14, с. 14], «подхода к красоте как к организации» [14, с. 17]. В конце концов, В. И. Самохвалова утверждает: «Действительно, основная категория эстетики – красота...» [14, с. 22]. Таким образом, каллоцентрическое понимание предмета эстетики здесь остается в силе.

Напоследок нужно еще заметить, что в высказываниях В. И. Самохваловой имеется смешение понятий, которые И. Кант тщательно различил и развел, а именно понятий «эстетического суждения» и «телеологического суждения». Напомним, что «эстетическое суждение» основывается на чувстве «удовольствия и неудовольствия», тогда как «телеологическое суждение» основывается на рассудке. Так вот, суждение об организации, совершенстве, гармоничности чего-либо – это «телеологическое суждение», а не эстетическое. Эстетическое суждение, так сказать, «понятия не имеет» об организации или гармонии и лишь утверждает, что нам нечто по вкусу или не по вкусу, тогда как выявление организованности или гармоничности – это уже результат понятийного анализа, а не интуитивно-вкусовой оценки. Такой понятийный анализ нацелен уже не на эстетический феномен как таковой, а автор, исследующий организацию или гармонию, выходит за рамки эстетики в область телеологии.

В определении предмета эстетики, которое предложил В. В. Бычков, нет бук-

вального упоминания о прекрасном. Сама дефиниция похожа на матрешку, у которой вслед за ближайшей обширной формой открываются все более компактные и менее детализированные подобию: «Эстетика – это наука о неутилитарном созерцательном или творческом отношении человека к реальности (любого типа – природной, предметной, духовной), изучающая специфический опыт ее освоения: глубинного контакта с ней, начинающегося с конкретно чувственного – зрительного или слухового – восприятия определенного класса объектов. В процессе (и в результате) этого опыта человек ощущает, чувствует, переживает в состояниях восторга, неопишуемой радости, катарсиса, духовного наслаждения полную гармонию своего Я с Универсумом, свою органическую причастность к нему в единстве его духовно-материальных основ. Он достигает сущностной нераздельности с ним, реально переживает абсолютную полноту бытия как неопишуемое блаженное состояние и получает существенный заряд духовной энергии, духовно обогащается. Или короче: эстетика – это наука о неутилитарных субъект-объектных отношениях, в результате которых субъект через посредство особого класса объектов достигает абсолютной личной свободы и полноты бытия. Или несколько по-иному: эстетика – это наука о таком опыте освоения реальности, который основан на созерцании или выражении в чувственно воспринимаемой форме абсолютных ценностей, не поддающихся адекватному словесному выражению, но явленных субъекту в переживании им сопричастности полноте бытия; или совсем коротко: эстетика – это наука о гармонии человека с Универсумом» [15, с. 37].

Причину уклонения от упоминания о «прекрасном» В. В. Бычков разъясняет довольно обстоятельно, показывая, что ею «стала почти полная девальвация категории прекрасного» [16, с. 155]. Эта девальвация началась с романтиков и последователей Гегеля, получила дальнейшее развитие в авангардизме, модернизме, постмодернизме. В конце концов, проблема прекрасного ввиду тщетности попыток рационального объяснения этого феномена стала в XX в. вообще уходить из дискуссионного поля.

Взамен понятия «прекрасного» В. В. Бычков, солидаризируясь с другими эстети-

ками, предлагает использование понятия «эстетического» как «наиболее общей, более широкой, чем прекрасное, категории» [16, с. 155]. Оно – «как бы метакатегория». Остальные категории – прекрасного, безобразного, возвышенного – представляются «более конкретными модификациями эстетического».

Любая попытка определить эстетику посредством понятия «эстетическое», естественно, вызывает подозрение насчет наличия порочного круга, тавтологии, о чем еще пойдет речь ниже. В. В. Бычков как бы отклоняет подобное подозрение, пытаясь дать содержательное, не тавтологическое наполнение «эстетического» и говоря о нем как об особом «опыте», «который сводится к специфической системе неутилитарных взаимоотношений субъекта и объекта, в результате чего субъект получает духовное наслаждение (эстетическое удовольствие, духовную радость, достигает катарсиса, блаженного состояния и т. п.)» [16, с. 156]. Однако упомянутое «духовное наслаждение» опять-таки оказывается все тем же переживанием «прекрасного», что отчетливо видно из следующего высказывания автора: «И все это выражается в конечном счете в неопишуемом духовном (эстетическом) наслаждении, которое он (субъект. – А. Д.) только и может обозначить как “прекрасное”» [16, с. 198]. Выходит, что В. В. Бычков в своей дефиниции предмета эстетики всего лишь уклонился от использования слова «прекрасное», заменив его описанием переживания прекрасного. По сути дела получилась каллоцентрическая дефиниция предмета эстетики, завуалированная умолчанием слова «прекрасное».

Отметим также, что в последней, самой краткой формулировке дефиниции В. В. Быčkova («эстетика – это наука о гармонии человека с Универсумом») уже почему-то не упоминается «чувство» или «переживание» (собственно, отличительный признак эстетических феноменов), но осталась только «гармония», т. е. нечто объективное, постигаемое рассудком, а не вкусом и, следовательно, относящееся уже к телеологии, а не к эстетике (как и в случае с рассмотренным выше определением В. И. Самохваловой).

3. Тавтология. В определениях эстетики и, соответственно, ее предмета нередко имеет место тавтологический «порочный

круг». Подобное наблюдение высказала И. Н. Титаренко: «...до настоящего времени предмет эстетического исследования нередко определяют тавтологически, утверждая, что эстетика изучает “эстетическое отношение человека к действительности”, “эстетические ценности”, “эстетическое вообще” и т. д.» [11, с. 9].

О. В. Буткевич, критикуя трактовку «эстетического» как внешнего, «объективного» качества действительности, заметил, что такая трактовка непременно приводит к тавтологическому порочному кругу. «Эстетическое» идентифицируется следующим образом. Если некий предмет «эстетичен» (является прекрасным, возвышенным, трагическим и т. п.), то мы испытываем по отношению к нему «эстетическое» чувство. Т. е. «эстетический предмет – тот предмет, который вызывает эстетическое чувство; а эстетическое чувство – это такое чувство, которое вызывается эстетическим предметом» [17, с. 47].

Примером тавтологии являются вышеупомянутые суждения В. В. Бычкова. Хотя непосредственно в его дефиниции эстетики нет утверждения, что предметом эстетики является «эстетическое», тем не менее, в дальнейших пояснениях говорится, что «главной категорией, фактически определяющей предмет эстетики, ... является эстетическое», а под ним подразумевается «та сфера субъект-объектных отношений, в которой восприятие объекта или представление о нем сопровождается бескорыстным, незаинтересованным удовольствием» [16, с. 154–155]. В другом месте сказано еще более определенно: «ЭСТЕТИЧЕСКОЕ – наиболее общая категория эстетики, метакатегория, с помощью которой обозначается предмет эстетики и выражается сущностное родство и системное единство всего семейства эстетических категорий» [18, с. 456–466].

Тавтологическое определение сформулировал Ю. Б. Боров: «Эстетика – философская наука... о природе эстетического...» [19, с. 13].

Еще одним примером тавтологии является определение Л. Н. Столовича, утверждавшего, что «предметом изучения для эстетики является “эстетическое”» [20, с. 34]. Он пояснил, что этот термин «обозначает сокращенно эстетическое отношение человека к действительности»,

а «эстетическое отношение» есть «отношение к тому, что вызывает чувства, эмоции» [20, с. 35]. Таким образом, у Л. Н. Столовича получается как раз та самая тавтология, о которой говорил уже упомянутый О. В. Буткевич.

4. Эклектика в современных определениях предмета эстетики тоже не редкость. Ее наличие можно было бы объяснить некоей небрежностью авторов, не отшлифовавших свой интеллектуальный продукт до возможной степени логичности и изысканности. По существу же эклектизм в определениях является свидетельством отсутствия цельной теоретической системы у авторов, ведь только теоретическая система обеспечивает органичное единство воззрений на предмет.

Одним из выразительных примеров эклектики может служить следующее определение: «Эстетика – философская наука о сущности общечеловеческих ценностей, их рождении, бытии, восприятии и оценке, о наиболее общих принципах эстетического освоения мира в процессе любой деятельности человека, и прежде всего в искусстве, о природе эстетического и его многообразии в действительности и в искусстве, о сущности и законах творчества, о восприятии, функционировании и развитии искусства» [19, с. 13]. Здесь представлены сразу несколько предметов без указания логической связи между ними. Автор просто перечислил в одной формулировке то, о чем обычно рассуждают эстетики – о ценностях вообще и эстетических ценностях в частности, об искусстве, о творчестве. В результате определение получается похожим на творение слона-живописца из басни С. В. Михалкова.

Рассмотрев характерные черты классических и современных трактовок предмета эстетики, далее мы заострим внимание на состоянии распутия (сомнения, колебания, выбора) между ориентациями эстетики на гносеологию или аксиологию и наметим перспективу выхода из него.

**Эстетика и теория ценностей.** Воспользовавшись распространенным (и туманным) термином «эстетическое отношение к действительности», зададимся вопросом, является ли это отношение познавательным или оценивающим? Нам представляется, что состояние распутия эстетики обусловлено тем, что она, во-первых, склонна

по традиции рассматривать эстетические акты как преимущественно познавательные – лишь с «примесью» оценивания. Между тем, оценивание принципиально отличается от познания и не является всего лишь его аспектом. Сохраняющийся гносеологизм эстетики мешает ей встать на собственную, «автохтонную» основу. Во-вторых, аксиология, теория ценностей, которая могла бы стать теоретической основой, «метатеорией» эстетики, сама еще находится в младенческом состоянии и страдает все той же детской болезнью гносеологизма, осложненной идеализмом.

Вследствие непонимания существенной разницы между актами познания и оценивания «эстетическое» искали и ищут там, где его нет, – в вещах и познавательных актах. Но даже если бы теоретическая эстетика сегодня переориентировалась на аксиологию как свою «метатеорию», то нынешняя аксиология пока не готова исполнять роль надежной опоры хотя бы уже потому, что до сих пор она не сумела отчетливо различить два принципиально разных, хотя и генетически связанных друг с другом, способа оценивания: вкусовое (эстетическое, чувственно-эмоциональное) и смысловое (рассудочное).

Мысль о несовпадении познания и оценивания забрезжила в эстетико-телеологических медитациях Канта. Об этом свидетельствуют высказывания в «Критике способности суждения». Например: «суждение вкуса не есть познавательное суждение, <...> а эстетическое суждение» [5, с. 40]; «эстетическое суждение, <...> не есть познавательное суждение» [5, с. 128]; «суждение вкуса – не познавательное суждение» [5, с. 138]; «суждение вкуса направлено на предметы чувств, но не для того, чтобы определить их понятие для рассудка, ибо оно не познавательное суждение» [5, с. 181]. Вместе с тем, Кант писал об эстетических суждениях, что «хотя сами по себе они ничем не способствуют познанию вещей, они все-таки принадлежат только познавательной способности» [5, с. 8]. Значит, по Канту, эстетическое суждение, или суждение вкуса, все же входит в состав именно познавательной способности (*Erkenntnisvermögen*), не будучи познавательным суждением. Каким образом эстетические суждения, не являясь познавательными, тем не менее «принадлежат

только познавательной способности»? По-видимому, Кант имел в виду то, что удовольствие субъекта, испытываемое им при восприятии предмета и служащее основой и отличительной чертой эстетического суждения, выражает «не что иное, как соответствие объекта познавательным способностям» [5, с. 31], вызывает «оживление его познавательных способностей» [5, с. 60]. Т. е. так называемое «удовольствие» служит стимулятором, возбудителем «познавательных способностей», хотя само оно не является познавательным актом. Все-таки подобные высказывания Канта трудны для понимания, да и сам он сознавался в этом, как бы извиняясь перед читателями в предисловии к «Критике способности суждения»: «...Трудность, связанная с решением проблемы, столь запутанной самой природой, послужит, как я надеюсь, извинением некоторой неясности в ее решении, полностью избежать которой оказалось невозможным...» [5, с. 9]. Как бы то ни было, ясно, что в трактовке Канта способность «эстетического суждения» осталась частью, хотя и какой-то странно-чужеродной, познавательной способности.

Следует заметить также, что хотя Кант отличал способность вкусового или эстетического суждения от познавательного или телеологического, все-таки речь шла о суждении, и это тоже мешает осознать разницу между познанием и оцениванием. На двусмысленность кантовского термина «суждение» обратил внимание А. В. Гулыга, заметивший, что «термин “способность суждения” нуждается в уточнении» [21, с. 387], и пояснивший далее, что слово *Urteil* изначально и буквально значит «приговор», но также оно стало впоследствии у Лейбница означать и часть силлогизма, а у Канта стало сопрягаться еще и с чувственной оценкой. Таким образом, одним и тем же словом «суждение» (*das Urteil*) обозначены и познавательные, и оценочные акты, но они, как будет сказано далее, принципиально различны. Решающего понимания принципиальной разницы между ними Кант так и не достиг. Лишь спустя полвека после кончины гиганта философии эпохи модерна у Лотце и неокантианцев сформировалась уверенность в том, что «ценность» – некий совершенно особый «предмет», не вполне подводимый под теоретико-познавательные (гносеологические) понятия.



Рецидивы смешения познания и оценивания имеют место и поныне. К примеру, Л. Н. Столович писал о познании-оценивании через дефис, как будто бы о чем-то неслиянном и нераздельном: «...Эстетическое мироотношение осуществляет одновременно и познание, и оценку действительности. Оно познавательно-оценочно. Познавательно-оценочный характер эстетического отношения к явлениям действительности как раз и выражается в том, что мы познаем и оцениваем эти явления как прекрасные или безобразные, возвышенные или низменные, трагические или комические» [20, с. 19]. По этому поводу хотелось бы заметить, что говорить о неслиянности и нераздельности трансцендентного и непостижимого триединого Творца – это по-своему уместно, но научный анализ того посястороннего феномена, который у Л. Н. Столовича называется «эстетическим мироотношением», все же требует снять мнимую нераздельность, которая оказывается камнем на пути развития эстетической теории.

По-видимому, М. С. Каган мог бы отличить эстетическое оценивание от познания, поскольку он критиковал гносеологизм в эстетике, т. е. истолкование «эстетического отношения» как познавательного, или «отражательного». Например, он писал: «... Господствовавшая с середины 30-х годов и жестко задогматизированная точка зрения проистекала из того же примитивного «гносеологизма» советской философии, выросшего из сведения всего ее содержания к изложенной в книге В. Ленина “Материализм и эмпириокритицизм” теории познания... Опрокинутая на искусство, теория познания, интерпретированная в духе ее понимания В. Лениным, приводила к выводу, что оно есть “способ познания” действительности, подобный науке и отличающийся от нее всего только образной формой познания...» [13, с. 13]. М. С. Каган подчеркивал, что «модальность эстетической ценности – красоты, величия, трагизма, поэтичности и т. д. – не онтологическая, а аксиологическая...» [13, с. 68]. Казалось бы, что, несмотря на присутствие тавтологии в последнем суждении (указание на «аксиологическую модальность» ценности), М. С. Каган отличил эстетическое оценивание от познания; вернее, здесь виден «намек» на то, что эстетические достоинства

вещи не могут быть познаны в ней так же, как ее пространственно-временные параметры и физико-химические свойства. «... Содержательная форма конкретного предмета, – писал М. С. Каган, – является носителем эстетической ценности, но не самой этой ценностью, ибо форма предмета имеет онтологический статус, она существует объективно, вне и независимо от субъекта, его потребностей, интересов, сознания, тогда как ценность есть категория аксиологическая, характеризующая значение объекта в жизнедеятельности субъекта. <...> Те свойства предметной формы, которые мы эстетически воспринимаем и оцениваем (ритм, цветовые и звуковые отношения и т. д.), взятые сами по себе, не являются эстетическими» [13, с. 129]. Казалось бы, почва для понимания разницы между познанием и оцениванием подготовлена.

Однако, несмотря на попытки выделить собственно «эстетическое» в его отличии от онтологического и гносеологического аспектов действительности, М. С. Каган все же не рискнул признать без обиняков, что эстетическое оценивание не есть познание, а оставил возможность для сглаживания острых углов: «...эстетическая оценка немыслима без своеобразного познания предмета, однако не понятийного, а интуитивного характера, так как соотношение его формы с его содержанием есть акт познания, в какой бы форме это познание ни осуществлялось» [13, с. 126]. Таким образом, ожидание, что у М. С. Кагана мы найдем ясное понимание того, что эстетическое оценивание принципиально отличается от познания, не оправдалось.

Итак, от Канта и доныне мысль о непринадлежности эстетической активности к компетенции гносеологии только брезжит в умах эстетиков, не достигая полуденной ясности. Уже вполне заметно стремление эстетиков апеллировать не столько или хотя бы не только к теории познания, но и к теории ценностей, аксиологии. Однако сама аксиология пока остается в настолько младенческом состоянии, что не дает эстетикам адекватного теоретического инструментария для разрешения фундаментальных проблем эстетической теории.

Здесь неуместно изложение основ разрабатываемой автором этой статьи принципиально новой теории ценностей, называемой для обозначения ее специфики «дифферент-

ной теорией ценностей». Однако представляется уместным высказать усмотренное с позиций этой теории различие между эстетическим оцениванием и познаванием.

Когда мы говорим, что данная вещь имеет тот или иной цвет, вкус, запах, вес, форму, мы высказываем познавательное суждение, т. е. утверждаем или отрицаем наличие у данной вещи тех или иных свойств. Когда мы говорим о вещи, что она красивая или некрасивая, трагическая или комическая и т. п., то кажется, будто речь идет опять о свойствах данной вещи. На самом деле во втором случае мы говорим о разновидностях своих переживаний по поводу вещи, о том, какие эмоции мы испытываем в связи с ней (или остаемся равнодушными к ней). Речь идет преимущественно (хотя и не только) о том, нравится или не нравится нам она, по вкусу или не по вкусу, любя или нелюбя (так – слитно – это слово пишется в словарях В. И. Даля и Д. Н. Ушакова; ср. у Н. А. Некрасова, «Кому на Руси жить хорошо»: «Нелюбо и на старые, / Больней того на новые / Деревни им глядеть»).

В обыденной речи познавательные и оценочные суждения часто смешиваются; например, высказывание о предмете, что он сладкий или горький, можно воспринимать и как суждение о свойствах этого предмета, и как его вкусовую оценку: слово «сладкий» может употребляться как синоним слова «приятный», а «горький» – как «неприятный». Однако, сказать о предмете, что он сладкий, значит, высказать познавательное суждение, а не дать ему оценку; сладкое же может быть как приятным, так и неприятным. Свойства предметов мы распознаем, а наши оценки мы придаем.

Когда мы говорим о предмете, что он прекрасный или безобразный, возвышенный или низменный, трагический или комический, то мы высказываем свою эстетическую оценку, а не знание о нем – мы высказываемся о самих себе, о том, какие эмоциональные переживания мы испытываем (любо – нелюбо, весело – печально и т. п.), а не о свойствах предмета.

Оценить предмет – значит придать ему некоторое значение, проявить к нему некоторое небезразличие, пристрастие. Свойства предмета мы познаем, причем можем делать это вполне бесстрастно, тогда как значения, или оценки, мы придаем, приписываем, навешиваем на предмет как яр-

лык извне, проявляя свою пристрастность к нему.

Проведя различие между чувственным познанием и чувственным оцениванием, мы можем отметить двусмысленность слова «вкус»: посредством вкуса можно как познавать, так и оценивать, но это разные акты. Пробуя на вкус, мы можем распознать, что напиток горьковатый, и при этом оценить, что он приятный или хотя бы в какой-то степени возбуждающий.

Ввиду охарактеризованного различия между чувственным познанием и чувственным оцениванием мы полагаем, что «прекрасное» (и т. п.) не является свойством того или иного предмета, постигаемым в актах познания, но является значением, которое мы придаем предмету, вырабатывая наше к нему отношение в актах вкусового оценивания.

Формулируя это утверждение, можно сослаться на солидарное с ним суждение известного чешского эстетика Я. Мукаржовского: «Эстетическое само по себе не является реальным свойством вещей и не имеет прямой связи с какими-либо их свойствами» [22, с. 53]. Аналогична позиция О. В. Буткевича: «...Кроме качеств физических, химических, биологических и т. п., никаких специально эстетических качеств в конкретных предметах и явлениях, вызывающих ощущение красоты, не присутствует» [17, с. 44].

Об актах оценивания следует заметить, что они могут быть разного рода. Прежде всего, нужно провести дихотомию между оцениванием вкусовым (чувственным, эстетическим) и оцениванием смысловым (рассудочным). При смысловом оценивании мы придаем вещам то или иное значение не потому, что они возбуждают или не возбуждают эмоциональные переживания, нравятся нам или не нравятся, а потому, что мы рассудком сознаем ту роль, которую они играют в некоторой системе. Если мы дорожим некоей системой (например, семейных, дружеских или корпоративных отношений), а какой-либо ее элемент, хотя он эстетически и привлекательный (прекрасный, очаровательный, возвышенный), вредит ценной нами системе, то возникает конфликт и дифференциация между оценками эстетическими и смысловыми. Явления этические, товарно-меновые, технико-функциональные предполагают смысловое оценивание. Хотя к ним может

примешиваться (в смысле одновременно параллельного протекания) и вкусовое оценивание.

Мысль о том, что «эстетическое» неразрывно связано с «ценностями», «оцениванием», сегодня получила широкое признание среди эстетиков. М. С. Каган справедливо заметил, что «эстетике остается лишь исследовать отличие эстетических ценностей от всех иных» [13, с. 68]. Да вот только специфика эстетического, вкусового оценивания по сравнению с другими видами оценивания так и не была отчетливо понята.

Смысловое оценивание, в отличие от вкусового (эстетического), опирается на познание и предшествующий жизненный опыт, а не на непосредственное переживание очарования или отвращения. Смысловая оценка чего-либо может быть усвоена от других людей и «взята на вооружение» без каких-либо чувственно-эмоциональных переживаний, так что в ней не будет ничего эстетического. Смысловая оценка может опираться на личный опыт индивида, когда-то связанный с переживаниями, прекрасными или какими-то иными, но в дальнейшем эта оценка может обуславливать линию поведения человека, его устремлений и уклонений уже чисто рассудочно, без какой-либо эстетики.

Также и познание гармоничности чего бы то ни было – это вполне рассудочное, не эстетическое понимание. Вид паразитов, вроде глистов, не вызывает очарования, хотя познание этой разновидности живых существ способно убедить нас в том, что они гармоничны, им свойственна системная организованность (органичность, целостность), их строение вполне целесообразно. Греческое слово ἀρμονία означает скрепление, связь, слаженность, соразмерность, стройность. Эти свойства предметов познаются и определяются интеллектом, а не чувством. Нечто безобразное, низменное, ужасное может быть не менее гармоничным, чем прекрасное или возвышенное. Нельзя от познания гармоничности предмета умозаключать к его эстетической значимости или ценности.

Эстетическое очарование неким предметом нередко побуждает задуматься о причинах этого переживания и искать, исследовать, познавать причины, «скрытые сущности», «законы», как бы «стоящие по-

зади» явления и обуславливающие эстетический эффект. Но эти познавательные усилия вторичны, так сказать, производны от эстетических переживаний, а их результаты – «познание скрытых сущностей» – сами по себе не вызывают никаких эстетических эффектов.

Неразличимость вкусового и смыслового оценивания характерна для древнего мышления. Показательно понятие калокагатии, которое и по сию пору нередко истолковывается как «идеал» древних греков. Более адекватным представляется следующее пояснение: «Это составное этически-эстетическое понятие – своего рода кентавр. И так же как представление о коне-человеке могло существовать во времена мифологической древности, точно так же и понятие “прекрасно-доброе” могло иметь значение только для эпохи, в которой этическое и эстетическое сознание было, по сути дела, синкретичным, единым» [23, с. 100]. В самом деле, в изначальном выражении καλὸςκαὶἀγαθός, которое превратилось в слово καλοκαγαθία, союз καὶ скорее следует понимать не как просто «и», а как «но также и». То есть καλοκαγαθία можно истолковать не как «прекрасный и хороший» или «красивый и добрый», а как «не просто красивый, но и хороший». Т. е. здесь как бы подразумевается, что «красивый» еще не значит «хороший», подразумевается, не получая ясного выражения, различие вкусового и смыслового оценивания.

Чем более зрелым становится человек по мере своего развития, тем сильнее у него эстетическое оценивание ограничивается смысловым. На это обстоятельство указывал С. Кьеркегор, полагая, что человек сначала погружен в эстетическое существование, затем он может дорасти до следующей стадии – этического существования, а затем и до религиозного. Подразумевается, соответственно, мотивация поведения чувственно-эмоциональная, рассудочная и абсурдная. Коллизия между эстетическим (вкусовым) и этическим (смысловым) оцениванием может заостряться до их полного взаимоисключения «либо – либо», обоюдной аннигиляции, когда человеку придется принимать единственный, неотъемлемый и безвозвратный поступок, исходя либо из эстетического переживания, либо этического рассуждения, либо, когда приходит отчаяние от неразрешимости ситуа-

ции, – просто из абсурда.

В чем преимущества упомянутой дифференциальной теории ценностей как основы для разрешения фундаментальных проблем теоретической эстетики? Она объясняет, как что-либо становится для нас значимым. Этого до сих пор не смогла сделать ни одна из предлагавшихся аксиологических концепций. Значимым в аспекте вкусового оценивания является не только прекрасное, но также и безобразное, смешное, печальное, ужасное, нелепое, болезненное и т. п. Значимо и «приятное/неприятное», которое было «элиминировано» Кантом из сферы эстетики. Оттенки и нюансы эстетически значимых феноменов неисчерпаемы. Не только то, что, по Канту, имеет априорные основания, но вообще все, что эмоционально небезразлично нам, или, точнее, все акты вкусового оценивания (т. е. придания значений на основании вкуса) принадлежат к сфере эстетики. Эстетика, основанная на дифференциальной теории ценностей, не сводится к «прекрасному», не ставит его в центр, избавляется от каллоцентризма, как и от идеализма. Дифференциальная теория ценностей не нуждается в понятии «идеала»: в мышлении и действиях мы стремимся не к идеалу, а к сравнительно лучшему. Направленность всех устремлений человека (и вообще живых существ) всегда определяется дифференциалом к лучшему. (Слово «дифференциал», заимствованное из морской терминологии, означает осевой наклон судна относительно горизонтальной плоскости.) От названия этого универсального принципа устремлений живых существ образовано и название новой аксиологической концепции. Понятие о «посюстороннем» дифференциале к лучшему, всегда присутствующем в качестве побудителя всякой активности, – это альтернатива метафизическим «ценностям», догматически постулируемым в других аксиологических концепциях. Дифференциальная теория ценностей не нуждается в «отнесении к ценностям» и отклоняет идеализм.

Итак, эстетика, основанная на эскизно очерченной здесь дифференциальной теории ценностей, снимает эстетический идеализм (и вообще всякий ценностный идеализм), полагающий, что оценивание возможно лишь путем соотнесения с «идеалом», «соотнесения с ценностью»; снимает сосредоточение эстетической мысли на

феномене прекрасного (каллоцентризм); снимает редуцирование эстетики к теории художественного творчества, искусства; снимает требование неутилитарности (незаинтересованности, бескорыстности) как критерия «эстетического»; снимает противопоставление «прекрасного» «приятному» (по Канту); снимает претензию на эстетическую исключительность человека (в его противопоставлении другим живым существам, якобы неспособным к вкусовым переживаниям и различениям).

За рамками этой статьи остается еще множество вопросов, на которые требуют ответить знатоки эстетики, опирающиеся на понятия, выдвинутые в предшествующей истории эстетической мысли, прежде всего, Баумгартеном, Кантом, Гегелем, марксистами и другими мыслителями. Например, спросят: разве присутствует «дифференциал к лучшему» в таких эстетических феноменах, как «трагическое и комическое»? Ответ заключается в том, что в любом стремлении к эмоциональным переживаниям подразумевается стремление к лучшему. Ведь, в конце концов, как заметил Б. Хюбнер, лучше стремиться к чему-то, чем не стремиться ни к чему [24]. Эту мысль Б. Хюбнера можно переформулировать так: лучше быть эмоционально побуждаемым хоть чем-то, чем не побуждаемым ничем. Когда нас ничто не возбуждает, включается последний, крайний двигатель поступков: *horror vacui* (лат.) – «страх пустоты», эмоциональной пустоты, отсутствия эмоциональных побуждений.

Высказанные соображения в силу ограниченности статейного формата имеют лишь эскизный характер. Тем не менее, охарактеризовав различие, во-первых, познания и оценивания, во-вторых, оценивания вкусового и смыслового, мы имеем основные данные для формулировки определения предмета эстетической науки. Процедура логического определения понятия требует указания, во-первых, на ближайший род, к которому относится это понятие, во-вторых, на видовое отличие определяемого понятия от прочих понятий, относящихся к тому же роду.

Ближайшим родом, к которому принадлежит предмет эстетической науки, является не совокупность вещей, не какие-либо «объективные данности», а совершаемые нами акты постижения, понимания. Име-

ется языковая трудность в краткой характеристике (предикации) этих актов: называть ли их субъективными, психическими, душевными, ментальными – все эти определители отягощены семантическими корреляциями и наслоениями. С некоторой долей условности можно остановиться на слове «ментальный». Итак, речь идет о ментальных актах, причем не любых, а об оценивающих актах в их отличии от познавательных актов. Значит, ближайший род – оценивающие ментальные акты. Видовое отличие определяемого нами понятия заключается в том, что мы отличаем вкусовые оценивающие акты от смысловых.

**Заключение.** Исходя из вышесказанного, мы констатируем, что предметом эстетической науки являются акты вкусового оценивания (чего бы то ни было). Иначе говоря, эстетика – это философская наука о ментальных актах вкусового оценивания.

Сформулировав это определение, мы достигли важнейшей цели данной статьи.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – 835 с.
2. Кант, И. Сочинения: в 8 т. / И. Кант. – М.: Чоро, 1994. – Т. 3: Критика чистого разума. – 741 с.
3. Кант, И. Сочинения: в 8 т. / И. Кант. – М.: Чоро, 1994. – Т. 8: Статьи. Лекции. Избранные письма. Из рукописного наследия. – 718 с.
4. Кант, И. Сочинения: в 8 т. / И. Кант. – М.: Чоро, 1994. – Т. 4: Прологомены. Основоположения метафизики нравов. Метафизические начала естествознания. Критика практического разума. – 630 с.
5. Кант, И. Сочинения: в 8 т. / И. Кант. – М.: Чоро, 1994. – Т. 5: Критика способности суждения. – 414 с.
6. Гегель, Г. В. Ф. Сочинения / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Гос. соц.-эк. изд-во, 1938. – Т. XII: Лекции по эстетике. Книга первая. – 471 с.
7. Маньковская, Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания / Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. – М.: ИФ РАН, 2005. – С. 68–89.
8. Маньковская, Н. Б. Саморефлексия неклассической эстетики / Н. Б. Маньковская // Эстетика на переломе культурных традиций. – М.: ИФ РАН, 2002. – С. 5–24.
9. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 477 с.
10. Столович, Л. Н. Эстетика / Л. Н. Столович // Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М.: Республика, 2001. – С. 698–699.
11. Титаренко, И. Н. Эстетика: учебное пособие / И. Н. Титаренко. – Таганрог: Изд-во ТРТУ, 2006. – 225 с.
12. Кривцун, О. А. Эстетика: учеб. для вузов / О. А. Кривцун. – М.: Аспект-пресс, 1998. – 429 с.
13. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
14. Самохвалова, В. И. К пониманию эстетики как науки в современном контексте / В. И. Самохвалова // Ориентир... Вып. 2. – М.: ИФ РАН, 2003. – С. 6–25.
15. Бычков, В. В. Проблемы и «болевы точки» современной эстетики // В. В. Бычков // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. – М.: ИФ РАН, 2005. – С. 3–37.
16. Бычков, В. В. Эстетика: учебник / В. В. Бычков. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
17. Буткевич, О. В. Красота: Природа. Сущность. Формы / О. В. Буткевич. – 2-е изд. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 438 с.
18. Бычков, В. В. Эстетика / В. В. Бычков, О. В. Бычков // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М.: Мысль, 2010. – Т. IV. – С. 456–466.
19. Боров, Ю. Б. Эстетика: учебник / Ю. Б. Боров. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.
20. Столович, Л. Н. Философия красоты / Л. Н. Столович. – М.: Политиздат, 1978. – 118 с.
21. Гулыга, А. В. Примечания / А. В. Гулыга // Кант И. Сочинения: в 8 т. – М.: Чоро, 1994. – Т. 5. – С. 386–398.
22. Мукаржовский, Я. Исследования по эстетике и теории искусства / Я. Мукаржовский / Пер. с чешск. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
23. Лосев, А. Ф. История эстетических категорий / А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. – М.: Искусство, 1965. – 374 с.
24. Хюбнер, Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Бенно Хюбнер; пер. с нем. А. Б. Демидов. – Минск: Экономпресс, 2006. – 384 с.

*Поступила в редакцию 05.01.2011 г.*

УДК 069(476.5)(091)

## Музеі Віцебска ў XIX – пачатку XX ст.

Півавар М. В.

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



У артыкуле асвятляецца працэс стварэння музеяў Віцебска ў XIX – пачатку XX ст., вызначаецца іх роля ў культурнай прасторы горада, уплыў на жыццё гараджан, вызначаюцца асноўныя тэндэнцыі, дасягненні, пралікі. Аналізуецца асноўныя калекцыі, на аснове якіх развівалася музейнае будаўніцтва ў горадзе: В. Федаровіча, Г. Тэадаровіча, І. Сабольнікава, К. Бергнера, А. Семянтоўскага, М. Куцінскага, В. Валковіча, А. Сапунова і іншых. Асвятляюцца падзеі паўстання першага прыватнага музея В. П. Федаровіча, ведамасных і грамадскіх музеяў: губернскага статыстычнага камітэта, царкоўна-археалагічнага старажытнасховішча, Віцебскай вучонай архіўнай калекцыі.

У даследуемы перыяд у выніку супольных намаганняў адміністрацыі горада, мясцовай інтэлігенцыі ў культурным асяроддзі Віцебска былі створаны ўмовы для заснавання і развіцця трох музеяў, што вышэй сярэдняга паказчыка на той час сярод іншых беларускіх гарадоў. На з’яўленне музеяў негатыўна ўплывала неадназначнае стаўленне ўладаў, адсутнасць вуні, ідэалагічная барацьба рускага і польскага уплываў. На закладзеным у 1920-я гг. падмурку былі рэалізаваны ідэі нацыянальна-культурнага будаўніцтва, калі ў горадзе існавала 10 разнапланавых музеяў.

**Ключавыя словы:** музей, прыватны музей, калекцыі, тэндэнцыі ў развіцці музейнай справы, роля музеяў у культурнай прасторы.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 53-59)

## Vitebsk museums of the XIXth – early XXth centuries

Pivavar M. V.

Educational establishment “Vitebsk State University named after P. M. Masherov”, Vitebsk

The article describes the process of setting up Vitebsk museums in the XIX – early XX centuries, singles out the role of the museums in the cultural space of the city, impact on the life of the citizens, points out main tendencies, achievements, drawbacks. Main collections are analyzed, on the basis of which museum construction in the city was developing: by V. Fedarovich, G. Teadarovich, I. Sabolnikau, K. Bergner, A. Semyantouski, M. Kustsinski, V. Valkovich, A. Sapunou and others. Events of setting up first private museum by V. P. Fedarovich as well as institutional and public museums are presented. They are regional statistic committee, church and archeology deposit, the collection of Vitebsk scientific archive collection.

During the studied period as a result of joined efforts of the city administration, local intellectuals conditions for the setting up of three museums were created in the cultural space of Vitebsk, which was higher than the average indicator of that time among other Belarusian cities. The appearance of the museums was negatively influenced by the attitude of the administration, lack of universities, and ideological struggle between Russian and Polish trends. On the bases laid in the 1920-ies, ideas of national and cultural construction were implemented, when 10 different museums existed in the city.

**Key words:** museum, private museum, collections, tendencies in the development of museum business, role of museums in cultural space.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 53-59)

Музеі Віцебска займаюць асобнае месца ў гісторыі і культуры горада і краіны. Яны не толькі скарбніцы, у якіх захоўваюцца прадметы даўніны айчыннай і сусветнай культурнай спадчыны. Разам з функцыяй захавання рэчаў і калекцыяў для будучых пакаленняў яны выконваюць важнейшую ролю па асвеце гараджан і гасцей горада, выступаюць культурна-асветніцкімі

цэнтрамі. Многія музеі месцяцца ў выдатных даўніх будынках, якія прыцягваюць увагу экскурсантаў як сваімі архітэктурнымі асаблівасцямі, так і “біяграфіямі”.

Мэта артыкула – выяўленне асноўных тэндэнцый працэсу стварэння музеяў Віцебска ў XIX – пачатку XX ст. і вызначэнне ролі музеяў у культурнай прасторы горада.

На пачатку XX ст. Віцебск з’яўляўся пры-

Адрас для карэспандэнцыі: г. Віцебск, Маскоўскі пр-т, д. 33, УА “ВДУ імя П. М. Машэрава”, кафедра гісторыі Беларусі – М. В. Півавар

знаным культурным і навуковым цэнтрам беларускіх зямляў. Першы беларускі архіў, першая вышэйшая навучальная ўстанова з’явіліся менавіта тут. Першы кінапаказ у Беларусі адбыўся 15 лютага 1898 г. у Віцебску, на год раней, як у Мінску, Маскве, Санкт-Пецярбургу. Яркае з’яўленне віцебскай мастацкай школы ў першыя гады савецкай улады ў Віцебску было падрыхтавана папярэднім развіццём культурнага асяроддзя горада.

Пытанне асвятлення гісторыі музейнай справы знайшло сваё адлюстраванне ў айчыннай і замежнай гістарыяграфіі. У 1926 г. у Варшаве выйшла кніга Б. Брэжга “Музеі Віцебска” [1]. У ёй давалася кароткая гісторыя станаўлення гэтых устаноў у горадзе і іх характарыстыка да Кастрычніцкай рэвалюцыі. Кніга была невялікага фармату (“надалоннік”) і займала ўсяго 31 старонку. Што і адлюстроўвала сітуацыю: у горадзе практычна не было дзяржаўных музеяў, а прыватныя калекцыі не заўсёды адпавядалі канцэпцыі музея і былі маладаступныя для наведвальнікаў. Гісторыкі 1920-х гг., сучаснікі музейнага будаўніцтва на Віцебшчыне Я. Васілевіч [2], У. Краснянскі [3] прысвяцілі свае артыкулы стану музеяў горада. Кароткія артыкулы, прысвечаныя некаторым музеям Віцебска, змяшчаюцца ў “Энцыклапедыі гісторыі Беларусі” [4]. Асобным калекцыям і музеям прысвечаны артыкулы віцебскіх даследчыкаў – Л. Хмяльніцкай [5], А. Падліпскага [6], І. Абрамавай [7], А. Букінай [8], Н. Шаркоўскай [9] і іншых. Некаторыя звесткі па праблеме можна адшукаць у зборніках матэрыялаў канферэнцый “90 год Віцебскаму абласному краязнаўчаму музею” [10], “Віцебскія старажытнасці” [11] і іншых. Тым не менш, усе пералічаныя аўтары ўскосна закраналі пытанні музейнага будаўніцтва ў горадзе, засяроджваючыся на асобных праблемах, музеях ці персаналіях.

**Да з’яўлення публічных музеяў у горадзе.** Асноўным месцам захавання рэчаў музейнага значэння былі рызніцы цэркваў і манастыроў, княжацкія палаты ў Верхнім і Ніжнім замках. К XVII ст. у Віцебску з’яўляюцца прыватныя калекцыі. Невялікія зборы былі таксама ў езуіцкім калегіуме. У губернскім горадзе Віцебску сітуацыя са зборамі была неадназначнай. Шляхецкіх калекцый, якія часцей захоўваліся ў радавых маёнтках, было мала, затое меліся зборы ў

багатых купцоў. Так, багаты купец, старавер Іаан Сабольнікаў (1763–1836) заклаў малітоўны дом у Віцебску, у якім знаходзілася шмат старажытных рэчаў: рукапісаў, друкаваных кніг, ікон у каштоўных акладах. Аднак са смерцю Сабольнікава калекцыя была страчана.

У Віцебскай мужчынскай гімназіі захоўвалася мінералагічная калекцыя з 1500 прадметаў, якую падараваў у 1814 г. віцебскі купец Якаў Сімановіч. У яе склад уваходзіла значная колькасць каменных сякер, сабраных на тэрыторыі Віцебскай губерні. Экспанаты размяшчаліся ў вітрынах, які стаялі ў калідорах гімназіі. Па сведчанні А. П. Сапунова, калекцыя захоўвалася неахайна і з паблажлівасці адміністрацыі была страчана [12]. Даследчыца І. Абрамава, праўда, прыводзіць некалькі іншых звесткі. Яна сцвярджае, што калекцыю ў віцебскую гімназію падараваў у 1813 г. ад’юнкт Віленскага ўніверсітэта Раман Шымановіч. Яна складалася з 1466 мінералаў [13]. Нумізматычны кабінет утрымліваў 427 манет і рускіх, польскіх і іншых замежных медалёў.

Значную прыватную калекцыю меў натарыус Віцебскага суда, археолаг-аматар Караль Бергнер. Пасля яго смерці калекцыя перайшла ў збор В. П. Федаровіча. Калекцыю меў святар, член Віцебскага губернскага статыстычнага камітэта, мясцовы карэспандэнт “Віцебскіх губернскіх вядомостей”, у якіх актыўна змяшчаў свае матэрыялы ў 1860-х гг., Васіль Валковіч. Частка ягонай калекцыі была набыта В. П. Федаровічам. Сакратар Віцебскага губернскага статыстычнага камітэта, этнограф, археолаг, фалькларыст А. М. Семянтоўскі таксама займаўся калекцыянаваннем рэчаў старажытнасці. На аснове часткі ягонага збору быў закладзены музей пры губернскім статыстычным камітэце. Менавіта ягонымі стараннямі (і часта за ягоны кошт) папаўнялася экспазіцыя гэтага збору. Віцебскі памешчык Л. Фохт (канец XIX – пачатак XX ст.) займаўся раскопкамі і меў калекцыю старажытных рэчаў, якую ў 1890 г. набыў Е. Раманаў. Практычна нічога невядома пра калекцыю Зіноўева. Значныя прыватныя зборы былі ў выдатных даследчыкаў Прыдзвіння і Падняпроўя, чые навуковыя даследаванні былі вядомыя ў Расіі, – Е. Р. Раманава і А. П. Сапунова. Некаторыя матэрыялы былі ў праф. Шапялевіча, які праводзіў раскопкі

на Віцебшчыне на мяжы XIX–XX стст. Аднак найбольшымі калекцыямі ў горадзе валодалі В. П. Федаровіч, Г. А. Тэадаровіч і А. Р. Брадоўскі.

**Першы прыватны музей.** У 1880-я гг. у горадзе быў створаны першы прыватны музей. Ён належаў адвакату, вядомаму калекцыянеру, члену-карэспандэнту Кракаўскай Акадэміі навук Вацлаву Пятровічу Федаровічу (25.09.1848–12(25).01.1911). Спачатку ён змяшчаўся на вул. Замкавай, потым Дварцовай (цяпер вул. Савецкая, 19). В. П. Федаровіч нарадзіўся ў Магілёве, скончыў Маскоўскі ўніверсітэт, працаваў адвакатам у Саратаве, Балашове, Царыцыне, Ерэване. З 1884 г. жыў і працаваў у Віцебску. Браў актыўны ўдзел у грамадскім і навуковым жыцці горада і губерні. З’яўляўся ініцыятарам і заснавальнікам дабрачыннага Каталіцкага таварыства ў Віцебску. Яго намаганнямі была выдадзена кніга “Гербоўнік шляхты літоўскай”. Ён жа з’яўляўся ініцыятарам і складальнікам літаратурна-краязнаўчага зборніка “З ваколіц Дзвіны” (Віцебск, 1912), дзе акрамя ягоных асабістых артыкулаў публікаваліся артыкулы Я. Коласа, Я. Лучыны. Меў рукапісную “Энцыклапедыю Віцебшчыны”, у якой змясціў прозвішчы і кароткія звесткі пра людзей, якія хаця б чымсьці былі звязаны з Віцебшчынай.

У зборы вылучаліся 7 раздзелаў: 1) рэчы старажытнасці (каменныя сякеры, скрабкі, нажы, грыўны, бранзалеты, каралі, фібулы, пярсцёнкі); 2) ваенны аддзел (халодная, агнястрэльная зброя, засцерагальная амуніцыя); 3) побытавыя рэчы (посуд, адзенне, абутак, упрыгожванні, трубкі); 4) помнікі навукі і мастацтва (кнігі, дакументы, карціны, фотаздымкі); 5) масонскі аддзел (масонскія знакі, вышыўкі, пячаткі і інш.); 6) помнікі грамадзянскага побыту (пячаткі, медалі, манеты, кафля); 7) нататкі і паперы Федаровіча.

Збор В. П. Федаровіча быў адзін з найлепшых у краі. Па ацэнцы Г. Кахановіча, археалагічная калекцыя была адной з самых багатых на тэрыторыі Беларусі ў канцы XIX ст. У калекцыі В. Федаровіча было больш за 5 тыс. рэчаў [14], па іншых звестках – 7 тыс. рэчаў [15]. Аснову збору даследчыка склалі калекцыі Караля К. Бергнера, графа Плятэра, М. Кусцінскага, В. Валковіча, Валадковіча [16]. Рэчы Федаровіч набываў не толькі ў

калекцыянераў, але і ў знаёмых у горадзе, паведах, у памешчыкаў, ксяндзоў. Тут захоўваліся рэчы, знойдзеныя пры археалагічных раскопках у Віцебскай, Магілёўскай, Мінскай, Віленскай, Гродзенскай, Ковенскай губернях. Дапамагаў у раскопках археолагам, у тым ліку М. Ф. Кусцінскаму. Вялізную колькасць ён сабраў сам, беручы ўдзел у земляных работах у Віцебску: пры зрыцці Замкавай гары, будаўніцтве электрастанцыі, правядзенні вадаправода, пры будаўнічых працах на вул. Замкавай. Значная колькасць рэчаў была сабрана ім пры правядзенні пошукаў на берагах Віцьбы і Дзвіны пасля веснавых паводак. У музеі захоўваліся рэчы не толькі па гісторыі, таму можна казаць пра тое, што ён быў па-сапраўднаму краязнаўчым і даваў комплексную характарыстыку краю. Другой станоўчай рысай збору Федаровіча была яго сістэмнасць. Па меркаванні У. Г. Краснянскага, “музей уяўляў сабой каштоўны збор музейных рэчаў і дастаткова поўна характарызуе гісторыю мясцовага краю, асабліва ў адносінах яго польскага насельніцтва” [17]. Найбольш унушальнымі з’яўляліся калекцыя курільных трубак, масонская калекцыя (адна з найбольш значных у тагачаснай Расіі). У яго бібліятэцы (больш за 1 тыс. тамоў) былі кнігі па гісторыі Беларусі і Літвы, беларускія і літоўскія выданні XVIII–XX стст.

Збор В. П. Федаровіча складала канкурэнцыю калекцыя Генрыха Адольфавіча Тэадаровіча (1864, г. Пінск–верасень 1917, г. Віцебск). Ён скончыў Смаленскую гімназію, юрыдычны факультэт Маскоўскага ўніверсітэта (1886). Пасля заканчэння ўніверсітэта жыў і працаваў у Віцебску. Прымаў актыўны ўдзел у грамадскім жыцці горада. Браў удзел у працы Віцебскай вучонай архіўнай камісіі. Меў унікальную бібліятэку, якая агулам налічвала больш за 20 тысяч тамоў. У калекцыі твораў мастацтва былі прадстаўлены працы розных часоў і майстроў – І. Шышкіна, Ю. Пэна, Ю. Клевера і інш [18].

У 1915 г. у горад у сувязі з Першай сусветнай вайной разам са штабам Віленскай ваеннай акругі пераехаў чарцёжнік інжынернага ўпраўлення акругі Антон Рафаілавіч Брадоўскі (8(20).10.1859, Новааляксандраўск Ковенскай губ., цяпер г. Зарасай, Літва–17.03.1928). Ён скончыў Новааляксандраўскае павятовае вучылішча



(1875), працаваў пісьмаводам, даваў прыватныя ўрокі па агульнаадукацыйных дысцыплінах, дзясятнікам на будаўніцтве крэпасці ў Коўне (цяпер Каўнас) і ваеннага порта ў Лібаве (цяпер Ліепая) (1882–1892), у інжынерным упраўленні Віленскай ваеннай акругі (1893–1918).

З дзяцінства займаўся нумізматыкай і калекцыянаваннем прадметаў старажытнасці. Свядома краязнаўствам стаў займацца з 1882 г. [19]. У 1906 г. у Вільні на аснове сваёй калекцыі ён стварыў «Музей древностей и Художественно-Промышленный» [20]. Спачатку музей знаходзіўся на вуліцы Завальнай, потым на вуліцы Сямёнаўскай, 10, у тым жа доме, дзе пражываў сам краязнаўца. У трох пакоях змяшчалася больш за 20 тыс. рэчаў, у тым ліку акамянеласці, мінералы, зброя, гадзіннікі, карціны, іконы, скульптуры, мастацкія вырабы, званочки, вееры, парцеляна, кафля, вышыўкі, пячаткі, манеты, узнагароды, знакі і інш. У калекцыі былі рэдкія экспанаты, сярод якіх: грамата Пятра I, аўтографы Екацярыны II, А. В. Суворова, Т. Касцюшкі, паэта Д. Давыдава, генерала Міларадавіча.

З прыездам у Віцебск А. Брадоўскі прапанаваў перадаць гораду сваю калекцыю з мэтай утварэння на яго аснове гарадскога музея, але час (Першая сусветная вайна) быў непрыдатны. Пазней на аснове збору калекцыянера паўстане віцебскі Губернскі музей, але гэта адбудзецца ў 1918 г. [21].

У парэформены перыяд (1861–1874) у Віцебску з’яўляюцца музеі ў іх сучасным разуменні. У 1868 г. адчыніўся першы ў Віцебску музей – пры Віцебскім губернскім статыстычным камітэце. Яшчэ ў 1867 г. віцебскі губернатар Уладзімір Токараў, які намінальна з’яўляўся старшынёй губстаткамітэта, прапанаваў арганізаваць музей пры камітэце. Ствараўся ён галоўным чынам дзякуючы намаганням сакратара камітэта – А. М. Семянтоўскага. У яго ён перадаў 25 старажытных манет, з якіх 10 былі куфічныя. Галоўная частка калекцыі была таксама нумізматычная, яна складалася з 225 штук польскіх манет. У 1870 г. былы настаўнік полацкай народнай школы Ян Цібын перадаў у музей узоры нацыянальнага адзення, рамесныя вырабы, археалагічныя рэчы. У музей перадаваліся старажытныя і рэдкія рэчы, знойдзеныя ў Віцебскай губерні, дублетныя рэчы з калекцый членаў Археалагічнай камісіі (Вільня),

знойдзеныя пры раскопках віцебскіх курганоў. Некаторыя ахвяраванні зрабілі К. Бергнер і М. Кусцінскі. Сістэмнасці ў экспазіцыі не было. На 1893 г. у фондах музея было 49 рэчаў царкоўнай даўніны, 305 – археалагічнага характару, 184 прадметы, якія мелі дачыненне да этнаграфіі, 65 рэчаў, што адносіліся да натуральных навук. Самая вялікай была нумізматычная частка – 3170 рэчаў. У 1901 г. частка музейнага збору была перададзена царкоўна-археалагічнаму музею [22]. У 1910 г. большая частка калекцыі музея была перададзена музею ВВАК.

2 верасня 1893 г. у Віцебску было адкрыта царкоўна-археалагічнае старажытнасховішча (епархіяльны музей старажытнасцяў). Музей ствараўся з мэтай захавання рэчаў царкоўнай даўніны, якія выйшлі з ужытку, а таксама адлюстравання гісторыі царкоўнага жыцця ў краі. Ініцыятарамі яго з’яўлення былі віцебскія краязнаўцы – А. П. Сапуноў, Е. Р. Раманаў, В. Гаворскі. У аснову калекцыі былі пакладзены рэчы, якія былі ўзяты з віцебскіх цэркваў, у тым ліку з Дабравешчанскай, Ільінскай, Петрапаўлаўскай, а таксама цэркваў Маркава манастыра. У зборы захоўваліся іконы, разныя выявы святых, партрэты ўніяцкіх і рымска-каталіцкіх біскупаў XVIII ст., напрастоўныя крыжы, святарскія аблачэнні з шоўку, аксаміту, воўны. Разам з рэчамі была прадстаўлена і дакументальная спадчына – рукапісныя кнігі, дакументы цэркваў і манастыроў Полацкай епархіі, апісаныя А. Сапуновым у кнізе “Архіў Полацкай духоўнай кансісторыі” (1898) [23]. Калекцыя папаўнялася і ад падарункаў мясцовых калекцыянераў, а таксама губстаткамітэта.

Першапачаткова музей знаходзіўся ў памяшканнях архірэйскага дома на Саборнай плошчы (цяпер плошча Свабоды) [24]. У 1895–1903 гг. кіраўніком старажытнасховішча з’яўляўся Д. І. Даўгяла. За час яго кіраўніцтва калекцыя значна папоўнілася і была пераведзена ў новае памяшканне – над дамавой царквой архірэйскага дома. Інвентарнага вопісу калекцыі не мелася. На лістапад 1897 г. было надрукавана “Описание предметов”. Пазней некаторыя звесткі пра паступленні ў музей друкаваліся ў “Известиях”.

Калекцыя музея ўяўляла сабой багаты і сістэмны збор па гісторыі праваслаўнай і ўніяцкай канфесій на Віцебшчыне.

Нягледзячы на досыць вузкую тэматыку – адлюстраванне рэлігійнага жыцця ў краі – музей меў важнае значэнне з пункту гледжання комплекснага адлюстравання спадчыны Віцебшчыны: музей Федаровіча акцэнтаваў сваю ўвагу на прапольскім і каталіцкім накірунку, епархіяльны – на праваслаўным і ўніяцкім. На 1905 г. калекцыя налічвала 1247 рэчаў. У 1916 г. Сінод зацвердзіў статут, у адпаведнасці з якім царкоўна-археалагічнае старажытнасховішча была перайменавана ў Віцебскае царкоўна-археалагічнае таварыства. Для музея планавалася пабудаваць асобнае памяшканне, але планы былі перакрэслены рэвалюцыйнымі падзеямі 1917 г. 2 красавіка таго ж года ўсе экспанаты музея былі перададзены віцебскаму аддзяленню Маскоўскага археалагічнага інстытута. Калекцыі перавезены ў будынак Цэнтральнага архіва. Тут яны двойчы падвергліся рабаванню. Шмат рэчаў было пашкоджана. Што было скрадзена, выявіць немагчыма, бо ў музеі не было інвентарнага вопісу. Дакладна вядома, што зніклі багатая калекцыя антымінсаў і некаторы царкоўны посуд. Нават пасля рабавання калекцыі ў музеі змяшчаліся сотні ікон розных школ і кананісу, як візантыйскага, італьянскага, беларускага, так і мясцовага накірункаў. Захоўваліся ўзоры сцяннога роспісу храмаў па халсце клевай фарбай, па-мастацку распісаныя харугвы і плашчаныцы. Добра прадстаўлена было мастацтва разьбы па дрэве – узоры розных іканастасаў, ківотаў у стылях Адраджэння і барока. Асаблівую цікавасць уяўляла калекцыя розных драўляных скульптур, якая налічвала каля 50 экспанатаў. Сярод іх, напрыклад, па-мастацку выкананыя статуі Хрыста, апосталаў, святых, анёлаў, а таксама 6 плоскіх фігур дабрадзеяў, якія ставіліся пры ўніяцкім абрадзе адпявання каля труны. У склад збору царкоўных сасудаў уваходзілі 70 рэчаў XVII–XVIII стст. Мелася вялікая калекцыя складняў, абразкоў, крыжыкаў, малюнкi і фотаздымкі мясцовай царкоўнай даўніны.

У 1909 г. у Віцебску была створана Віцебская вучоная архіўная камісія, якая адыграла важнейшую ролю ў культурным, навуковым і грамадскім жыцці горада. У 1910 г. пры ёй быў створаны музей (мал. 1). У яго аснову быў пакладзены збор віцебскага губстаткамітэта. Калекцыя хутка папаўнялася коштам ахвяраванняў членаў камісіі. Некаторую частку экспанатаў са



Мал. 1. Будынак, у якім знаходзіўся музей ВВАК і МАІ.



Мал. 2. А. Р. Брадоўскі.



Мал. 3. В. П. Федаровіч.

свайго збору перадаў і сам загадчык музея К. А. Змігродскі. Ён зрабіў важную справу па сістэматызацыі калекцыі, падрыхтаваў каталог музея (1912) [25]. Каталог меў не зусім навуковы характар, змяшчаў пералік рэчаў без іх апісання і вызначэння. Музей меў 6 аддзелаў: царкоўная даўніна,

археалагічныя рэчы (знаходкі з курганоў жалезнага і бронзавага вякоў), ваенны адзел, пячаткі (толькі XVIII ст.), мінералогія і “рознае”, нумізматычны кабінет (каля 3000 манет і медалёў). Пасля ліквідацыі ВВАК музей быў перададзены Віцебскаму аддзяленню Маскоўскага археалагічнага інстытута, а пасля яго ліквідацыі – Віцебскаму педагагічнаму інстытуту. На яго аснове разам з экспанатамі далучанага царкоўна-археалагічнага музея была прынята рашэнне стварыць гістарычны музей пры інстытуце. Аднак з-за шэрагу прычын гістарычны музей тут так і не быў створаны.

На працягу пачатку XX ст. у горадзе складалася ўстойлівая тэндэнцыя фарміравання калекцый і стварэння новых грамадскіх і ведамасных музеяў. На вячэрніх курсах па сельскай гаспадарцы збіраліся экспанаты і матэрыялы, якія пазней сталі асновай прыродазнаўчага музея. Аснову збору складала калекцыя выдатнага натураліста, энтомолага У. А. Плюшчык-Плюшчэўскага. Збор і выраб экспанатаў праводзіўся і пры ветэрынарным адзеле віцебскага губернскага земства. Яны заклалі аснову ветэрынарнага музея, створанага ў 1919 г [26].

На працягу другой паловы XIX – пачатку XX ст. развіццё музеяў у Віцебску адбывалася ў адпаведнасці з агульнаеўрапейскімі тэндэнцыямі: ростам цікавасці да гісторыі, станаўленнем музеяў як навукова-асветных цэнтраў, развіццём новых галін навукі (археалогіі, архівазнаўства, этнаграфіі, мастацтвазнаўства і інш.). Музеі займалі значнае месца ў культурнай прасторы горада, адыгрывалі важную ролю ў культурным будаўніцтве места і яго наваколляў. У іх акумуляваўся комплекс рэчаў матэрыяльнай культуры. Музеі з’яўляліся важным сродкам рэтрансляцыі ідэй і культурных пачынанняў мясцовай інтэлігенцыі. Асветніцкая і папулярызатарская дзейнасць музеяў спрыяла фарміраванню гістарычнай свядомасці, грамадзянскіх якасцяў, любові да роднага краю.

Сярод беларускіх гарадоў Віцебск выглядаў найбольш прывабна. На працягу другой паловы XIX – пачатку XX ст. у горадзе былі створаны музей пры губернскім статыстычным камітэце, царкоўна-археалагічнае старажытнасховішча, музей пры Віцебскай вучонай архіўнай камісіі. Шырокую вядомасць атрымалі калекцыі мясцовых аматараў даўніны – А. Р. Брадоўскага

(мал. 2), В. П. Федаровічу (мал. 3), Г. Тэадаровіча, В. Валковіча, К. Бергнера і іншых.

Сярод негатыўных тэндэнцый у развіцці віцебскіх музеяў адзначым неадназначнае стаўленне уладаў, адсутнасць вышэйшых навучальных устаноў, адсутнасць сістэмнасці, маладасупнасць. Значнай праблемай з’яўлялася складаная сітуацыя захавання рэчаў, знойдзеных на Віцебшчыне. Большасць іх, знойдзеная пры раскопках, перадавалася ў Эрмітаж, Віленскі музей, Археалагічную камісію (Вільня), Гістарычны музей (Масква), музеі Кракава.

Неадназначна адбівалася на станаўленні музеяў горада ідэалагічная і канфесійная барацьба рускага і польскага ўплываў. Напрыклад, дзейнасць створанага з мэтай пашырэння ўплыву праваслаўнай царквы і доказу “спрадвечнай рускасці краю” царкоўна-археалагічнага музея праз некаторы час амаль прыпынілася. Адной з прычын быў той факт, што большасць экспанатаў мелі ўніяцкае паходжанне, што не адпавядала мэтам, якія закладаліся пры стварэнні музея.

На пачатку XX ст. у Віцебску з’яўляюцца новыя асяродкі адукацыі і навукі: Віцебская вучоная архіўная камісія (1909), настаўніцкі інстытут (1910), Віцебскае аддзяленне Маскоўскага археалагічнага інстытута (1911), якія становяцца важнымі культурнымі цэнтрамі горада. Практычна пры кожным з іх быў створаны музей, актыўна праводзіўся збор матэрыялаў, фарміраванне калекцый, неабходных для лепшага выканання статутных задач. Можна канстатаваць, што да 1914 г. у Віцебску назіралася ўстойлівая тэндэнцыя актыўнага развіцця музеяў, якая была некалькі замаруджана Першай сусветнай вайной. Хаця адзначым, што ў выніку эвакуацыі вайна нават спрыяла накапленню каштоўнасцяў. У Віцебск былі вывезены калекцыі Віленскага ваеннага сходу, віленскі прыватны музей А. Р. Брадоўскага.

Падзеі эканамічнага, палітычнага крызісу, якія выклікала Кастрычніцкая рэвалюцыя 1917 г., сталі сур’ёзнай перашкодай паступальнаму развіццю музеяў горада, аднак не перапынілі працэс, а вывелі яго на новы ўзровень.

**Заклучэнне.** Такім чынам, менавіта ў другой палове XIX – пачатку XX ст. намаганнямі адміністрацыі горада, мясцо-

вай інтэлігенцыі ў культурным асяроддзі Віцебска былі створаны ўмовы для заснавання і развіцця музеяў. На закладзеным у 1920-я гг. падмурку былі рэалізаваны ідэі нацыянальна-культурнага будаўніцтва, калі ў горадзе існавала 10 разнапланавых музеяў.

### ЛІТАРАТУРА

1. Brezgo, B. Muzea Witebskie / B. Brezgo. – Warszawa: Druk Jan Świątoński I S-ka, Kopernika 34, 1926. – 31 s.

2. Васілевіч, Я. Віцебскі Дзяржаўны Культурна-Гістарычны Музей / Я. Васілевіч // Віцебшчына. – Т. 2. – Віцебск, 1927.

3. Краснянскі, В. Краткий очерк музейного строительства в Витебске / В. Краснянский // Віцебскі сшытак. – № 4. – С. 207.

4. Віцебскі царкоўна-археалагічны музей // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Т. 2. – Мінск, 1994. – С. 338.

5. Хмяльніцкая, Л. Віцебскі царкоўна-археалагічны музей / Л. Хмяльніцкая // 3 глыбі вякоў. Наш край. – Мінск, 1997. – Вып. 2. – С. 4–15.

6. Падліпскі, А. Заснавальнік Віцебскага музея / А. Падліпскі // ПГІКБ. – 1980. – № 2. – С. 19.

7. Абрамова, И. Судьба коллекции В. П. Федоровича / И. Абрамова // 90 гадоў Віцебскай вучонай архіўнай камісіі. Матэр. навук. канф., 24 ліст. 1999 г., Віцебск. – Мінск: БелНДІДАС, 2000. – С. 56–57.

8. Музей Антона Брадоўскага ў Віцебску // Віцебскі сшытак. – 2000. – № 4. – С. 202–205; Музейная спадчына Віцебска // Тамсама. – С. 206.

9. Шарковская, Н. Ю. Археологическая коллекция ВУАК в фондах Витебского областного краеведческого музея / Н. Ю. Шарковская // 90 гадоў Віцебскай вучонай архіўнай камісіі. Матэр. навук. канф., 24 ліст. 1999 г., Віцебск. – Мінск: БелНДІДАС, 2000. – С. 58–61.

10. 90 год Віцебскаму абласному краязнаўчому музею: матэр. навук. канф., Віцебск, 30–31 кастр. 2008 г. / рэдкал.: Г. У. Савіцкі [і інш.]. – Мінск: Медысонт, 2009. – 424 с.

11. Віцебскія старажытнасці: матэр. навук. канф., прысвеч. 50-годдзю знаходкі берасцяной граматы ў Віцебску і 150-годдзю з дня нараджэння А. Р. Брадоўскага, 22–23 кастр. 2009 г., Віцебск / рэдкал.: Г. У. Савіцкі [і інш.]. – Мінск: Медысонт, 2010. – 320 с.

12. Хмяльніцкая, Л. Гісторык з Віцебска (жыццяпіс Аляксея Сапунова) / Л. Хмяльніцкая. – Мінск: Энцыклапедыкс, 2001. – С. 18.

13. Абрамова, И. История Витебских музеев / И. Абрамова // Витебский курьер. – 1998. – № 39. – С. 3.

14. Подлипский, А. Коллекция Федоровича / А. Подлипский // Нар слова. – 1995. – 2 лют. – С. 5.

15. Шпаковская, Г. Раритеты из коллекции Вацлава Федоровича / Г. Шпаковская // Нар. слова. – 2008. – 4 ліст. – С. 8.

16. Васілевіч, Я. Тамсама. – С. 198.

17. Краснянскі, В. Краткий очерк музейного строительства в Витебске / В. Краснянский // Віцебскі сшытак. – № 4. – С. 207.

18. Подлипский, А. "Гражданственность лиры..." / А. Подлипский // Неман. – 1982. – № 5. – С. 175–176.

19. Віцебскі абласны краязнаўчы музей. Н/А. – Фонд 37. – Спр. 2. – Арк. 7

20. Вся Вильна. – Вильно, 1911. – С. 42.

21. Падліпскі, А. М. / А. М. Падліпскі, А. Р. Брадоўскі // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Т. 2. – С. 64–65.

22. Краснянскі, В. Тамсама. – С. 207.

23. Віцебскі царкоўна-археалагічны музей // Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. – Т. 2. – Мінск, 1994. – С. 338.

24. Хмяльніцкая, Л. Віцебскі царкоўна-археалагічны музей / Л. Хмяльніцкая // 3 глыбі вякоў. Наш край. – Мінск, 1997. – Вып. 2. – С. 4–15.

25. Каталог музея Витебской ученой архивной комиссии. – Витебск, 1912.

26. Віцебскі Вэтэрынарна-Зоолёгічны Музей // Віцебшчына. – Том. 1. – Віцебск, 1925. – С. 174.

*Паступіў у рэдакцыю 05.01.2012 г.*

## Музейно-экспозиционная и выставочная практика 1920-х – начала 1930-х годов: компаративный анализ

Краснова Е. Л.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск



В статье рассматривается экспозиционная деятельность советских музеев и выставочная практика, представленная на международных промышленных и художественных выставках первой трети XX века. Под выставочной деятельностью в данном случае понимаются временные выставочные проекты, созданные для участия в международных и отечественных выставках, а под музейной экспозиционной практикой – стационарные экспозиции, рассчитанные на долговременную демонстрацию коллекционных предметов. Выставки 1920-х – начала 1930-х годов отличались динамизмом, глубоким символизмом и образностью художественного решения. В то время как экспозиционная практика музеев сводилась к стандартному оформлению залов, строгости и сухости подачи материала, отражающего основные постулаты идеологии советского государства.

**Ключевые слова:** экспозиции советских музеев, выставочные проекты, экспозиционный дизайн.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 60-64)

## Museum-exposition and exhibition practice of the 1920 – 1930-ies: comparative analysis

Krasnova E. L.

Cultural establishment «Vitebsk local lore museum», Vitebsk

In the article the exposition activity of Soviet museums as well as the exhibition practice presented at the international industrial and art exhibitions of the early XX century is considered. Exhibition activity in this case is understood as the temporary exhibition projects created for the participation in international and domestic exhibitions, while museum exposition practice as permanent expositions aimed at long-term demonstration of collection objects. Exhibitions of the 1920-ies – early 1930-ies manifested dynamism, deep symbolism and figurativeness of the artistic decision. While exposition practice of museums was reduced to standard organization of halls, severity and dryness in the presentation of collection materials, which reflected the basic postulates of the ideology of the Soviet state.

**Key words:** expositions of Soviet museums, exhibition projects, exposition design.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 60-64)

Опираясь на исследования в области экспозиционного и выставочного дизайна, а также литературу по истории музейного дела, мы считаем возможным осуществить сравнительный анализ особенностей организации музейно-экспозиционной и выставочной деятельности обозначенного периода, поскольку это позволяет отчетливо увидеть некоторый диссонанс – с одной стороны, авангардное и художественно организованное построение

пространства советских выставок, а с другой – статичные и строго идеологически направленные музейные экспозиции. Из этого вытекает основная цель статьи, которая заключается в попытке объяснения причин сложившейся ситуации, обуславливающей кардинально противоположное развитие выставочной практики советского дизайна и экспозиционной работы советских музеев. В качестве метода данного исследования выступает компаративный подход, который

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: Zheka\_by@rambler.ru – Е. Л. Краснова

---

позволяет провести сравнительно-исторический анализ выставочной и экспозиционной практики в обозначенном временном интервале.

**Достижения в области выставочного дизайна 1920-х – начала 1930-х годов.** Выставочная практика характеризовалась интенсивными поисками и экспериментальными дизайнерскими разработками в области формообразования демонстрационного пространства. Специфика пространственного оформления выставок в то время напрямую зависела от тематического и формального их наполнения. Такая свобода творческого воплощения, прежде всего, проявлялась в стремлении художников найти не только оригинальную художественную форму, но и организовать окружающую выставочную среду. Содержание демонстрируемого материала уже само по себе, без использования дополнительных художественных приемов, привлекало тогда всеобщее внимание и создавало необходимое впечатление. Тем не менее, особая важность придавалась своеобразному оформлению залов, которые становились не просто удобным местом для показа предметов, а представляли собой полноценные художественные произведения. В данном случае существенное значение имел негласный принцип – обратить внимание посетителей как на представленные предметы, так и на дизайнерское решение самого выставочного пространства.

Ориентация на новые творческие импульсы формообразования привела к появлению в выставочном дизайне трех оригинальных стилеобразующих концепций: супрематизма (К. Малевич), конструктивизма (В. Татлин, А. Родченко), и рационализма (Н. Ладовский), причем каждая из них рассматривалась ее создателями и сторонниками как «самостоятельная система», не совместимая с другими концепциями [1]. Среди всего разнообразия дизайнерских экспериментов выделяются работы Л. Лисицкого, который стал автором многочисленных проектов, создаваемых для участия в различных международных художественных выставках. Можно отметить его комнату-проуна для выставки в Берлине (1923 г.), проект, выполненный для Международной выставки живописи и скульптуры в Дрездене (1926 г.), зал для демонстрации коллекции нового искусства в музее Ганновера,

который Л. Лисицкий превратил в «кабинет обозрения» (1927–1928 гг.), выставка «Пресса» в Кельне (1928 г.), работа «Гигиена» на выставке в Дрездене (1930 г.) и многие другие. Для экспонирования произведений современного изобразительного искусства художник-экспозиционер предложил новый прием, который предполагал вычленение демонстрационного пространства (визуальная изоляция зрителя). Идеи и творческие поиски Л. Лисицкого прочно вошли в историю дизайна своей оригинальностью и нестандартным видением пространства и образностью пластического решения.

Проекты многих художников этого периода стали своего рода призывом к поиску и развитию новых форм визуального восприятия предметного мира. Внедрение конструктивизма в выставочной области способствовало созданию экспериментальных пространственных конструкций, которые в большей степени представляли собой спроектированные художественные композиции. Очевидно, практика создания объемно-пространственных конструкций приобрела особую популярность среди художников, которые старались найти собственные экспериментальные формы предметности. Все это способствовало накоплению потенциального опыта, который позволил выставочному искусству конца 1920-х – начала 1930-х годов превратить СССР в «важнейший центр формирования основ современного выставочного дизайна» [1]. Однако уже в последующие годы выставочная практика постепенно начинает приобретать черты нового «советского имперского стиля, в последствии получившего название «социалистический реализм»» [2].

**Экспозиционная практика советских музеев 1920-х – начала 1930-х годов.** Совершенно противоположная по своей сути сложилась ситуация в советских музеях. Экспозиционные залы музеев стали подчиняться единой структуре, содержание которой сводилось к стандартному показу этапов государственного развития, где история социалистического общества должна была занимать главенствующее место. Музей понимался не как место для хранения и демонстрации предметов, обладающих исторической и культурной ценностью, а как своеобразный «политико-просветительный комбинат», задачей которого являлось отражение всех сторон жизни социалистиче-

ского общества. Такое понимание музейной деятельности добавило в список основных функций музеев и «участие во всех политических кампаниях в стране, пропаганду индустриализации, колхозного строительства, нового социалистического быта, проведение антирелигиозной работы» [3].

Уделяя огромное значение пропагандистским функциям музея, организацию экспозиционного пространства относили на второй план, что приводило к появлению множества ошибок. Экспозицию многих музеев дополняли разнообразные материалы, не соответствовавшие ни тематической, ни коллекционной направленности музея. Любая экспозиция строилась на основе научно-систематической организации пространства, не придавая должного значения образно-художественному решению экспозиции в целом. «Основной принцип музейной экспозиции... показать вещь так, какою она должна представляться с точки зрения современного взгляда на вещи, с точки зрения коммунизма...» [3]. Экспонат, которому требовалось создание условий для восприятия, тонул в коллекционном окружении разнообразных предметов. Избыток однородной информации (текстовой, иллюстративной) приводил к скованности и монотонности; «борьба с “вещевым фетишизмом” вызвала почти полное изгнание вещей из экспозиции и превратила музеи в собрание этикеток и текстов» [3]. Иными словами, «признавалось возможное выражение в экспозиции определенного содержания без обязательной связи с музейным предметом», что способствовало появлению различного рода материалов, не связанных с тематикой экспозиции [4]. Недостаточное освещение представляло сложность для подробного просмотра музейных предметов. Отсутствие оборудования обуславливало определенные трудности для размещения материалов, расположение которых должно было соответствовать определенной системе. Часто из-за недостаточности средств множество различных предметов могло демонстрироваться в одной витрине или стенде, что придавало экспозиции впечатление перегруженности, сумбурности либо, наоборот, однообразия.

Особый статус в указанный период приобретают краеведческие музеи, которые становятся центрами культурно-просветительской работы на местах. Главной задачей

краеведческого музея определялось «просвещение масс в духе коммунистической идеологии особым, ему свойственным методом наглядного ознакомления» [3]. Такой музей воспринимался в качестве экрана, отражающего повседневную жизнь рабочих и крестьян, атмосферу, в которой живут тысячи людей, их быт и ежедневную работу. Тем не менее, проблем, с которыми столкнулось большинство музеев, не избежали и музеи данного профиля. Кроме того, при создании музея инициаторы испытывали различные трудности, которые, несомненно, являлись тормозом в развитии музейно-экспозиционной деятельности. Одной из таких проблем являлась острая нехватка помещений и оборудования для организации музейных экспозиций.

Интереснейшим источником информации о проблемах экспозиционной практики музеев являются книги отзывов посетителей музеев. Возьмем для анализа «Книгу отзывов, жалоб и предложений по Витебскому историческому музею за 1934–1935 гг.». На ее страницах можно прочитать записи, которые отражают отношение посетителей не только к организации экспозиции музея, но и другим моментам, связанным с его деятельностью. Так, рельефно обозначились следующие проблемы: с одной стороны – это жалобы на условия и экскурсионное обслуживание, с другой – на организацию экспозиционного пространства.

Прежде всего обратимся к записям, которые направлены на оценку экспозиции. В них прослеживается в большей степени критичное отношение, подчеркивающее недостатки в организации экспозиционной среды, пробелы в демонстрации предметного ряда, узость тематического содержания и др. Комментарии имели следующее содержание:

«1. Экспонаты подобраны без учета их отношения друг к другу и по эпохам. 2. Слишком мало пояснительных надписей на экспонатах. 3. Некоторые картины и т. д. повешены так высоко, что разглядеть их трудно».

Или: «В музее имеются некоторые по моему взгляду недостатки. Желательно иметь побольше макетов, над группой вещей аналогичных иметь надписи более подробные и экспонаты расположить по порядку в хронологическом порядке. В основном музей мне понравился» [5].

Отмечались также и проблемы текстового сопровождения экспозиции: «Нужно надписи к экспонатам переправить согласно новой белорусской орфографии. Картина Клевера «Избушка» повешена против света, необходимо переменить место, сообразуясь с освещением помещения». «При посещении вашего музея лично на меня произвело впечатление неправильного расположения картин, более мелкие картины висят на большой высоте, что затрудняет зрителя, и дает полного эффекта и объяснения этой картины» [5].

Некоторые отзывы приобрели категоричную и даже где-то грубую форму: «Очень все не правильно собрано, коллекция гобеленов, разброшено по всем комнатам, нет надписей, века, художника, оставило впечатление полного хаоса». «Много лишнего барахла, которое не имеет исторического значения» [5].

Как видно из приведенных примеров, большинство надписей имеют достаточно критичный характер, указывают на недостатки в организации экспозиционного пространства музея. Привлекает внимание стиль написания посетителями, которые нередко используют в своей лексике музейную терминологию, дают рекомендации по расширению тематической структуры экспозиции, правильного расположения предметов, что указывает на определенный уровень образованности музейной аудитории.

**Заключение.** Таким образом, проведенный анализ позволяет четко проследить, что в первой трети XX века наметилась тенденция, которая характеризовалась определенным расхождением в развитии двух сфер, близких по своей направленности, но абсолютно разных по содержанию: выставочной практики и экспозиционной деятельности музеев. В выставочной деятельности рассматриваемого периода главное внимание обращалось на пространственно-планировочную организацию архитектурного ансамбля и выразительный внешний и внутренний облик павильонов. Поэтому основную роль в создании выставочной экспозиции играли архитектура и художественный дизайн. Выставки отличались глубокой содержательностью и оригинальным дизайнерским оформлением, что дока-

зывает существование различных проективных тенденций.

В то же время музейная экспозиционная практика 1920-х – начала 1930-х годов сталкивалась с рядом сложностей, которые определили основные тенденции ее развития. Помимо проблем, связанных с техническим оснащением и оборудованием музея, возникает необходимость следования определенным канонам, установленным в рамках партийной идеологии. Формирование музейно-экспозиционной среды сопровождалось трансформациями, которые во многом зависели от профиля и типа музея. Общей проблемой рассматриваемого периода является слабо организованная экспозиционная практика, которая проявилась в предсказуемых, проникнутых идеологическим влиянием экспозициях. Нехватка помещений и специального оборудования способствовала неграмотному построению залов, которые характеризовались перегруженностью и однообразием музейной экспонатуры.

Возникает вопрос: почему достижения авангардной выставочной практики не смогли применяться и в экспозиционной деятельности советских музеев? Ответ предполагает учет множества обстоятельств, в которых находилась не только музейная сфера в первой трети прошлого века, но и вся культура в целом. Мы можем предположить, что выставочная деятельность стала своеобразным плацдармом для становления авангардного искусства, где приветствовались оригинальность и всевозможные эксперименты с плоскостями, формами и пространством. Видимо, это был разумный способ ярко и красочно преподнести тематику социалистического развития советского общества европейскому и отечественному зрителю. Музеи же, ориентированные преимущественно на советского зрителя, оказались скованными идеологическими и политическими рамками, что и определило их развитие на большую половину прошлого столетия. Возможно, разная функциональная направленность определила специфику каждого из выделенных видов деятельности, а развитие музейного дела еще не достигло уровня, позволяющего отойти от установленных обществом канонов. Стремление отойти от установок



в проектировании музейного экспозиционного пространства возникнет гораздо позже, когда принципы визуализации и театрализации придут на смену стереотипному мышлению. Из всего вышесказанного можно заключить, что развитие выставочной и экспозиционной деятельности первой трети XX столетия определялось закономерностями государственной политики в области музейного дела и культуры в целом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 424 с.: ил.

2. Литвинов, В. В. Практика современной экспозиции / В. В. Литвинов. – М.: РУДИЗАЙН, 2005. – 352 с.

3. Кузина, Г. А. Государственная политика в области музейного дела в 1917–1941 гг. / Г. А. Кузина // Музей и власть. Государственная политика в области музейного дела (XVIII–XX вв.): сб. науч. тр. НИИ культуры. – М., 1991. – С. 96–172.

4. Юхневич, М. Ю. Об эффективности воздействия экспозиции на посетителя (постановка проблемы) / М. Ю. Юхневич // Музей и посетитель. Теоретические вопросы научно-просветительской работы музея: сб. науч. ст. НИИ культуры. – М., 1984. – № 133. – С. 26–37.

5. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Фонд 1947. – Оп. 1. – Д. 64. Книга отзывов, жалоб и предложений по Витебскому историческому музею за 1934–1935 гг.

*Поступила в редакцию 06.01.2012 г.*

УДК 008:821.161.3

## Увасабленне аб'ектаў ідэацыйнай культуры ў беларускім рамантызме XIX ст. (на прыкладзе творчасці Яна Баршчэўскага)

Жылко У. А.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”,  
Мінск



У артыкуле разглядаюцца аб'екты ідэацыйнай культуры, увасобленыя ў літаратуры беларускага рамантызму XIX ст. Аўтарам падкрэсліваецца сучаснасць многіх духоўных аспектаў ідэацыйнай ментальнасці з сутнаснымі рысамі рамантычнай ідэалогіі, якая праяўляецца ў імкненні да ідэалізацыі, арыентацыі на звышпачуццёвы пачатак, дамінацыі вышэйшых каштоўнасцей і значэнняў перад матэрыяльнымі задавальненнямі. У кантэксце культуралагічнага асэнсавання мастацкай спадчыны творчасць Яна Баршчэўскага як прадстаўніка беларускай рамантычнай традыцыі выступае мастацка-вобразным увасабленнем шматлікіх аб'ектаў ідэацыйнай культуры.

Непасрэднымі аб'ектамі даследчыцкага аналізу выступаюць ідэі, ідэалы, аксіялагічныя дамінанты як складнікі ідэацыйнай культуры, выяўленыя ў творчасці пісьменніка. Адзначаецца хрысціянскі характар большасці ідэацыйных катэгорый у рэлігійнай сістэме светапогляду Я. Баршчэўскага як носбіта актыўнага ідэацыяналізму.

**Ключавыя словы:** ідэацыйная культура, актыўны ідэацыяналізм, культурная ментальнасць, ідэалы, ідэі, аксіялагічныя дамінанты.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 65-70)

## Embodiment of objects of ideation culture in Belarusian romanticism of the XIX-th century (on the example of the artistic heritage of Yan Borshevsky)

Zhilko U. A.

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

The article concedes the objects of ideation culture which are embodied in the literature of the Belarusian romanticism of the XIX century. The author emphasizes the consonance of many spiritual aspects of ideation mentality with the essential features of the romantic ideology, which manifests itself in an attempt to idealize, focus on transcendental beginning, the dominance of higher values against material pleasures. In the context of cultural studies understanding of the artistic heritage of Yan Barshchevsky as a representative of the Belarusian romantic tradition serves artistic embodiment of many objects of ideation culture.

The direct objects of the research are the analysis of ideas, ideals, axiological dominant as the components of the ideation culture. Christian character of the most ideation categories is marked. It is due to the direct influence of Christianity on the identity of the author, as the subject of the active ideationalism.

**Key words:** ideation culture, active ideationalism, cultural mentality, ideals, ideas, axiological dominants.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 65-70).

Рамантызм як сацыякультурная тлумачыцца складанасцю і неадназначнасцю з'ява ўжо дастаткова працяглы час феномена рамантызму, што дае магчымасць з'яўляецца невычэрпным матэрыялам для выяўлення новых аспектаў у дадзеным даследаванняў гуманітарных, у тым ліку ідэйна-мастацкім накірунку ў залежнасці культуралагічных, дысцыплін. Найперш гэта ад абранага падыходу. З культуралагічнага

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: uliana915@mail.ru – У. А. Жылко

пункту гледжання найбольшую цікавасць уяўляе рамантызм у літаратуры, паколькі літаратурная творчасць на сённяшні дзень разглядаецца айчыннымі навукоўцамі пераважна ў вузкасפעцыфічным філалагічным ключы, мала ўвагі звяртаецца на наяўнасць культуралагічных інтэнцый у літаратурных творах.

Асэнсаванню і распрацоўцы тэарэтычнага абгрунтавання феномена рамантызму ў беларускай літаратуры XIX ст. прысвечаны шэраг работ літаратуразнаўчага характару. Навуковыя пошукі ў галіне рамантычнага мастацтва прадстаўлены даследаваннем У. А. Калесніка [2], які закранае ўзнятую праблему пераважна на матэрыяле беларускай літаратуры другой паловы XIX – пачатку XX ст. Дадзенай праблеме прысвечаны раздзел навуковай працы У. М. Конана [3], напісанай у сааўтарстве з Э. Дарашэвічам [3]. Сярод найбольш грунтоўных даследаванняў апошняга часу можна назваць працу К. І. Лецкі [5], якая ўяўляе сабой комплексны аналіз вытокаў і генезісу беларускага літаратурнага рамантызму XIX ст.

Неабходнасць пераадолення вузкасפעцыфічнага, літаратуразнаўчага падыходу ў даследаванні рамантызму ў беларускай літаратуры XIX ст., патрэба больш дасканаллага вывучэння літаратурнай творчасці шляхам арганічнага ўпісвання яе ў культуралагічны кантэкст, у сістэму духоўнага жыцця свайго часу ў значнай ступені абумовіла актуальнасць нашай працы. Спецыфіка рамантызму намеціла мэту артыкула – зварот да выяўлення і аналізу аб'ектаў ідэацыйнай культуры ў беларускай літаратурнай творчасці XIX ст., паколькі якраз рамантычнаму тыпу мастацкага мыслення ўласціва ідэалізацыя, дамінацыя звышпачуццёвага пачатку, вышэйшых каштоўнасцей і значэнняў. Зыходзячы з вышэйакрэсленага, можна сказаць, што праведзенае даследаванне мусіць значна пашырыць і паглыбіць ранейшыя ўяўленні пра рамантызм у беларускай літаратуры абранага перыяду. Вырашэнне пастаўленай намі задачы, безумоўна, будзе спрыяць правядзенню на належным навуковым узроўні даследавання, якое тычыцца мала вывучаных на сённяшні дзень культуралагічных рэфлексій, вобразаў, ідэй, прадчуванняў-інтуіцый, што яскрава рэпрэзентуюцца ў

мастацкай спадчыне беларускіх класікаў. Больш за тое, зварот у даследаванні да выяўлення аб'ектаў ідэацыйнай культуры ў цяперашні перыяд постмадэрнасці, для якой уласцівы ідэацыяналізм з адваротным знакам, што прадугледжвае пасіўную энтрапію ідэацыйных патэнцый, будзе садзейнічаць хаця б на тэарэтычным узроўні аднаўленню сувязі з трансцэндэнтным, арыентацыі на знешні вышэйшы ідэал.

**Сутнасная характарыстыка ідэацыйнай культуры.** Ідэацыйная культура – тэрмін, які ўвёў у навуковы ўжытак П. Сарокін [6]. Па словах П. Сарокіна, усе сэнсавыя элементы, што ляжаць у аснове любой сістэмы культуры, можна разглядаць з двух бакоў: унутранага і знешняга. Першы адносіцца да сферы ўнутранага досведу, што існуе або ў выглядзе хаатычных вобразаў, ідэй, імкненняў, пачуццяў і эмоцый, або ў выглядзе ўпарадкаваных сістэм мыслення, сатканых з гэтых элементаў унутранага досведу. Гэта – сфера розуму, каштоўнасцей, сэнсу – т. зв. “культурная ментальнасць”. Гэты ўнутраны бок культуры кіруе знешнім, прадстаўленым прадметамі, падзеямі, працэсамі, у якіх увасабляецца, рэалізуецца, арганізуецца ўнутраны досвед [6, с. 57]. У аснове ментальнасці ідэацыйнай культуры ляжыць звышнатуральнае, недасягальнае органам пачуццяў быццё, заснаванае на прынцыпах звышпачуццёвасці і звышразумнасці Бога, яно і лічыцца сапраўднай рэальнасцю, у сваю чаргу стаўленне да знешняга свету характарызуецца абывакавасцю ці нават пагардай, адмаўленнем яго як нявартага. Адштурхоўваючыся ад боскага пачатку ў ідэацыйнай культуры, перавага аддаецца нематэрыяльным, трансцэндэнтальным каштоўнасцям. Увогуле паняцце трансцэндэнцыі з'яўляецца сутнасным аспектам дадзенага тыпу культуры і ўвасабляе сабой выхад за межы паўсядзённага існавання і звычайнага досведу, імкненне дасягнуць гармоніі шляхам пераадолення межаў паўсядзённасці, звыклага жыцця. Зыходзячы з вышэйсказанага, пад аб'ектамі культуры мы будзем разумець элементы, фрагменты яе быцця, да якіх у выпадку ідэацыйнай культуры можна аднесці ідэі, ідэалы, каштоўнасці, вобразы, значэнні, што маюць характар “абсалютных,

імператыўных, трансцэндэнтальных, вечных і нязменных” [6, с. 81].

**Ідэацыйная абумоўленасць феномена рамантызму.** На падставе сутнаснай характарыстыкі ідэацыйнай культуры можна сцвярджаць, што многія аспекты яе ментальнасці непасрэдным чынам супадаюць з рысамі рамантычнай ідэалогіі ці рамантычнай пісьменніцкай філасофіі, паколькі нас у першую чаргу будзе цікавіць літаратурны рамантызм. Атрымліваецца, што рамантычная творчасць пісьменнікаў можа прапанаваць багаты матэрыял для даследавання аб’ектаў ідэацыйнай культуры. Найперш гэта назіраецца праз такую рамантычную дамінанту, як “двусветавасць” – супрацьпастаўленне рэальнага і ўяўнага свету. Рэчаіснасць з яе ўтылітарнасцю і бездухоўнасцю адмаўляецца прадстаўнікамі рамантызму, замест яе сцвярджаюць наяўнасць ўяўнага свету, “іншасвет”, ідэальнага свету. Імкненне да жаданага ідэалу, які рухае чалавека, накіроўвае яго дзейнасць у марах і памкненнях, фактычна супадае з першасным аб’ектам ідэацыйнай культуры, у якасці якога выступае ідэал (прынамсі, ідэал духоўны). Уцёкі ад рэальнасці ў свет уяўленняў цесна звязаны з такой уласцівасцю чалавечага духу, як пачуццё бясконцага, якое па сутнасці з’яўляецца першакрыніцай рамантычнага светаадчування, што абумовіла такую рысу рамантычнага мастацтва, як “імкненне канечнага да бясконцага”. Бясконцасць у ідэацыйнай культуры атаясамліваецца з Вечнасцю, вечным звышнатуральным быццём (Богам, абсалютам, тым, што па-за часам).

Рамантычныя тэндэнцыі з’яўляюцца вызначальнымі ў беларускім літаратурным працэсе XIX ст. Рамантызм аказаў уплыў на станаўленне новай беларускай літаратуры і выразна ўвасобіўся ў творчасці яе прадстаўнікоў: Я. Чачота, Я. Аношкі, А. Рыпінскага, В. Дуніна-Марцінкевіча. З усіх прадстаўнікоў беларускага літаратурнага рамантызму вылучаецца магутная постаць Яна Баршчэўскага. Літаратурныя творы пісьменніка ўключаны ў цэлую сістэму культурных каардынат, яны як бы сатканы з мноства культурных ведаў. У сваёй творчасці Я. Баршчэўскі імкнуўся асэнсаваць першавытокі беларускай культуры, спасцігнуць яе самабытны характар, сутнасць этнацыянальнага духу. Гэтая сапраўды рэфлексійная дзейнасць творцы

пераўтварылася ў своеасабліва выказаныя ім ідэі, паняцці, сімвалы, якія набываюць форму мастацка-вобразнага спасціжэння культуры, арыентуюцца на звышпачуццёвы пачатак пазнання. Менавіта гэтая акалічнасць прадстаўляе выдатную магчымасць выяўлення і аналізу ўвасобленых у творах пісьменніка аб’ектаў ідэацыйнай культуры.

**Ян Баршчэўскі як носьбіт актыўнага ідэацыяналізму.** Яна Баршчэўскага можна аднесці, карыстаючыся тэрміналогіяй П. Сарокіна, да носьбітаў актыўнага ідэацыяналізму, да якіх прымыкае па сутнасці амаль кожны з прадстаўнікоў беларускай рамантычнай традыцыі. У адрозненне ад аскетычных ідэацыяналістаў, носьбіты актыўнага ідэацыяналізму не “ўцякаюць са свету ў свет ілюзій і не раствараюць цалкам уласныя свае душы ў апошняй рэальнасці, а імкнуцца наблізіць іх да Бога, выратаваць не толькі свае душы, але і душы іншых” [6, с. 55]. Атрымліваецца, што яны не зангажаныя рэлігіяй цалкам, вера ў Бога выступае ў выпадку Я. Баршчэўскага як сродак перайначвання рэальнасці шляхам абуджэння этнацыянальнага духу, адраджэння цікавасці да роднага краю ў складаны гістарычны перыяд дээтнізацыі пад уладай імперыі, пра што яскрава сведчыць творчасць пісьменніка.

Не выпадае спрачацца з тым, што літаратурны твор, з’яўляючыся аб’ектам культурнай прасторы, непасрэдным чынам абумоўлены асаблівасцямі суб’ектастваральніка. Вельмі верагодна, што бацька Яна Баршчэўскага быў уніяцкім святаром. Яшчэ ў дзяцінстве будучы літаратар меў магчымасць наладзіць стасункі з езуітамі, якія апекаваліся ўніяцкай царквой. Таму невыпадкова, што Я. Баршчэўскі трапіў у Полацкую езуіцкую акадэмію. Менавіта там сфарміраваліся асновы яго рэлігійнага светапогляду. Па сутнасці рэлігія займае цэнтральнае месца ў працэсе канструявання сэнсаў, ведаў, кагнетыўнага комплексу, які арыентуе чалавека ў яго жыцці. Пра ступень уплыву тэасофскай адукацыі сведчыць мастацкі свет многіх твораў Я. Баршчэўскага. А сам пісьменнік у адным з лістоў да Юліі Корсак так ацаніў значнасць Святога Пісання: “Адна гэтая кніга магла б служыць свету з большай карысцю, чым найаграмаднейшая бібліятэка, калі б толькі людзі хацелі шукаць у ёй

праўду; гэтая кніга – крыніца сапраўднае мужнасці, яна вучыць чалавека пазнаваць свае абавязкі перад бліжнім і Богам. О, калі б свет уважліва чытаў яе, закончыліся б няшчасці народаў і ганенні” [1, с. 431]. Такім чынам, магчымасць выяўлення ідэацыйнай сутнасці творчасці пісьменніка абумоўлена рэлігійным светапоглядам аўтара.

**Аб'екты ідэацыйнай культуры ў творчасці Я. Баршчэўскага.** Паводле П. Сарокіна, мастацтва (у тым ліку літаратура) ідэацыйнай культуры было цесным чынам звязана з рэлігіяй. Большасць твораў заснаваны на біблейскіх ідэях і тэмах, з дапамогай якіх аўтары імкнуцца данесці своеасаблівы сэнс – павучанне або пэўную мараль, адлюстравіць вечнае, захаваць духоўныя каштоўнасці. Творчасць Яна Баршчэўскага як аднаго з прадстаўнікоў беларускага рамантызму таксама мае пераважна хрысціянска-народны характар. Пад уплывам царквы, хрысціянскага вучэння рэлігійны элемент сапраўды пранікаў у сферу вобразных народных уяўленняў, надаючы пэўную афарбоўку рэалістычнаму мысленню народа, сам жа пісьменнік, відавочна, значна ўзмацняе яго. Гэта знаходзіцца ў шчыльнай сувязі з усім яго светаадчуваннем.

Дыкурс твораў Я. Баршчэўскага дазваляе выявіць увасоблення ў мастацкіх тэкстах аб'екты ідэацыйнай культуры, сярод іх цэнтральнае месца займае духоўны ідэал. Паводле філасофскага слоўніка, *ідэал* вызначаецца як ідэальны вобраз, які мае нарматыўны характар і вызначае паводзіны і дзейнасць людзей. Духоўны ідэал у Яна Баршчэўскага “выяўляе пазачасавую сутнасць чалавека, мае аб'ектыўны надасабовы характар і цесна звязаны з Вышэйшым Дабром, ці Богам” [7, с. 33]. Вера ў Бога ў творах сімвалізуе вечнасць, з'яўляецца каштоўнасным арыенцірам, своеасаблівым пунктам адліку абсалютнай сістэмы каардынат, вакол якога працякае жыццё беларуса з усімі яго прыватнымі каштоўнасцямі. Паводле М. Крукоўскага, ідэя Бога мае ўніверсальны характар, і ў ёй, як у вяршыні піраміды, канцэнтруюцца як законы прыроды, так і ўсе ідэалы і духоўныя каштоўнасці чалавецтва... [4, с. 17]. Сам Ян Баршчэўскі неаднаразова падкрэслівае вызначальную ролю Бога ў каштоўнасным змесце ўсяго існага. Доказам таго могуць службыць развагі некаторых герояў твора “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавядан-

нях”, паводле якіх толькі праведны і сумленны чалавек можа разлічваць на боскую міласэрнасць:

*Горкім бывае часам нашае жыццё, але хто спадзяецца на Бога, – Бог злітуецца і ўсё пераменіць на лепшае* [1, с. 94].

У межах ідэацыйнай культуры ідэал выступае пастулатам духоўнага жыцця, ён не суадносіцца непасрэдным чынам з канкрэтнай матэрыяльнай практыкай. Ідэалы – важкія элементы светапогляду, якія поруч з ідэямі, канцэптуальнымі вобразамі ствараюць пэўную карціну свету і чалавека [7, с. 36]. Арыентуючыся на ідэалы, чалавек вызначае мэты і задачы жыцця, практычнага пераўтварэння свету і сябе. Менавіта праз боскі ідэал Я. Баршчэўскі спрабуе данесці да чытача галоўную ідэю сваёй творчасці: удасканаленне, пераўтварэнне рэчаіснасці на аснове боскіх заповедзей і маральнасці, адраджэнне гуманістычных каштоўнасцей і пабудова на іх аснове ідэальнага жыцця.

Духоўны боскі ідэал, па меркаванні даследчыцы духоўнай культуры Л. Уладыкоўскай, трансліруецца праз сістэму каштоўнасцей, якія таксама выступаюць у якасці аб'ектаў ідэацыйнай культуры. Увогуле каштоўнасць у канцэпцыі П. Сарокіна з'яўляецца базавым паняццем, уяўляе сабой “фундамент усякай культуры”. Каштоўнасць – гэта тое, што пачуцці людзей дыктуюць прызнаць па-над усім, да чаго трэба імкнуцца і ставіцца з павагай [7, с. 71]. Менавіта рэлігійны светапогляд найбольш засяроджвае чалавека на сістэме яго каштоўнасцей. Зусім невыпадкова, што большасць вылучаных намі аксіялагічных дамінант ідэацыйнай культуры, увасобленых ў творчасці Я. Баршчэўскага, абумоўлены ў хрысціянскай сістэме светапогляду, маюць звышнатуральны, трансцэндэнтальны характар. Пісьменнік творча абыходзіцца з хрысціянскімі каштоўнасцямі, пазбягаючы адкрытай дагматызацыі, ён арганічна прыносіць іх у адметнасць беларускага светапогляду.

Усім вядома, што цэнтральнай каштоўнасцю хрысціянства, яго вызначальным пастулатам з'яўляецца любоў. Менавіта любоў да бліжняга выступае ў творы аб'яднальным фактарам, трывалым падмуркам чалавечага жыцця, каштоўнаснай першаасновай. Праз клопат і любоў да бліжняга шляхціц Завальня запальвае свечку ў непагадзь:

*“Пан Завальня меў звычай рабіць гэта кожную завейную ноч ужо таму, што жыла ў ягоным хрысціянскім сэрцы любоў да бліжняга, і ён рады быў заўсёды гасцям, каб з імі пагаварыць і паслухаць іхнія гісторыі” [1, с. 93].*

Пацверджаннем таго, што любоў да бліжняга выступае аксіялагічнай дамінантай ідэацыйнай культуры, можа паслужыць частае прыгадваанне ў творы народных выказаў кшталту: *“Блізкім сваім дапамагаць – абавязак хрысціянскі”, “Лепей жыць з Богам” [1, с. 118].*

Менавіта міласэрнасць, спагадлівыя адносіны да бліжняга былі асновай заповіту, дадзенага бацькамі Завальні сыну, калі яны адпускалі юнака ў свет у пошуках сваёй долі:

*“Памятай заўсёды такую прыказку: як пасцелеш – так і выспішся. Калі літасцівы Бог дасць табе добры лёс і ўладу над сваімі зямнымі скарбамі – не шкадуй бліжнім, памятаючы, што міласэрныя атрымаюць міласэрнасць і будуць спадчыннікамі царства нябеснага” [1, с. 177–178].*

Паколькі ідэацыяналіст абьякавы да знешняга свету і засяроджаны на свеце ўнутраным, заўсёды нематэрыяльным або “звышпачуццёвым”, і паколькі яго ідэал – у падаўленні сваіх фізічных і матэрыяльных патрэб, знешнія каштоўнасці матэрыяльнага, якія здольны даць толькі часовае задавальненне пачуццёвых патрэб, не маюць у яго вачах ніякай каштоўнасці або маюць нязначную [6, с. 74–75]. Гэта акрэсленая П. Сарокіным акалічнасць яскрава ўвасобілася ў творчасці Я. Баршчэўскага, асабліва ў апавяданні “Думкі самотніка”, дзе аўтар-апавядальнік выразна падкрэслівае тленнасць матэрыяльных каштоўнасцей, нядоўгавечнасць людской велічы і раскошы:

*О, людзі вялікага свету! (...) Божая рука папярэджвае вас, што няма нічога сталага на зямлі, гмахі вашы ператворацца ў руіны, моц, багацце, гонар і слава рассеюцца і знікнуць, як лёгкі дым у паветры [1, с. 199].*

Каштоўнасцае асэнсаванне ў творчасці Я. Баршчэўскага набыла такая аксіялагема ідэацыйнай культуры, як зямля. Катэгорыя зямлі мае каштоўнасці і сімвалічны змест, выступаючы ў якасці крыніцы існавання: ад яе наяўнасці, апрацаванасці і ўрадлівасці залежалі матэрыяльныя і духоўныя дабrotы працаўніка. На ўзроўні культуры каландарна-земляробчага тыпу акцэнт быў перанесены з прагматычнай, матэрыяльнай каштоўнасці жыцця, якую забяспечва-

ла зямля багатым ураджаем, на духоўную каштоўнасць. Уяўленні аб зямлі цесна звязаны з паняццямі роду, Радзімы, краіны. Менавіта гэтым абумоўлены той факт, што, кіруючыся вымогамі і нормамаі рамантызму, Я. Баршчэўскі ў сваёй творчасці выразна ідэалізуе родны край, прыпісваючы яму толькі прыгожае, выключнае і, у разуменні аўтара, вечнае. Радзіма выступае ідэалам для пісьменніка, своеасаблівым раем на зямлі, створаным Богам. У артыкуле пад назвай “Успаміны пра наведванне роднага краю” пісьменнік адлюстравваў сваю рамантычную прывязанасць да Радзімы:

*Край, дзе чалавек жыў у шчаслівую пару свае маладосці, дзе ў размовах і забавах сустракаў сапраўдную шчырасць і даверлівасць душы зычлівых і добрых сяброў, настаўнікаў і маладых прыяцеляў, – гэты край у памяці таго, хто жыве, заўсёды паўстае ў найпрыгажэйшых колерах, там, здаецца, не скончыўся яшчэ той залаты век, калі чалавек не разумеў яшчэ, што такое нядоля і пакуты, і рэчкі там з малака і мёду. Там нашы жаданні і думкі жывуць, туды хацеў бы ляцець я на крылах! [1, с. 137].*

У аксіялагічным ключы ў творчасці Я. Баршчэўскага разглядаецца свет прыроды. Беларусуспрадвеку ўласціва ўспрыманне прыроды як таямнічага свету дзівосаў. Сузіранне гэтага свету натхняе і вызваляе ад панурасці і цяжару штодзённай працы. Космас і прырода ў ідэацыйнай культуры выступаюць як канкрэтнае ўвасабленне Бога, менавіта таму яны характарызуюцца гарманічнасцю і ўпарадкаванасцю поруч з эстэтычнай характарыстыкай прыгожага. Ідэацыяналісту ўласціва адухаўляць знешні свет нават у яго неарганічнай частцы. Герой “Нарыса Паўночнай Беларусі” надзвычай патэтычна малюе краявіды родных мясцін:

*“Там вясна – рай; самыя розныя птушкі, здаецца, збіраюцца з усіх канцоў свету, тысячы розных меладычных, дзікіх і чулівых галасоў адгукаюцца над вадою па лугах і лясах.<...> Гэтая дзівосная суладнасць і гэты канцэрт прыроды пераносілі мае ўяўленні ў нейкі чарадзейны край” [1, с. 84].*

Поруч з ідэалізацыяй мінуўшчыны, ува Sobленай у аксіялагеме Радзімы, выступае значная духоўная каштоўнасць, абумоўленая ў ідэацыйнай ментальнасці, – памяць пра продкаў, пра карані. У беларускай традыцыі продкі выступаюць як носьбіты духоўнага пачатку, як прадстаўнікі сакральнай сфе-

ры, найбольш набліжаныя да Бога, якім пашчасціла дасягнуць “вечнага і нятленнага свету” (паводле П. Сарокіна). Таму “слаўны продак” выступае ў жыцці шляхціца (як, прынамсі, і беларуса) каардынатарам жыцця, да якога прыслухоўваюцца і ставяцца як да святыні:

*Успамінаюць ў размовах сваіх з удзячнасцю і пачуццём і пра Вас, вялікія душы, што былі дабрадзеямі Вашым падданым, суседзям і няшчасным землякам: падчас неўраджаю шчодраю рукою давалі дапамогубедным сялянам, удовам і сіротам; люд, гнаны жорсткім лёсам і несправядлівасцю, падтрымлівалі мудраю парадаю, уваскрашалі ў сэрцы надзеі, паказваючы ўсемагутнасць Божую і міласэрнасць... [1, с. 200–201].*

З аксіялагемай паважлівага стаўлення да мінулага цесна звязана катэгорыя сям’і як адной з аксіялагічных дамінант. Сям’я ў творчасці Я. Баршчэўскага разумелася як галоўнае кола зносін чалавека, і яе наяўнасць была паказчыкам паўнавартаснага жыцця. Паводле выказванняў шляхціца Завальні, любоў упрыгожвае сямейныя адносіны, надае ім стваральную сілу: *“Добрая жонка – скарб найдаражэйшы, бо дзе ў хаце каханне ды згода, там і блаславенне Божае” [1, с. 109].*

У хрысціянскай сістэме светапогляду знаходзяць абагульненне і рысы нацыянальнага характару, на якіх робіцца акцэнт у творах пісьменніка і якія маюць этычную афарбоўку і ў сувязі з гэтым могуць разглядацца ў аксіялагічным ключы. Сярод іх варта назваць такія рысы, як *гасціннасць, шчодрасць, справядлівасць* (народная мудрасць заўсёды на баку добрых пабожных людзей), *сумленнасць* (боскую ўзнагароду, шчаслівае жыццё, падарункі лёсу заўсёды атрымліваюць героі, якія ў любых абставінах дзейнічаюць, прытрымліваючыся маральных нормаў і прынцыпаў), *годнасць, сціпласць, праўдалюбства*. Спасціжэнне ісціны ў творчасці пісьменніка таксама мае рамантычны, трансцэндэнтальны характар: *“Праўда – пасланніца неба ў гэту юдоль цярпення – ты анёл, вартуўніца і настаўніца ў жыцці, асвятляй нас сваімі прамянямі... [1, с. 199].*

**Заклучэнне.** На падставе ўпершыню праведзенага намі даследавання па ўзнятай

проблеме можна зрабіць агульную выснову аб тым, што творчасць прадстаўнікоў беларускага літаратурнага рамантызму XIX ст. з’яўляецца мастацка-вобразным увасабленнем шматлікіх аб’ектаў ідэацыйнай культуры, што найперш звязана з тым фактам, што многія духоўныя аспекты ідэацыйнай ментальнасці аказаліся сугучнымі рамантычнай ідэалогіі. Рэфлексійная дзейнасць Я. Баршчэўскага, выяўленая ў яго літаратурнай спадчыне праз ідэі, ідэалы, аксіялагічныя дамінацыі духоўнага, вышэйшага характару, выразна арыентуецца на звышпачуццёвы, трансцэндэнтальны пачатак ідэацыйнай ментальнасці, абумоўлены ў хрысціянскай сістэме светапогляду аўтара – носьбіта актыўнага ідэацыяналізму. Такім чынам, вынікі праведзенага даследавання могуць атрымаць практычнае ўкараненне ў вучэбных курсах гуманітарных (“Беларуская літаратура”) і культуралагічных дысцыплін (“Культуралогія”, “Аксіялогія”). Можна сказаць, што дадзенае даследаванне ўзбагачае культуралагічную навуку ў сферы інтэрпрэтацыі класічнай мастацкай спадчыны.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск: “Беларускі кнігазбор”, 1998. – 480 с.
2. Калеснік, У. А. Да пытання аб тыпалагічных асаблівасцях беларускага рамантызму / У. Калеснік // Асаблівасці развіцця літаратурнага працэсу ў Беларусі на сучасным этапе: матэр. Рэспубл. навук.-тэарэт. канф.
3. Конон, В. М. Эстетика раннего белорусского романтизма (20–50-я гг. XIX века) / Э. Дорошевич, В. Конон // Очерки истории эстетической мысли Беларуси. – М.: Искусство, 1972. – С. 140–170
4. Крукоўскі, М. І. Філасофія культуры: уводзіны ў тэарэтычную культуралогію: вучэб. дапам. / М. І. Крукоўскі. – Мінск: Універсітэцкае, 2000. – 192 с.
5. Лецка, К. І. Вытокі і генезіс беларускага рамантызму XIX ст. / К. І. Лецка. – Гродна: ГрДУ, 2003. – 370 с.
6. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – Москва: Астрель, 2006. – 1176 с.
7. Уладзькоўская, Л. Духоўныя ідэалы ў сучаснай культуры Беларусі і каштоўнасці глабалізму / Л. Уладзькоўская. – Мінск: БДУ, 2009. – 199 с.

*Паступіў у рэдакцыю 05.01.2011 г.*

УДК 304.3-053.6

## Молодежная субкультура «Гóтов»

Давлятова Е. В.

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



В статье рассматривается проблема формирования и развития молодежной субкультуры, причины ее возникновения и основные отличия от традиционной культуры, дана историография вопроса. Автор анализирует общее и особенное в культуре «гóтов» как одном из направлений современной молодежной субкультуры. Рассмотрены особенности понимания и восприятия окружающего мира в культурном течении «гóтов», своего места в социуме, морально-этические, нравственные и эстетические вопросы. Молодежная культура является феноменом, характерным для индустриальной стадии развития любого типа культуры. Она выполняет функции социализации молодых людей, решает проблемы конфликта поколений и подчиняется единым законам развития. Данная тема является актуальной в наше время, так как в современном мире многие субкультуры развились в крупные образования, отлично видные и заметно влияющие на социум. Интерес к предмету исследования возник в середине прошлого века и представляет собой относительно новое направление в системе гуманитарных наук. Термин «молодежная субкультура» вошел в научный оборот у социологов и стал употребляться ко всем явлениям культуры, имеющим отношение к молодежи. Молодежная субкультура постепенно дифференцировалась, в ней возникли различные движения, которые связывались уже не только и не столько с модой и музыкой, сколько с общественно-политическими взглядами.

**Ключевые слова:** субкультура, молодежь, нравственность, мораль, этика, общечеловеческие ценности, образ жизни, духовность, менталитет.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 71-78)

## Youth Goth subculture

Davlyatova E. V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

The article considers the issue of the formation and development of a youth subculture, reasons for its emergence and basic differences from the traditional culture, historiography of the issue is presented. The author considers the common and the peculiar in the culture of Goths as a branch of contemporary youth subculture. Peculiarities of understanding and perception of the surrounding world in the cultural trend of Goths are considered, as well as of their place in society, moral and ethical, aesthetic issues. Youth culture is a phenomenon typical for the industrial stage in the development of any type of culture. Its function is to socialize young people; it solves the problems of generation gap and is subject to universal laws of development. The topic is urgent nowadays, since many subcultures in modern world developed into large formations, distinct and influencing society. The interest to the subject of the study emerged in the middle of last century and is a new branch in the system of humanitarian sciences. The term of youth subculture entered scientific language of sociologists and became widespread concerning all phenomena of culture referring to the young. The subculture of the young gradually differentiated, trends appearing within it, which were connected with not only fashion and music but also with public and political ideas.

**Key words:** subculture, the young, morality, ethics, universal human values, way of life, spirituality, mentality.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 71-78)

В середине прошлого века, когда в индустриально развитых странах мира молодые люди заявили о своей способности активно участвовать в общественных процессах, появляются массовые молодежные движения в США и Европе.

Термин «молодежная субкультура» вошел в научный оборот у социологов и стал употребляться ко всем явлениям культуры,

имеющим отношение к молодежи. Молодежная субкультура постепенно дифференцировалась, в ней возникли различные движения, которые связывались уже не только и не столько с модой и музыкой, сколько с общественно-политическими взглядами.

Тогда и заговорили о «конфликте поколений», и, как следствие, резко возрос интерес к исследованиям, изучающим эту проблему,

Адрес для корреспонденции: e-mail: [philosophy@vsu.by](mailto:philosophy@vsu.by) – Е. В. Давлятова



ставшим основой формирования социологии молодежи как научной отрасли.

В научной литературе существует много определений молодежной субкультуры. Чаще всего встречается следующее определение: субкультура – это особая форма организации людей, автономное целостное образование внутри господствующей культуры, которая определяет стиль жизни и мышления ее носителей и отличается своими обычаями, нормами, комплексами ценностей и институтами.

Цель статьи – выявление направлений в изучении молодежной среды.

**Методологические подходы в изучении молодежи.** С точки зрения методологических подходов, разработанных в западном и продолженных в отечественном социологическом изучении молодежи, выделяют следующие направления: психоаналитическое, структурно-функциональное, культурологическое.

Основу психоаналитического направления составили научные труды З. Фрейда, Р. Бенедикта, Л. Фойера, Э. Эриксона. Ученые обратились к изучению феномена сознания, рассмотрели психофизиологические и социальные факторы, влияющие на формирование личности.

Представители структурно-функционального направления (Д. Белл, Р. Мертон, Э. Фромм) подошли к изучению молодежи как системы структурных позиций, приобретения молодыми людьми социального статуса и выполнение конкретной социальной роли.

Сущность методологического подхода ученых культурологического направления заключается в том, что социальные процессы и явления молодежной среды исследуются в контексте достижений цивилизации и культуры человечества. К. Маннгейм, М. Мид, Т. Лукман обратились к изучению внутреннего мира молодежи, объяснили механизм социального наследования, когда молодые люди не только усваивают, но и творчески обогащают культурное наследие, передают его следующим поколениям.

В советской науке господствовало отношение к субкультуре как к социальной аномалии, которую надо изучать только для того, чтобы найти способ ее исправить. В исследованиях 70–80-х годов XX века четко прослеживается тенденция выполнения идеологического заказа со стороны государ-

ства. Молодежь рассматривалась как объект воспитания, на первый план выходили вопросы усвоения молодыми людьми социалистических идеалов, норм, ценностей, понятие «субкультура» рассматривалось как чуждое «буржуазное» явление.

В то же время в рамках другого направления сформировались научные школы, ориентированные на объективный подход к изучению молодежной проблематики (В. Н. Шубкин, Ф. Р. Филиппов, М. Н. Руткевич, В. Т. Лисовский, С. Н. Иконникова, А. В. Лисовский). Эти труды послужили основой формирования социологии молодежи как научной отрасли. Основное внимание уделялось исследованию молодежи как общественной группы, ее месту и роли в социальной структуре (С.Н. Иконникова, В. Т. Лисовский, Е. М. Бабосов, А. Н. Данилов). Активно изучались процессы становления личности (И. С. Кон, А. Н. Елсуков, Л. Г. Титаренко), влияние социальных различий на выбор профессии. Много внимания уделялось вопросам социального продвижения молодежи (С. А. Шавель), профессионального самоопределения и его влияния на систему ценностных ориентаций (М. Х. Титма, А. В. Вардомацкий, С. П. Винокурова), особенностям отношения молодежи к труду (Г. Н. Соколова, Д. Г. Ротман), вопросам молодежной семьи (С. Д. Лаптенок, С. Н. Бурова, Л. А. Соглаева), политического поведения (Н. И. Лапин, Е. Л. Шестопал, И. Г. Яковлев, А. В. Дмитриев).

В западной социологии молодежи в последние годы больше внимания уделяется социально-психологическому анализу взаимоотношениям между поколениями (К. Аллербег, Ф. Тенбрук), молодежной субкультуре в целом (С. Эйзенштадт, А. Коэн и др.).

Таким образом, первоначально подход к субкультурам был больше социологическим. Затем интерес к этому явлению перемещается в более широкую сферу гуманитарных интересов – сферу культурологи, философии, психологии и педагогики. В его трактовке возникли новые позиции, более того, сама тема перестала восприниматься как периферийная, частная. Многие исследователи пришли к убеждению, что решение данной проблемы позволяет, наконец, приблизиться к постижению самой культуры как специфического явления, к распознаванию механизмов ее обновления и преобразования.

Приобщение к культурным стандартам, вхождение в мир господствующей культуры – процесс сложный и противоречивый. Он постоянно наталкивается на психологические и иные трудности. Это и порождает особые жизненные устремления молодежи, которая из духовного фонда присваивает себе то, что отвечает ее жизненным интересам. Так, по мнению многих культурологов, рождаются определенные культурные циклы, обусловленные, в общем, сменой поколений.

К исследованиям в области типологии культуры можно отнести труды П. С. Гуревича, Ю. Н. Давыдова, И. Б. Роднянской, Д. В. Петрова, А. Ю. Мельвиля. В настоящее время разработкой этой проблемы занимаются А. А. Булыгина, Э. В. Гмызина, А. С. Дудкин, В. И. Красиков, И. Г. Попцов, Ю. М. Бубнов, С. И. Левикова, И. Н. Андреева, Д. Радченко, Е. Л. Омельченко, В. К. Сергеев.

Однако пока недостаточно публикаций, посвященных непосредственно проблеме морально-нравственных и эстетических исканий представителей молодежной субкультуры. Анализируется только то, что лежит на поверхности явления, что видно невооруженным взглядом. Молодежь составляет 30% населения планеты, и именно она займет со временем ведущие позиции как в экономике и политике, так и в социальной и духовной сферах жизни общества. Какие жизненные ценности, социальные установки предпочитают молодые люди, на какие идеалы они ориентируются?

**Идеалы и установки «гóтов».** Попробуем рассмотреть эту проблему на примере представителей такого молодежного течения, как «гóты». Прежде всего, следует отметить, что молодежные субкультуры, как западные, так и отечественные, явились результатом осознанного поиска молодыми людьми новой самоидентификации, выстраивания ими нового стиля жизни. Источником такого стиля первоначально на Западе стал, как правило, романтизированный и идеализированный образ другой цивилизации или культуры (Востока, народов Африки, культуры североамериканских индейцев и т. д.). Но заимствования из этих культур подвергались новой интерпретации, приобретали новую форму.

В СССР и на постсоветском пространстве молодежные движения (субкультуры) проходили схожие процессы. Они, как правило, не копировали западные образцы, а твор-

чески переосмысливали их в соответствии с советской действительностью и предшествующими культурными традициями. Например, движение хиппи унаследовало традиции странничества и пацифизма [1].

Еще одной особенностью молодежных движений, возникших еще до распада СССР, являлось то, что они ориентировались либо на проведение досуга, либо на передачу информации и обмен ею. Отличительной чертой многих современных отечественных субкультур заключается в том, что они носят игровой характер и ориентированы не столько на создание собственной жизненной философии, сколько на проведение досуга. Если в западных странах альтернативные движения, выросшие на базе молодежных субкультур 60–70-х годов XX века, активно участвуют в социально-политических процессах и в многочисленных социальных программах, то в странах постсоветского пространства они носят, как правило, более символистский, демонстративный характер.

Готическая субкультура (gothic) зародилась в конце 70-х годов XX века в европейских странах в среде молодежи среднего класса. Основой для данной культуры стал синтез исторических элементов, сильно тяготеющих к драматическим традициям. Некоторое время субкультура существовала без какого-либо названия. Изначально «гóты» почти ничем не отличались от «панков», их выделяло лишь то, что доминирующим цветом одежды и волос был черный (с вставками белого, красного или пурпурного), а также серебряные украшения, поэтому первых «готов» называли Dark Punks (Темные Панки). «Готами» называли исключительно поклонников музыкальных готических групп. Позже «готика» стала отделяться от субкультуры «панков» и стала развиваться отдельно, приобретая собственный стиль жизни и менталитет, и в конце 80-х – начале 90-х годов «готический стиль» получил распространение в разных областях искусства – литературе (gothic novell, decadance), кино (psycho, thriller, gothic), арт-искусстве (gothic & dark art), фотографии (dark erotic, fetish) и др.

«Готика» – понятие, которым сегодня обозначают стиль жизни, мироощущение, жизненную философию, целый комплекс направлений в искусстве. Наиболее активно готическая культура развивается в Гер-

мании, Англии и США, поскольку в данных странах существуют для этого давние культурные и исторические предпосылки.

Субкультура «готов» пришла в Россию и Беларусь из Западной Европы в середине 90-х годов XX века. Некоторые отголоски этой культуры появились среди музыкантов пост-панк волны 80-х годов – групп «Кино», «Наутилус Помпилиус», «Агата Кристи». Их композиции и имидж во многом походили на музыку западных групп. Но ни один из этих коллективов не проводил параллели между своим творчеством и мировой готической субкультурой. В настоящее время большая часть представителей культуры «готов» функционирует в крупных городах России, Беларуси и Украины.

Существенное влияние на подрастающее поколение молодежные субкультуры оказывают в крупных мегаполисах. С уменьшением численности городов подобное влияние резко падает. При этом меняется и содержание субкультуры. Молодежь не стремится вникнуть в историю возникновения того или иного культурного направления, а использует чаще всего лишь атрибутику.

Среди молодежи России и Беларуси, проживающей в сельской местности, данное направление не имеет популярности, как, впрочем, и другие течения молодежной субкультуры. Возраст вовлеченных в субкультуру «готов» колеблется от 14 до 25 лет, с существенным превалированием девушек, социальный статус – как дети из малообеспеченных семей, так и из семей с высоким уровнем дохода.

Готическая субкультура разнообразна благодаря тому, что все «готы» – индивидуалисты. Тем не менее, выделяются общие для этого направления черты, такие, как любовь к мировому готическому наследию средневековья: музыке, литературе, карнавальному искусству в самом широком диапазоне. Проявляется интерес к мистике, декадансу, к фильмам ужасов и эзотерической литературе. Самыми популярными и развивающимися направлениями «готики» считаются классические «готы», вамп-«готы», панк-«готы», викториан-«готы», андрогинны, корпоративные «готы», индустриальные, джипси, кибер-«готы». Диапазон их увлечений многообразен: от творческих, романтических направлений классические «готы» и викториан-«готы» ), до индустриал-«готов», любителей заброшенных заводов и стро-

ек, и вамп-«готов», активных посетителей кладбищ.

В целом для «готов» характерна общая тенденция к театральности, эстетству, интерес к сверхъестественному и эксцентричному. Большинство «готов» носят черные одежды, красят ногти, волосы и губы в черный цвет и подводят глаза. В то же время «готический имидж» достаточно разнообразен: начиная от обыкновенной кожаной юбки для девушки и заканчивая шутовскими карнавальными нарядами для юноши. Общий контекст объединяет множество стилей и фасонов одежды, однако кожа остается наиболее распространенным и универсальным материалом. Общая стилистика одежды, как правило, броская, но вместе с тем строгая. Часто в «готический» образ приносятся те или иные романтические элементы прошлых столетий – такие, как кружева, жабо, бархат, корсеты, длинные платья и т. д.

Прическа также играет весьма важную роль в имидже «готов» обоих полов. Это могут быть просто прямые длинные волосы, или же их поднимают гелем или собирают в большие пучки. Изредка встречаются ирокезы. Часто волосы красят в черный, красный, фиолетовый и белый цвета, возможно также окрашивание с прядями одного цвета на фоне другого (к примеру, красные пряди на фоне черных волос). Грим остается одним из главных признаков принадлежности к субкультуре: плотный слой белой пудры на лице, черная подводка глаз и губ. У «готов», работающих в среде, где нельзя себе позволить экстремальный или индивидуальный подход к имиджу, выработался стиль «корпоративного гота»: черная деловая одежда, неброские украшения, сдержанный макияж.

Отечественные «готы» не всегда одеваются так же, как представители этой субкультуры в Западной Европе. Порой бывает очень сложно, а иногда невозможно достать подходящую одежду. Также работающие «готы» или учащиеся заменяют черные плащи простой одеждой. В большинстве случаев «готы» могут себе позволить одеться экстравагантно лишь на своих концертах, фестивалях, в клубах и на вечеринках.

По набору часто используемых символов здесь можно встретить египетскую, христианскую, кельтскую, оккультную и прочую символику. Каких-либо универсальных, используемых всеми «готами» знаков или

символов не существует – определяющими являются эстетические предпочтения конкретного «гота». Украшения в подавляющем большинстве случаев серебряные, реже – из более дешевых белых металлов (мельхиор, цинк). Желтый металл традиционно не используется. Форма и вид украшений весьма разнообразны, наиболее распространены кулоны, броши, кольца и перстни. Христианская символика используется реже и по большей части – в виде обычных распятий, только в более «готическом» исполнении. В частности, популярен крест Святого Якова (крест-нож). Широко используются кельтские кресты и различные кельтские орнаменты. Достаточно обширно представлена оккультная символика, популярны пентаграммы (как обычные, так и перевернутые), перевернутые кресты, восьмиконечные звезды (окультурные символы хаоса) и т. п.

Также используется множество различных символов смерти. К чисто готическим символам можно отнести летучих мышей, – множество их изображений помещены на сотнях связанных с «готами» сайтов в Интернете или же служат украшением самим «готам». Основным символом готической субкультуры традиционно является крест анкх, египетский символ вечной жизни.

В научной литературе существует теория «сопротивления посредством ритуалов», которая утверждает, что субкультуры сопротивляются ценностям доминирующей культуры не активным действием, а специфическими символами, знаками, которые несут смысловую и ценностную нагрузку. «Ритуалами» – стилем, одеждой – представители субкультур нарушают общепринятые законы, тем самым выражая протест против не устраивающей их действительности.

Одежда с древнейших времен была культурным средством идентификации, чаще всего она отражала социальный статус человека, принадлежность его к тому или иному социальному слою, была признаком религиозной ориентации человека. Вот почему одежде и внешней атрибутике уделяется так много внимания в молодежной субкультуре. Одежда молодежных субкультур – это средство идентификации, то есть отличия «своих» от «чужих», средство скрытого бунта. «Мода здесь выступает как средство самовыражения, претендуя на уникальность и экспериментальность, всячески подчер-

кивая свое отличие от «официальной» [2].

Характерный имидж и манера поведения являются маркером, отделяющим «своих» представителей от посторонних людей. Имидж для представителя субкультуры – это не только одежда, это демонстрация своим видом убеждений и ценностей, которые пропагандирует данное направление. Например, «хиппи», как известно, одеваются в свободные одежды, рваные джинсы, которые отражают их свободу от общепринятых норм, тяготение к природе. Для «панков» характерна большая акцентуация, эпатаж, тяготение к девиантному поведению. Представители культуры «New Age» носят яркие, дисгармоничные одежды, черно-розовый стиль «эмо» – игра в неуравновешенных подростков, ориентированных на сверхчувственность и депрессивность, унисекс «скинхедов» – близость к рабочему классу, а мрачный стиль «гэтов» – уважение к смерти. Со временем вырабатывается свой язык. Частично он наследуется от субкультуры прародителя, частично вырабатывается самостоятельно.

С культурологической точки зрения символ и символизм являются определяющими в описании той или иной культуры и культурного произведения. Символы субкультур – это, с одной стороны, самоопределение субкультуры среди множества других культур, с другой – связь с культурным наследием прошлого. Например, знак анкха в субкультуре «гэтов» – это, с одной стороны, символ вечной жизни, как наследие Египта, с другой – символ, самоопределяющий культуру в настоящее время. Со временем узкое мировоззрение, столкнувшись с массовой культурой, может выродиться (так произошло с «растаманами») или же, наоборот, приобрести массовый характер и дать новый подъем старым течениям (например, «неоанархисты») [3].

Сами «готы» свое мировоззрение характеризуют как «романтично-депрессивный взгляд на жизнь». Большинство исследователей считают, что образу «гэта» присущи замкнутость, меланхолия, повышенная ранимость, мизантропия, эстетство, мистицизм, неприятие стереотипов поведения.

Эстетика готической субкультуры берет свое начало в романах и романтических представлениях о готическом искусстве средневековья, а исследователи характеризуют ее как эстетику, которой свойственны

эклектичность и экспрессивность. Часто употребляется термин «темная» эстетика. Это связано с тем, что в текстах некоторых музыкальных «готик-групп» тема депрессии, смерти, загробной жизни встречается достаточно часто, а некоторые из текстов можно трактовать как одобрительно отзывающиеся о самоубийстве. Является ли увлечение готикой причиной или следствием таких проблем, остается предметом споров. По мнению психологов, готика может привлекать людей с комплексами, психологическими проблемами, изначально склонных к депрессии. При этом, согласно последним исследованиям, это течение дает людям со склонностью к депрессии понимающее общество, облегчает их социализацию и, таким образом, может даже предотвращать суицид.

В эстетике «готов» представлена тема вампиризма. Выбеленное лицо, темные одежды, все это значение «анти-жизни». «Анти-жизнь» – это иная жизнь, которую тяжело принять обывателю. Образ, культивируемый готическими романами и фильмами ужасов о вампирах, весьма популярен в этой среде. В кино и литературе возник жанр «хорар», связанный с сверхъестественным, использующий мифологию разных народов, посвященную вампирам, оборотням, зомби и демонам. Экранизация этих образов основательно закрепилась на экранах западного кино и стала весьма популярной среди молодежи. Жанр «хорар» многим обязан готической литературе, сюжетам произведений Мэри Уоллстонкрафт Шелли, Эдгара Аллана По, Брэма Стокера, Роберта Луиса Стивенсона и многих других.

Большую роль в развитии готической субкультуры во второй половине 90-х сыграло развитие сети Интернет. «Готы» активно включились в виртуальную жизнь практически с самого начала распространения сети. Основной готический сайт в Интернете – «Dark Side of the Net», являющийся индексом готических ресурсов в сети Интернет, появился в 1994 году, в настоящее время в базе данных «Dark Side of the Net» содержится более 8000 сайтов.

С 90-х годов XX века стало регулярным проведение крупные готических фестивалей: в Германии – «Wave Gotik Treffen», в Англии – «Whit by Gothic Weekend», в США – «Convergence», на которые съезжаются «готы» из разных стран. Популярным среди

«готов» Восточной Европы является ежегодный польский готический фестиваль «Castle Party», ежегодно проводящийся в замке Volkow. «Castle Party» считается крупнейшим готическим фестивалем Восточной Европы. Каждый год его посещают несколько тысяч поклонников готик-рока, готик-метала, индастриала и дарквэйва из Польши, Германии, России, Венгрии, Словакии и других европейских стран. Помимо выступлений различных музыкальных групп в рамках фестиваля проводятся распродажи атрибутики и аксессуаров, а также тематические вечеринки в местных клубах. Фестиваль «Дети Ночи: Чорна Рада» организуется ежегодно осенью (в сентябре) в Киеве основателями украинской готик-сцены – участниками Украинского готического портала. Похожие фестивали периодически проводятся и в России. Подобные мероприятия с многочисленными культурно-массовыми акциями на каждом из них дали огромный толчок к развитию данной субкультуры. В нее активно вливается молодежь – преимущественно из других субкультур. В результате таких слияний появляются новые музыкальные направления.

На Западе это течение имеет развитую инфраструктуру – готические журналы, радио, символику клубы, магазины. В России, Украине и Беларуси также существуют клубы, интернет-журналы и сайты отечественных «готов», где молодежь активно общается со своими сверстниками.

Специфика молодежной субкультуры и культуры «готов» в частности заключается в ее неопределенном социальном статусе, активном поиске вариантов развития, когда молодые люди активно «примеряют на себя» социальные роли взрослых. Сфера, где проще всего проявлять самостоятельность, – досуг. Это не только общение, но и социальная игра. В динамично развивающихся обществах семья частично утрачивает функцию передачи социального опыта. Вступая в юношеский возраст, молодой человек ищет новые социальные связи. Неформальные группы образуют свою субкультуру, отличающуюся от культуры взрослых. Характерными чертами молодежных субкультур являются максимализм, игровое начало, поиск идеала.

Такие группы, как правило, протестуют против общепринятых установлений, демонстрируют «отклоняющуюся» модель по-

ведения. Им свойственны иррационализм, отказ от социального в пользу природного, гедонистическая устремленность. Свобода часто понимается как освобождение от внешних условностей. Нонконформизм проявляется в манерах, одежде, увлечениях, жаргоне. «В доиндустриальных обществах благодаря социализирующей функции семьи переход из мира детства в мир взрослых для подростков проходил плавно, был и естественным, и желанным. В таких обществах молодежная субкультура как таковая просто не могла возникнуть, поскольку в ней не было социальной необходимости. Также не существовало и особых молодежных форм поведения» [4].

Другой характерной особенностью современной молодежной субкультуры является преобладание потребления над творчеством. Досуг воспринимается как основная сфера жизнедеятельности, и от удовлетворенности им зависит общая удовлетворенность жизнью молодого человека. Общее образование для школьника и профессиональное для студента как бы отходят на задний план перед реализацией экономических и развлекательных потребностей. Это весьма опасная тенденция, так как приобщение к культурным ценностям происходит лишь в активной самостоятельной культуротворческой деятельности.

Наряду с коммуникативной досуг выполняет в основном рекреативную функцию (около одной трети старшеклассников отмечают, что их любимое занятие на досуге – «ничегонеделание»), в то время как познавательная, креативная и эвристическая функции не реализуются вовсе или реализуются недостаточно.

Ценности национальной культуры, как классической, так и народной, вытесняются схематизированными стереотипами-образцами массовой культуры. Потребительские тенденции проявляются как в социокультурном, так и в эвристическом аспектах. Эти тенденции присутствуют в культурной самореализации учащейся молодежи, что косвенно обусловлено и самим потоком преобладающей культурной информации (ценности массовой культуры), способствующей фоновому восприятию и поверхностному закреплению ее в сознании. Все чаще в индивидуальном поведении молодых людей проявляются такие черты социального поведения, как прагматизм, жестокость, стремление к

материальному благополучию в ущерб профессиональной самореализации.

**Заключение.** Субкультура – это особая сфера культуры, целостное образование внутри господствующей культуры, отличающееся собственным целостным строем, обычаями, нормами. Проблема субкультуры рассматривается в культурологии в рамках концепции социализации. Предполагается, что приобщение к культурным стандартам, вхождение в мир господствующей культуры, адаптация к ней – процесс сложный и противоречивый, насыщенный психологическими и иными трудностями. Это и порождает особые жизненные устремления молодежи, которая из духовного фонда присваивает себе то, что отвечает ее жизненному порыву, ценностным исканиям.

Так, по мнению многих культурологов, рождаются определенные культурные циклы, обусловленные сменой поколений. Юношество воплощает в себе новую историческую реальность, творит собственную субкультуру, которая хоть и не вызывает немедленных ощутимых изменений в магистральном пути культуры, вместе с тем влияет на многообразные срезы культуры, моду, стиль жизни, поведения и в целом на стиль культурной эпохи.

Духовно-нравственное воспитание молодежи является сегодня неоспоримой и важнейшей целью всякого общества. Недостатки и упущения в нравственном воспитании наносят обществу такой невозвратимый и невосполнимый ущерб, что при недостатках другого характера большего вреда обществу нанести невозможно. В современной ситуации как никогда прежде необходим диалог между представителями молодежных субкультур и той частью общества, которая ориентирована на традиционные духовно-нравственные ценности.

Нравственное воспитание – это важнейшая составляющая в формировании личности, ибо мораль является регулятором взаимоотношений между людьми, проникает во все сферы жизни, формирует сознание и определяет поведение людей. Общая задача нравственного воспитания – сформировать у человека убеждения, которые обеспечивают солидарность с людьми, выработать вечные ценности: дружбу, милосердие, заботу о родителях и детях и др.

Таким образом, в свете системного подхода и практики речь должна идти о созда-

нии единого воспитательно-педагогического социокультурного пространства. В целом ясно, что в русле молодежной политики и воспитания подрастающего поколения предстоит большая духовно-нравственная работа по воспитанию и социализации, консолидации и сплочению молодежи, всех ее групп, всего общества на основе патриотизма и гражданственности, утверждения принципов социальной справедливости и этики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лапина, С. В. Молодежная культура в общекультурном пространстве / С. В. Лапина, Г. М. Грибов. – Минск: ООО ФУАинформ, 2003. – С. 23.
2. Там же, С. 35.
3. Шилова, А. Н. Социология отклоняющегося поведения / А. Н. Шилова // Социологические исследования. – 1994. – № 8. – С. 68–72.
4. Левикова, С. И. Молодежная субкультура: учеб. пособие / С. И. Левикова. – М., ФАИР-ПРЕСС, 2004. – С. 167.
5. Бабосов, Е. М. Социально-стратификационная панорама современной Беларуси / Е. М. Бабосов. – Минск, 2002.
6. Молодежь Беларуси на современном этапе: состояние, проблемы и пути их решения / под ред. С. Д. Лаптенка. – Минск, 2004. – 260 с.
7. Токова, Н. Ю. Молодежная субкультура и ее региональные аспекты / Н. Ю. Токова. – Могилев: МГУ им. Кулешова, 2003. – 76 с.
8. Анализ положения женщин и детей в Республике Беларусь. – Минск: БГУ, Центр социологических и политических исследований, 2004. – 104 с.
9. Ротман, Д. Г. Белорусская молодежь на рубеже веков: штрихи к портрету / Д. Г. Ротман // Социология. – № 1. – 2004. – С. 50–59.
10. Чуякова, С. В. Молодежная культура как объект исследования / С. В. Чуякова // Аспирант и соискатель. – 2007. – № 1. – С. 185–187.

*Поступила в редакцию 05.01.2012 г.*

УДК 338.48:379.222

## Дорогами Ивана Фомича Хруцкого: анализ творчества и разработка экскурсионного маршрута, связанного с жизнью и творчеством художника

Папроцкая А. Ю.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск



Статья посвящена изучению жизни и творчества белорусского живописца XIX века Ивана Фомича Хруцкого и разработке экскурсионного маршрута по местам, связанным с именем художника. Иван Фомич Хруцкий известен как художник, работавший в русле русской академической школы. В историю живописи И. Хруцкий вошел прежде всего как мастер натюрмортов. Работая в ярко выраженной академической манере, художник создавал эффектные декоративные произведения, в которых симметрия и равновесие композиции умело сочетались с тщательной выписанностью каждого элемента изображения, с максимальной достоверностью в передаче всех тонкостей фактуры и цвета. На художественную манеру И. Хруцкого оказали воздействие сарматское искусство, а также бидермайер. Мастер русского классического натюрмортов И. Ф. Хруцкий корнями своими связан с витебской землей.

Автор разработала экскурсионный маршрут по местам, связанным с жизнью художника.

**Ключевые слова:** Иван Фомич Хруцкий, живопись, экскурсионный маршрут.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 79-84)

## Following Ivan Fomich Khrutsky's paths: analysis of the creativity and development of excursion route, associated with the life and work of the artist

A. U. Paprotskaya

The cultural institution «Vitebsk Regional Local History Museum», Vitebsk

The article is devoted to the study of the life and creativity of the Belarusian painter of the 19th century Ivan Fomich Khrutsky and the development of the excursion route around the places connected with the artist. Ivan Fomich Khrutsky is known as the artist, who worked in the mainstream of the Russian academic school. In the history of painting Khrutsky is mainly famous as a master of still life. Working in a distinct academic manner, the artist created a spectacular decorative works in which symmetry and balance of the composition skillfully combined with a thorough outlined of each picture element, with the maximum reliability in the transmission of all the subtleties of texture and color. The artistic style of Khrutsky was influenced by Sarmatian art, as well as the Biedermeier.

Master of the Russian classical still life Khrutsky is associated with the Vitebsk land.

The author has developed an excursion route around the places connected with the artist.

**Key words:** Ivan Fomich Khrutsky, painting, excursion route.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 79-84)

Иван Фомич Хруцкий... Это имя у всех белорусов на устах. На просьбу назвать фамилию знаменитого отечественного живописца многие белорусы не задумываясь ответят: «Хруцкий!». Но так ли много

мы знаем о биографии человека, который прославил нашу страну? Иван Фомич Хруцкий являлся художником, картины которого находились в домах многих уважаемых и известных особ Петербурга и Вильно

Адрес для корреспонденции: e-mail: valahanowitch.anastasia@yandex.by – А. Ю. Папроцкая



XIX века. Его полотна легко узнать по безупречности выписанных деталей: фруктов, лиц, пейзажей, интерьеров. Художник не оставил ни воспоминаний, ни дневников, ни писем кому-либо. О его характере и мировоззрении мы можем только выдвигать предположения, ссылаясь на его полотна.

В 2010 году исполнилось 200 лет со дня рождения Ивана Фомича Хруцкого. Юбилей И. Ф. Хруцкого был включен в список памятных дат ЮНЕСКО на 2010 год. Имя художника зазвучало с заголовков статей газет и журналов, по радио и телевидению. В этот год прошла масса мероприятий, посвященных И. Ф. Хруцкому. Работы живописца экспонировались в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже, где состоялось открытие выставки «Иван Хруцкий: творчество в диалоге культур», и в Третьяковской галерее в Москве. В свете последних событий становится ясно, что полотна Хруцкого являются уникальнейшими экспонатами наших белорусских музеев. Сейчас ценителей работ живописца становится все больше и больше. Именно поэтому в наше время все более актуальным становится изучение живописи Ивана Фомича Хруцкого.

Целью данной статьи является изучение жизни и творчества белорусского живописца XIX века Ивана Фомича Хруцкого и разработка экскурсионного маршрута по местам, связанным с жизнью художника.

Уникальность и интерес для исследователей состоят именно в том, что на творчество И. Ф. Хруцкого повлияли разные течения в живописи, такие, как сарматизм и бидермайер. И. Ф. Хруцкий совмещал в своих работах ценности голландского и фламандского натюрморта, реализм и объективность сарматизма, уют и умиротворение бидермайера. И, безусловно, мастер вошел в историю всемирной живописи как основатель русского классического натюрморта.

Для изучения жизни и творчества И. Ф. Хруцкого были использованы материалы сотрудников Государственного художественного музея БССР – И. Паньшиной и Е. Ресиной. В их работах собраны достоверные факты из жизни художника, подкрепленные соответствующими ссылками. Помогли в исследовании выбранной темы статьи В. Черопки, И. Томашевой, А. Крачковского, в которых содержится достаточно глубокий, обстоятельный анализ жизни и творчества живописца.

**Особенности живописного языка художника.** Свои «цветы и плоды» живописец писал во всей жизненной силе и красоте, специально подбирая для своих натюрмортов природные формы, которые находятся в самом апогее роста, цветения, зрелости. Он восхвалял жизнь, воспринимал расцвет как вечность. Философия его натюрмортов – любование, наслаждение сущим, кратковременным и мимолетным, яркий жизненный оптимизм. Таковой является **первая** особенность художественного восприятия мира Хруцким [1].

Значительным для выражения идеи расцвета и вечности является подбор самих предметов композиции. Не трудно заметить, что в абсолютном большинстве случаев «главными героями» натюрмортов Хруцкого становятся дары не родной природы, а щедрой итальянской: виноград, персики, лимоны... Но это не только обязательная для академизма дань Италии как родине классического искусства, но и определенный символ идеальной, райской жизни на лоне прекрасной природы, которой так не хватало в холодном и сыром Петербурге [2]. Дабы показать человеку прелесть плодов и цветов, многие из них покупались у зеленщиков. Еще один смысл работ Хруцкого – победа человека над природой, климатом. В 1824 году в ботаническом саду в оранжерее Санкт-Петербурга начали выращивать виноград. Его теперь можно было увидеть не только на юге. Он поступал во фруктовые лавки столицы. Это была целая находка для живописца. Несмотря на довольно высокую стоимость винограда, художник практически постоянно использовал его в своих натюрмортах. Экзотический фрукт в северном Петербурге выглядел диковинно и роскошно, свидетельствовал о полноте и радости жизни. Это **вторая** особенность художественного языка Хруцкого.

Одна из главных черт классического натюрморта – максимальная сверхреальная иллюзорность изображения. На природу художник-академист смотрит практически с научной, рациональной объективностью. Не допуская чувственного подхода к ее трактовке, он пытается каждый предмет выписать наиболее детально, со всей полнотой охарактеризовать не только форму и цвет, но и структуру, текстуру (особенность поверхности, видимой глазом) и фактуру (особенность поверхности, которая воспринимается на ощупь). Хруцкий строит про-

странство в глубину и доводит до ощущения материальности живопись данных планов. В XVIII веке в русском искусстве процветал так называемый натюрморт-обманка: картины, в которых все детали прописаны так, что казались реальными – изображение вещей даже хотелось потрогать. Именно такие чувства возникают при взгляде на картины Хруцкого. Рассматривая картины мастера, возникает чувство материальности изображенного, некоторые предметы хочется потрогать руками, ощутить их запах и вкус. Очень часто на картинах мастера присутствует лимон с надрезанной кожурой, спадающей со стола. Эта деталь украшает каждую работу мастера и, безусловно, является уникальной в его творчестве. Лимон изображен так реалистично, будто он находится сейчас перед нами, хочется взять его в руки. **Третьей** особенностью творчества Хруцкого является необычайная реалистичность изображаемого.

Чтобы подчеркнуть особенности фактуры и текстуры изображенных предметов, художник в своих натюрмортах komponует их по принципу контраста. Он намеренно усложняет себе задачу, подбирая предметы с разнообразными, порой противоположными, фактурами. Например, в одной картине он изображает бархатистый персик, прозрачный стакан, блестящий металл, гладкое яблоко, шершавое «тело» керамической вазы. Таким образом, живописец показывает нам свое умение иллюзорно передать каждую поверхность. Ни у кого не возникнет сомнений в высоком мастерстве художника. Группировка предметов по принципу контрастности – **четвертая** особенность живописи Хруцкого [1].

Чтобы внимание зрителя ничто не могло отвлечь от созерцания природного микрокосмоса, мастер практически во всех своих работах пишет глухой черный фон. Он понимает, что именно в таких, идеальных для «экспозиции» условиях материальные черты предметов смогут проявить себя наиболее ярко. Если рассмотреть портреты Хруцкого, то там также можно зачастую встретить темный фон. Таким образом, можно провести аналогию с сарматским портретом, для которого были характерны определенные ярко выраженные черты, в том числе одна из его главных отправных точек – это глухой черный или темный фон. Это **пятая** особенность творческой манеры письма Хруцкого [1].

Хотелось бы выделить еще одну черту живописи Хруцкого, близкую к предыдущей, – связь творчества живописца с «сарматским портретом». В целом для «сарматского портрета» характерны: застылая поза модели, парадная (модная) национальная одежда (в данном случае подчеркивается темным фоном) с акцентом на декоративные элементы и фактуру дорогих тканей в сочетании с подчеркнутым реализмом образа. Сарматский портрет несет в себе сильное информационное начало через набор атрибутов (власть, духовное или социальное состояние модели). Все эти черты мы видим во многих работах мастера. Например, «Портрет И. Булгака» 1838 года, в котором детально и натуралистично прописано лицо модели, достоверно переданы знаки заслуг и награды митрополита, наблюдается определенная статичность позы портретируемого. По портрету мы можем определить социальное положение модели. Сюда мы также отнесли бы «Портрет И. Семашко» 1830-х годов, «Портрет И. И. Глазунова» 1843 года, «Портрет П. Рубцова» 1841 года и некоторые другие. Работам характерны линейность рисунка, большие плоскости ярких цветовых поверхностей, акцентирование декоративных элементов и фактуры тканей в сочетании с подчеркнутым реализмом образов. Особое внимание художник придает тщательной передаче предметов материального мира – с максимальной натуральностью выписаны кожа рук, лица, фактура тканей. Это **шестая** особенность художественного языка творчества Хруцкого [3].

**Седьмая** особенность – «сплавленная» манера живописи, четко усвоенная Хруцким в 1830-е годы. Рассматривая его натюрморты, следует обратить внимание на то, какая у них гладкая живописная поверхность. Как бы мы ни всматривались, мы не увидим не одного мазка, оставленного художником, не сможем уловить не одного движения его кисти. Краски на полотнах Хруцкого ведут себя настолько дисциплинированно, что теряют все свои материальные качества и полностью перевоплощаются в изображение. Именно такой манеры письма обучали в Академии искусств в середине XIX века, и долгое время именно такая живопись признавалась эталоном профессионального мастерства творцов.

По всем параметрам своего художественного восприятия Хруцкий остается худож-

ником-академистом середины XIX века. Пользуясь огромным диапазоном цветов и оттенков, художник совсем не старается передать их взаимодействие при близком соседстве. Главные средства выражения – локальный цвет и жесткая светотень. Границы каждого предмета живописец точно фиксирует четким контуром, словно еще раз подтверждая вечность и неизменность изображения мира (**восьмая** особенность) [4].

Как и любой академист, Хруцкий при создании полотна исходит из проблем композиции. Композиция натюрмортов мастера всегда досконально спланирована, симметрична, уравновешена. Художник сознает эффектные, декоративные произведения именно благодаря их композиционному решению (**девятая** особенность).

**Десятой** особенностью художественного языка Ивана Фомича является определенная близость зрителю изображаемого на его картинах. Все изображенные на картине предметы максимально знакомы зрителю. Стол, на котором расположена композиция, либо не украшен вовсе, либо на нем присутствуем простая скатерть. В центре композиции часто доминирует простая фаянсовая ваза, знакомая каждому. Ее можно было купить в обычной посудной лавке. Нередко рядом с вазой – ничем особенно не примечательная плетеная из лозы корзинка, наполненная фруктами. Иногда в натюрмортах присутствуют совсем демократичные плоды, такие, как морковь, грибы, лук, капуста. Художник таким образом хотел подчеркнуть свою близость к народу, он хотел быть понятен каждому. Также диалог со зрителем прослеживается по таким предметам, как бинокль, курительная трубка с тлеющей сигаретой. Эти предметы говорят о занятиях и увлечениях некоего круга людей. Таким образом Хруцкий подчеркивает присутствие человека на полотне, работа становится более одухотворенной, в ней чувствуется дыхание времени [5].

Иван Фомич прошел достаточно долгий путь становления как живописца: от простого деревенского юноши до академика живописи. Путь достижения своей цели молодой художник выбрал весьма традиционный для того времени: мечтой и целью большинства начинающих художников было обучение в Петербурге в Академии художеств. И, естественно, если это кому-либо удавалось, большинство живописцев оставалось

в столице зарабатывать деньги и строить дальнейшую карьеру. Но выбор Хруцкого был немного иной. Добившись успеха и признания публики, став академиком, получив известность и широкие перспективы дальнейшего развития, Иван Хруцкий возвращается в Беларусь. Он покупает имение Захарнич, недалеко от Полоцка.

На выбор художника оказали влияние серьезные причины. Хруцкий был вынужден вернуться на родину после смерти отца. Ему требовалось помочь семье. Именно поэтому Иван Фомич бросает карьеру столичного художника и возвращается на свою малую родину. Хруцкий сделал свой выбор. И этот выбор характеризует живописца как человека с высокими моральными принципами. Именно этот факт из жизни художника выделяет Хруцкого из ряда тех живописцев, которые приехав в столицу, остались там строить карьеру и зарабатывать деньги.

**Экскурсионный маршрут.** Предлагаемый экскурсионный маршрут связан с жизнью и творчеством живописца. Обратимся к местам, которые для художника были родиной, к которым он возвращался на протяжении всей жизни. Это Улла (место рождения живописца), Захарнич (там художник прожил большую часть своей жизни, там же и похоронен), Полоцк (место учебы). Также одним из мест нашего маршрута будет город Витебск, в котором мы познакомимся с полотнами живописца, хранящимися в Витебском областном краеведческом музее.

Наша экскурсия начинается с посещения Художественного музея города Витебска. Живописные полотна Ивана Хруцкого представлены в зале постоянно действующей экспозиции «Белорусское искусство XVIII – середины XIX века». Здесь находятся три работы художника, относящиеся к разным периодам его творчества. Это «Натюрморт со свечой» (1830-е), натюрморт 1960-х годов и портрет неизвестной, написанный в 1840-е годы. Именно этим работам мы посвятим часть нашего маршрута. Натюрморт со свечой, в котором мастерски написан центр и таинственный третий план, – относится к 1830-м годам, когда художник был на пике своего творческого расцвета. Тогда талантливый выпускник Петербургской академии художеств получил от царя часы на золотой цепочке, его работы были отмечены золотой медалью академии. Картины Ивана Хруцкого пользовались успе-

хом, раскупались. Вскоре художник получил звание академика [6].

Наследие Хруцкого после 1855 года состоит всего из трех портретов и четырех вариантов натюрморта (художник копировал сам себя). В музее мы видим один из этих вариантов натюрморта. Три других находятся в Саратовском, Ульяновском и Кировском музеях. Эта работа была написана тогда, когда Иван Хруцкий вернулся на родину и поселился в Захарничихах Полоцкого района. Иван Фомич в своем творчестве был постоянным в изображении предметного мира. Так и в натюрморте 1860-х годов повторяются та же плетеная корзина, графин с плоской пробкой, стакан на подставке, ваза, те же плоды и цветы: пионы, розы, лилии, тюльпаны, виноград, персики. Постоянен художник и в композиционных приемах. Принцип симметричной композиции с подчеркнутым центром художник использовал и в данной работе. В то время он мало писал, но, как утверждают искусствоведы, мастерство художника было более глубоким и тонким.

Важной составляющей творчества И. Ф. Хруцкого были портреты. В его творчестве присутствуют несколько портретов неизвестных людей. Долгое время считалось, что на работах 1830-х изображена жена художника, но многие искусствоведы пришли к выводу, что это ошибка. Кто эта неизвестная, чьи черты с такой любовью выписывал художник, остается тайной. Третьей картиной, находящейся в Художественном музее, является портрет неизвестной, написанный в 1840-е годы. Портрет не лишен любования художником своей моделью. Светотень играет на отливающих блеском красиво уложенных волосах, на матовой коже, в глубоких спокойных глазах. Мягкий шелк платья и нежность кружев подчеркивают чистоту и прелесть портретируемой. Здесь художник использовал свой излюбленный мотив – изображение рядом с женщиной букета цветов. В работе сочетаются два любимых жанра живописца – портрет и натюрморт, в которых звучит тема слияния человека с природой. Возвращение художника на родину привело к усилению реалистического начала в его творчестве, демократизации типажа и психологизма образа.

Далее мы посещаем Уллу – место рождения художника. В то время в Улле находились величественный костел доминиканов и три униатские церквушки. В одной из них

работал священником отец Ивана Фомича – Фома Иванович Хруцкий [7]. Маршрут будет проходить по улице им. Хруцкого. Мы посетим место, на котором находился дом отца художника.

В 1996 году областная организация Союза художников выступила с предложением увековечить память Хруцкого, и первый областной пленэр прошел на родине художника, в Улле. А всего состоялось семь таких творческих акций. Пленэр стал республиканским, а затем международным. По желанию туриста мы можем организовать экскурсию во время прохождения пленэра им. Ивана Фомича Хруцкого. Турист сможет понаблюдать за процессом создания картин, проникнуться чувством прекрасного. Такая экскурсия оставит незабываемые впечатления на всю жизнь.

Следующей точкой нашего маршрута является Полоцк. Здесь художник учился в Полоцком высшем пиарском училище, которое окончил в 1827 году. Размещалось оно в помещениях бывшей Полоцкой иезуитской академии. Она разделялась на приходское училище, 4-классное поветовое училище и 3-летние курсы «высших наук». В уездном училище преподавались: закон Божий, польский, латинский, французский и немецкий языки, география, арифметика, основы геометрии, природоведение, физика, рисование. От иезуитов училищу перешли библиотека (24 тыс. томов), физический и минералогический кабинеты, музей, типография. Обучение велось на польском языке. Большинство учителей окончило Виленский университет. Чтобы создать научный центр, сходный с университетским, значительно была расширена программа обучения и введены лекции вместо обычных уроков. При училище действовал интернат на 40 учеников [8]. Училище имело связи с Виленским университетом, в конце 1822 года лекции по истории читал профессор И. Лялевель. Учебное заведение, к сожалению, не сохранилось, но мы постараемся провести архитектурную реконструкцию на месте его прошлого расположения.

В д. Полота Полоцкого района Витебской области открыт школьный музей «Жизнь и творчество династии Хруцких». По желанию туриста мы можем посетить данный музей.

И последний пункт нашего маршрута – Захарничиха. Именно здесь Иван Фомич в 1844 году приобрел имение. Дом был разме-

щен в прекрасном живописном месте рядом с маленьким лесным озером Щелопок [9]. Интересно то, что местные жители в самом деле называют его Хруцкое, так как на наш вопрос во время поиска усадьбы художника для составления маршрута: «Где находится озеро Щелопок?», мы слышали «Какое, Хруцкое?». Озеро в действительности очень маленькое, диаметром примерно метров сто. Пройдя рядом с ним по лесной узкой дороге, мы попадаем на опушку. Именно здесь и находилась усадьба художника!

Здесь совсем недавно поставили памятный камень в честь Ивана Фомича, на котором написано: «На гэтым месцы знаходзілася сядзіба І. Ф. Хруцкага, знакамітага беларускага жывапісца, які пражываў у ёй з 1844 па 1885 год». Памятный знак был поставлен в честь 200-летия художника.

Сама территория, на которой находилось имение живописца, на данный момент представляет собой небольшую поляну, на которой высажены молодые сосны. Поляна с трех сторон окружена лесом, с одной стороны в настоящее время проходит трасса. Хочется отметить то, что место, выбранное художником для своего дома, весьма живописно. Невольно понимаешь, почему же он большую часть своей жизни провел именно здесь.

Составить более полное впечатление об усадьбе художника мы можем по фотографии 1910-х годов, на которой изображены дом живописца и примыкающие к нему постройки. Благодаря фотографии мы можем составить художественную реконструкцию места размещения усадьбы.

Заключительной точкой маршрута будет посещение могилы художника, которая находится совсем недалеко от его дома, на местном кладбище. Совсем недавно художнику установлен новый памятник: на нем изображен его автопортрет. На обратной стороне надмогильной плиты – натюрморт с его любимой фаянсовой вазой с цветами.

В скором времени по желанию туриста появится возможность возвращения в Витебск не на автобусе, а на пароходе, который будет курсировать по реке Западная Двина из Полоцка в Витебск. В маршрут по просьбе ту-

ристов могут быть внесены изменения, есть возможность показа новых объектов.

**Заключение.** Таким образом, мы выявили основные особенности живописного языка художника. Иван Фомич Хруцкий превосходно писал в разных жанрах живописи, но наибольшую известность получили его непревзойденные натюрморты. Русский натюрморт XIX века – явление эпизодическое, и в этом смысле творчество Хруцкого в Петербурге – яркое исключение. И поэтому именно в творчестве нашего земляка мы можем наблюдать развитие такого вида натюрморта, который вошел в историю русской живописи как классический (академический).

Творчество Ивана Фомича Хруцкого интересуют не только белорусских исследователей, но и зарубежных. Поэтому, на наш взгляд, одним из перспективных вариантов развития знаний о живописце, как за рубежом, так и в Беларуси, является разработка интересного туристического маршрута по местам жизни и творчества художника.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Томашава, І. Майстар класічнага нацюрморта / І. Томашава // Роднае слова. – 2010. – № 2. – С. 97–101.
2. Дзяков, Л. Тихая жизнь Ивана Хруцкого / Л. Дзяков // Искусство. – 2009. – № 16. – С. 22–23.
3. Бажэнава, В. На памежжы Захаду і Усходу / В. Бажэнава // Мастацтва. – 2009. – № 8. – С. 52–56.
4. Панышына, І. М. Иван Хруцкі (1810–1885) / І. М. Панышына, А. К. Рэсіна. – Мінск: Беларусь, 1990. – 200 с.
5. Кузнецов, С. О. Живописец Иван Хруцкий. Проблема интерпретации творчества «среднего художника» XIX в. / С. О. Кузнецов // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия / С. О. Кузнецов. – Л.: Издательство ленинградского университета, 1990. – С. 82–99.
6. Карамазаў, В. Размова з аўтапартрэтам / В. Карамазаў // Роднае слова. – 2008. – № 9. – С. 105–106.
7. Дробаў, Л. М. Иван Хруцкі / Л. М. Дробаў // Беларускія мастакі XIX стагоддзя / Л. М. Дробаў. – Мінск: Беларусь, 1971. – С. 42–48.
8. Чаропка, В. Иван Хруцкі: адкрыццё мастака / В. Чаропка // Беларускі гістарычны часопіс. – 2010. – № 1. – С. 3–14.
9. Крачкоўскі, А. Хруцкія – ад Гераніма да нашых сучаснікаў / А. Крачкоўскі // Краязнаўчая газета. – 2010. – № 6. – С. 5.

*Поступила в редакцию 07.05.2012 г.*



---

---

ПЕДАГОГИКА

---

---

## Краеведческое образование в системе культурологической подготовки специалиста

Пирожков Г. П.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный университет культуры и искусств», Тамбовский филиал, Тамбов



Автор представил взгляд на роль краеведения в формировании образовательного потенциала региона. С культурологических позиций дается определение краеведческому образованию, доказываются важность его развития, рассматривается как ценностная составляющая культурологической подготовки специалиста. Взаимовлияние культуры и образования – многоаспектный диалектический процесс. Решение проблем краеведческого образования, способного влиять на жизнь региона, актуализировало поиск подходов к созданию модели краеведческого образования с учетом того, что образование зависит от типа культуры и трансформируется вместе с изменениями в ней, является важным условием эффективного развития общества. Основополагающим методом исследования является диалектический метод познания социальных систем. Принцип историзма позволяет рассматривать краеведение как социокультурный феномен и краеведческое образование в системе взаимосвязанной и причинно-следственной зависимости явлений государственной и общественной жизни на разных этапах истории России. Методы моделирования позволили создать теоретические модели, в частности, общественной (инициативной) структурной

части краеведения и краеведческого образования, реализовав их представление соответственно в деятельности ТЦК и в постановке краеведческого образования в разных учебных заведениях. Герменевтический метод позволил глубже уяснить специфику понимания социокультурной краеведческой деятельности и краеведческого образования, толковать их как гуманитарную деятельность. Нами применяются также сравнительно-исторический, проблемно-тематический, биографический методы, метод наблюдения и др.

**Ключевые слова:** краеведческое образование, Тамбовский центр краеведения, программа-компендиум.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 86-92)

## Local lore and history education in the system of cultural studies training of a specialist

Pirozhkov G. P.

Federal state funded educational establishment of higher professional education «Moscow State University of Culture and Arts», Tambov branch, Tambov

The author presents an outlook of the role of local lore and history studies in the formation of the educational potential of the region. From the cultural studies point of view the definition of local lore and history education is given, the significance of its development is proved and is considered as a value component of the cultural training of a specialist. The mutual influence of culture and education is a multi aspect dialectical process. The solution of the issues of local lore and history education, which is able to influence the life of a region, made the search of the approaches to building up a model of local lore and history education topical. The fact that education depends on the type of culture and transforms together with the changes in it, is taken into account, as well as the fact that education is an important condition of the efficient development of the society. The basic method of the study is the dialectical method of cognition of social systems. The history principle makes it possible to consider local lore and history studies as a social and cultural phenomenon and the local lore and history education in the system of interconnected and reason-consequence dependence of the phenomena of state and public life at different stages of the history of Russia. Modeling methods made it possible to create theoretical models, namely, of public (initiative) structural part of local lore and history studies and local lore and history education by implementing their presence correspondingly in the activity of TCELL and in setting up local lore and history education in different educational institutions. Hermeneutic method made it possible to more deeply understand the specificity of social and cultural local lore and history activity and local lore and history education, to interpret them as humanitarian activity. We use also comparative and historical, problem and topical, biographical methods, the method of observation and others.

**Key words:** local lore and history education, Tambov local history studies centre, programme-compendium.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 86-92)

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: gpptmb48@rambler.ru – Г. П. Пирожков

---

Российское общество несет в себе явное противоречие между глобальной культурой и национальными культурами народов России с их традиционным укладом жизни. Специфика России (огромная территория, этническое разнообразие, многоконфессиональность и др.) актуализирует изучение страны, прежде всего, на региональном уровне. Регионализация России вызывает потребность в осмыслении специфики ее локальных частей и методами краеведения. В современных российских условиях злободневен вопрос об основных целях региональной культурной политики, в качестве субъекта которой выступает краеведение, активно влияющее на социокультурные процессы. Анализ направлений и форм этого влияния ставит вопрос о месте краеведения в системе наук и осмыслении роли краеведческого образования [1].

Взаимовлияние культуры и образования – многоаспектный диалектический процесс. Поэтому решение проблем краеведческого образования, способного влиять на жизнь региона, актуализировало поиск подходов к созданию модели краеведческого образования с учетом того, что образование зависит от типа культуры и трансформируется вместе с изменениями в ней, является важным условием эффективного развития общества [2].

Известно, что заставить людей любить Родину законодательными актами или экономическими мерами невозможно. Решение многих воспитательных задач возможно через возвращение правдивой краеведческой информации в образование, развитие адаптационного потенциала краеведческого подхода к обучению с целью трансляции молодежи опыта старших поколений. Отсюда – постановка вопроса о совершенствовании краеведческого образования, под которым понимается совокупность систематизированных знаний и навыков, полученных в результате обучения краеведению; это процесс развития и саморазвития личности, связанный с овладением социально значимым опытом, накопленным жителями отдельных территорий страны, воплощенным в знаниях, умениях, творческой деятельности и эмоционально-ценностном отношении к природе, человеческому сообществу, государству в лице местных власт-

ных структур; это также необходимое условие сохранения и развития материальной и духовной культуры [3, с. 28–29].

Цель статьи – осмысление краеведческого образования как феномена культуротворчества.

В этом качестве краеведческое образование есть и порождение новых культурных смыслов и ценностей, современных образовательных реалий, и культурное наследие, переосмысленное и оцененное. Залогом успешного развития краеведческого образования являются: обновленная теоретико-методологическая основа краеведения, возрождающиеся традиции обучения краеведению, внедрение инновационных технологий. Гарантией оптимизации краеведческого образования является грамотная организация педагогического процесса, активное введение в учебные планы краеведческих дисциплин на базе культурологии. Их освоение помогает молодым людям осознать, что любые ценности коренятся в традициях народа и являются для него закономерным результатом его исторического развития и накопленного опыта; только через диалог с другой культурой можно достигнуть определенного уровня самопознания.

Поэтому, если в наших исследованиях объектом всегда было краеведение как социокультурный феномен, то предметом выступало краеведческое образование, осмысление его философско-культурологического, исторического, информационного содержания, теоретико-методологических основ и практики. Задачи менялись в зависимости от конкретной цели (написание монографии или учебника, словаря или учебного пособия и др.). Однако стратегической целью была разработка концептуальных основ краеведческого образования, его философско-культурологическое обоснование и позиционирование модели «краеведческое образование» в концептуальное поле культурологии. Методологическая основа исследования – философские и культурологические концепции, раскрывающие закономерности социального развития, формирования этнического и социокультурного пространства, общенаучные принципы и методы изучения общественных явлений и процессов. Основу источниковой базы составляют: официальная и нормативно-пра-



вовая документация, архивные документы, музейные предметы, фотоматериалы, справочные издания и статистические данные, источники личного происхождения. В основе анализа также заметны документы библиотеки и архива созданного и руководимого автором общественного объединения исследователей региональной истории и культуры «Тамбовский центр краеведения» при Тамбовском региональном отделении Российской академии естественных наук (ТЦК при ТРО РАЕН) [см. 4].

Основополагающим методом исследования является диалектический метод познания социальных систем. Принцип историзма позволяет рассматривать краеведение как социокультурный феномен и краеведческое образование в системе взаимосвязанной и причинно-следственной зависимости явлений государственной и общественной жизни на разных этапах истории России. Методы моделирования позволили создать теоретические модели, в частности, общественной (инициативной) структурной части краеведения и краеведческого образования, реализовав их представление соответственно в деятельности ТЦК и в постановке краеведческого образования в разных учебных заведениях. Герменевтический метод позволил глубже уяснить специфику понимания социокультурной краеведческой деятельности и краеведческого образования, толковать их как гуманитарную деятельность. Нами применяются также сравнительно-исторический, проблемно-тематический; биографический методы, метод наблюдения и др. Интересные результаты дает экспериментальная работа ТЦК и созданной на его базе научной школы «Проблемы истории и культуры Тамбовского края».

**Теоретико-методологическим началом является цивилизационный подход.** Нам близко понимание провинциальной социально-экономической жизни и культуры как определенной «локальной цивилизации», которая нуждается в изучении с максимально большего количества точек зрения. Именно краеведение позволяет это сделать. Характеристика цивилизации определяется нами через краеведческую терминосистему, основные понятия которой – «край», «краеведческое образование», «культурное на-

следие народов края», «школьное краеведение», «региональная культурная политика», «краеведческая культура» как совокупность достижений человеческого сообщества определенного края, «культурные гнезда» (в культурологии, краеведении) как центры культуры регионов и др. При установлении характеристик локальной цивилизации того или иного региона применяются термины, выработанные в рамках отдельной российской территории («региональный», «краевой», «среднерусский» и др.). Формационный подход, ориентированный на выявление объективных причин, закономерностей и тенденций исторического процесса, используется не как опорный, а сюжетно. Основу исследования составляют также: исторический подход к изучению феномена краеведения; системный подход к изучению краеведческих процессов; единство исторического и логического в исследовании общественных явлений, проблем краеведения и краеведческого образования с учетом новых подходов – культурологического, информационного, социотехнологического; традиции русской философской и исторической школ.

Особое место в исследовании отводится анализу краеведения, обоснованию его теоретико-методологической базы [5], выяснению роли и места в образовательной практике. Без выработки фундаментальных оснований краеведения как науки, общественной практики и педагогической дисциплины невозможно размышлять о краеведческом образовании.

Решение проблемы становления образования, способного влиять на духовную жизнь страны, связано с его культурологизацией, а краеведение является ценностным компонентом культурологической подготовки специалиста, в процессе которой решается серия задач. Культурологический подход предполагает особый тип научного объяснения, который раскрывает культуру как явление глобальное. Следствием такого подхода становится новый вид мышления: человек начинает рассматривать мир целостно, осознавая себя и неотъемлемой частью культуры, и ее творцом. Однако наряду с приобщением к ценностям мировой культуры молодому человеку необходимо углубленное изучение отечественной куль-

туры с учетом регионального компонента. Поэтому вместе с познанием культуры в историческом аспекте важен краеведческий подход, который в силу уникальности каждой части страны, своеобразия ее развития помогает при рассмотрении культурологических проблем качественнее развешивать понятия «культура», «личность», «ценности» и др. Глубоко осмыслить направление и характер культурологического процесса можно лишь при параллельном изучении его краеведческих компонентов. Если культурологическая подготовка предполагает причастность к мировой и национальной культуре, развитие сущностных сил личности, то краеведческое образование направлено на цивилизованно-оберегающее освоение природных богатств, отчей народной культуры, умение сравнивать развитие края с действительностью других подобных территорий, видеть при этом не только общее, но и особенное. Через краеведческое образование (в силу комплексности краеведческого знания и благодаря вековому опыту адаптации молодых поколений через краеведение) можно сформировать у молодежи умения видеть проблематику природы, бытия и человека в контексте культуры, определять перспективу развития региона.

**Исследуемые нами вопросы находятся на стыке нескольких научных проблем.**

1. Проблема места и роли регионов в России – одна из острых в современных дискуссиях – актуализирует значение трудов классиков исторической науки, которые по богатству фактического материала, глубине теоретических концепций не имеют равных в историографии. Изучение этнической культуры позволяет проследить соотношение этнического и социального. Для краеведческого образования плодотворны изыскания в информационной проблематике. Таким образом, богатая научная основа для рассмотрения интерпретации российской истории в исследуемом контексте позволяет осмыслить особенности генезиса этнического и социокультурного пространства России, ее регионов, определить историко-культурологические подходы к изучению явлений краеведческой практики и некоторых концептуальных основ краеведческого образования.

2. История культуры российской провинции – предмет изучения многих наук. За последнее время в историографии культуры заметны изменения. Однако сложность вносит сохранение «отраслевого» подхода к изучению истории культуры. В этом случае мы принимаем видение культурологии как интегрирующего познания окружающего нас мира культуры, его социокультурной динамики, междисциплинарный анализ, модернизацию методики «областных культурных гнезд», переход к интенсивному изучению «местной культуры» в локальных версиях с использованием краеведческих форм, укрепленных обновленным методологическим инструментарием.

3. Осмысление культурологических основ краеведческого образования решается в русле основополагающих концепций классиков науки, опорными становятся новейшие положения истории, философии и методологии науки, теории познания, методологии междисциплинарных исследований. Принципиальные положения теории и методологии краеведческой науки и образования помогают осмысливать труды основателей российского краеведения, а также работы современных исследователей: по социальному пространству; этносоциологии; этнокартографии. Интересны исследования проблем структуры культуры, этнического своеобразия культур, взаимоотношений культуры и личности, исторической преемственности и роли традиций и др. Однако выработка решений, способных оказать влияние на направление развития социокультурных, информационных и других явлений, не может ориентироваться на знания, полученные в разных дисциплинах под разными углами зрения. Возникла потребность в новой объяснительной и социально-диагностической парадигме. Ее истоки следует искать в образе жизни людей, в их способности выживать в разнообразных обстоятельствах, находить адекватные способы взаимодействия со средой. Все это проявляется в таком глобальном по своему характеру явлении, как регионализация социокультурного пространства. Специалистами доказана важность учета процессов культурной политики, влияния культурологического образования на фор-

мирование регионального социокультурного пространства. Высшее образование рассматривается ими как неперемное условие эффективного развития общества в условиях его информатизации.

4. Проблемами краеведческого образования в регионе занимаются различные социальные науки, активно обсуждается новая система ценностей и целей образования, возрождается концепция личности, основанная на идеях культуросообразности и личностного развития. Появляются новые парадигмы образования, в которых педагогическая действительность отражается с помощью понятий «образовательный регион», «образовательные технологии» и др. Основным методом проектирования и развития образования становится культурологический подход, ориентирующий систему образования на диалог с культурой человека.

**Результаты исследования неоднократно публиковались** [см. 6; 7; 8; 9 и др.]. В общем виде их можно сформулировать так.

В новых социально-экономических условиях России, когда усиливаются процессы глобализации и регионализации, особую значимость приобретает развитие в субъектах РФ краеведения. В условиях информатизации общества краеведческая деятельность, став частью культурной региональной политики, координируется с работой научно-информационных и образовательных учреждений, творческих организаций, краеведов-общественников. Интерес к региональному историческому опыту, востребованность локального знания оптимизируют влияние краеведения на все стороны жизни территорий, прежде всего, на образование, воспитание и развитие молодого поколения, культурологическую подготовку специалистов.

Краеведение понимается как живое бытие культуры в ее целостности, это феномен культуротворчества, который проявляется и в порождении новых культурных ценностей и смыслов, и в актуализации уже наличествующих в массиве культурного наследия – через их переосмысление и толкование в индивидуальном мире человека. Историко-культурологический подход и ценностный анализ краеведения как социокультурного феномена, научный принцип дополнительности позволяют через кри-

тический анализ и творческое осмысление сущностей «старого» культурного наследия «нарастить» новые культурные конфигурации, порожденные современными реалиями. Краеведение в этом смысле есть редкостный универсальный социокультурный механизм, соединяющий эти процессы, делая акцент на тех сторонах исторического существования, которые обладают наибольшей устойчивостью, независимы от времени и включают культурно-генетический код российской цивилизации. Оно позволяет человеку определить и занять свое место в культуре. Это одна из отличительных черт краеведения.

Краеведение как результат развития ряда социальных процессов есть исторически сложившаяся, устойчивая форма организации совместной деятельности профессиональных работников и общественников. Как важный социально-культурный и воспитательный институт краеведение соединяет усилия общества и государства. Как бы ни совершенствовались пирамиды власти, в ее основании в демократическом государстве всегда будут находиться структуры самоуправления и самоорганизации. Поэтому общественное краеведение есть институт формирования гражданского общества.

Краеведение становится все более сложной, открытой, неравновесной социальной системой; для объяснения такого объекта необходимы общая теория, дополняемая частными (специальными) теориями, различные, в том числе альтернативные методы. Это обуславливает разработку теории краеведения, для формирования которой методологическую значимость имеет развитие наук о культуре. Использование культурологического подхода расширяет спектр исследований, обновляет методологический инструментарий краеведа. Вопросы теории рассматриваются с учетом информатизации общества, что расширяет возможности краеведения в культурологической подготовке специалистов. Чтобы краеведение стало развитым социальным институтом, помимо специальных учреждений, изданий и др., нужна подготовка специалистов, обладающих краеведческо-культурологическими знаниями, умениями и навыками, которые позволят им вести диалог с прошлым и видеть перспективу

своего дела. Эффективное краеведческое образование должно разумно и грамотно структурироваться в социокультурном пространстве каждого региона России.

Краеведение охватывает все стороны и аспекты исторической эволюции и современного состояния территории, поэтому вписывается в процесс культурологизации образования. Краеведческие дисциплины закрепляют общенаучные и специальные знания, соединяют теорию с практикой, углубляют профессиональные умения и навыки. Авторская программа развития краеведческого образования направлена на оптимизацию культурологической подготовки специалиста, становление его как профессионала и активного гражданина-патриота.

Уровень краеведческого образования находится в прямой зависимости от подготовки преподавателя, который досконально знает предмет, научно компетентен, обладает гражданской позицией, нравственным кредо в любом контакте со студентами и с предметом преподавания, ориентирован на гуманистические ценности, активную общественную деятельность. Важный компонент становления будущего педагога – краеведческая культура (субординированный ряд понятий: общая культура, профессионально-педагогическая культура, краеведческая культура).

Краеведческое образование решает некоторые задачи единства общества и природы в силу комплексности краеведческого знания, векового опыта социокультурной и этноэкологической адаптации молодежи через краеведение. Оно помогает увидеть природу, бытие и человека в контексте культуры («природа – культура мировая, национальная и культура родного края – я как творец культуры»), обуславливает решение задач через культуру, с опорой на традиции и исторический опыт лишь при сбалансированном соединении составляющих обучения – адаптационной и технологической.

Построение учебных краеведческих курсов основано на комплексности краеведческого знания. В концепции любой краеведческой дисциплины учитывается, прежде всего, диалектика общего, особенного и единичного. Авторская модель краеведческих курсов

использует принципы историзма, концентризма, диалога культур. Характеристика краеведения рассматривается во временных и пространственных пределах, придается значение этизации преподавания, используется воспитательно-адаптационный потенциал краеведения. В общеобразовательных и профессиональных учебных заведениях краеведческие дисциплины предлагаются в рамках общей гуманитарной подготовки, внимание акцентируется на усилении прикладного характера обучения; это требует учета профиля учебного заведения, специальности (направления) обучающихся и др. Анализ аксиологических оснований обучения краеведению, сделанный с учетом диалектической природы его ценностей и особенностей в разных учебных заведениях, позволил выработать практические рекомендации по оптимизации краеведческого образования как составляющей культурологической подготовки специалиста.

**Заключение.** Разработаны философско-культурологические основы теории, методологии и практики краеведения, выявлены исторический, информационный и региональный аспекты краеведческой деятельности, представлен науковедческий код ее анализа. Теоретическая концепция краеведения как социокультурного феномена воплощена в прикладных моделях, программах и технологиях краеведческой деятельности, в практике краеведческих структур, в обучении краеведению, модели краеведческого образования, которое рассматривается в качестве составляющей культурологической подготовки специалиста. Выработан новый теоретический инструментарий для культурологов, краеведов, специалистов, занимающихся культурно-краеведческой, информационной, образовательно-воспитательной деятельностью.

Исследовательские материалы автора используются при написании обобщающих работ по теории и истории культуры и разработке соответствующих разделов учебных курсов по культурологии, отечественной истории, педагогике, краеведению и др., о чем свидетельствует высокая степень цитирования публикаций и использования отдельных теоретических положений

и практических рекомендаций автора и его коллег по ТЦК. Многие исследовательские материалы внедрены в учебный процесс в ряде учебных заведений, они доступны для теоретиков и практиков науки и образования: основные положения авторской концепции и анализ многоаспектной практики культуролого-краеведческого образования опубликованы в монографиях, терминологическом словаре, учебнике, в учебно-методических пособиях [10; 11 и др.].

В настоящее время коллектив преподавателей ряда учебных заведений под руководством автора разрабатывает педагогическую элективную философско-культуролого-историко-краеведческую программу-компендиум «История и культура Тамбовского края», которая будет предложена в качестве дисциплины регионального (вузовского) компонента по выбору студентов (тезисы докладов, отдельные части программы, некоторые методические разработки опубликованы [12 и др.]) с учетом подготовки в вузах бакалавров и магистров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зорина, В. П. О краеведческом образовании: (программа развития) / В. П. Зорина, А. В. Ишин, Г. П. Пирожков [и др.] // Тр. Тамб. центра краеведения. Вып. 1: в 3 ч. – Тамбов, М.; СПб.; Баку; Вена: Изд-во МИНЦ, 2004. – Ч. 1. – С. 49–50.
2. Горлова, И. И. Высшее образование в области культуры и искусства как условие эффективного развития общества / И. И. Горлова // Информационная культура и эффективное развитие общества: материалы междунар. науч. конф. (Краснодар, 21–24 сент. 2005 г.). – Краснодар, 2005. – С. 34–39.
3. Пирожков, Г. П. Краеведение: терминолог. слов. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена: Изд-во МИНЦ, 2006. – 80 с.
4. Пирожков, Г. П. Тамбовский центр краеведения в социокультурном пространстве региона-68 / Г. П. Пирожков, А. В. Ишин. – Тамбов: Тамбовполиграфиздат, 2009. – 152 с.
5. Пирожков, Г. П. Методология краеведения: монография / Г. П. Пирожков. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена: Изд-во МИНЦ, 2005. – 194 с.
6. Пирожков, Г. П. Вспомогательные исторические дисциплины в обучении краеведению / Г. П. Пирожков // Сумська старовина». – Сумы–Чернигов, Украина, 2010. – № 30. – С. 245–263.
7. Пирожков, Г. П. Краеведческое образование в системе культурологической подготовки специалиста / Г. П. Пирожков // Документознавство. Бібліотекознавство. Інформаційна діяльність: проблеми науки, освіти, практики: матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. – К., 2007. – С. 297–298.
8. Пирожков, Г. П. Краеведческое образование в системе культурологической подготовки специалиста / Г. П. Пирожков // Alma mater («Вестн. высшей школы»). – М., 2007. – № 10. – С. 21–22.
9. Пирожков, Г. П. Культурологические основы краеведческого образования: монография / Г. П. Пирожков. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена: Изд-во МИНЦ, 2006. – 224 с.
10. Пирожков, Г. П. Историческое краеведение: программа автор. курса / Г. П. Пирожков. – Тамбов, 2005. – 20 с.
11. Пирожков, Г. П. Краеведение: учебник / Г. П. Пирожков. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена: Изд-во МИНЦ. – 2006. – 272 с.
12. Пирожков, Г. П. Интеграция глобального и регионального компонентов в содержании культуролого-краеведческой подготовки специалиста на основе педагогической программы-компендиума «История и культура Тамбовского края» / Г. П. Пирожков, А. В. Ишин, В. П. Зорина, Е. С. Ильинская, В. В. Красников // Современные социальные и гуманитарные знания: традиции, новации, перспективы: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Казань, 29–30 янв. 2010 г.). – Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та, 2010. – Ч. 2. – С. 143–148.

*Поступила в редакцию 05.01.2012 г.*

УДК 379.83

## Фактары і метады сацыяльна-культурнай дзейнасці грамадскіх аб'яднанняў клубнага тыпу на Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзя

Каралькова Л. В.

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



Артыкул прысвечаны пытанням сацыякультурнай дзейнасці аб'яднанняў і таварыстваў на Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзя ў сферы вольнага часу. Аўтар разглядае тэндэнцыі развіцця грамадскіх аб'яднанняў, клубаў, таварыстваў гарадскога насельніцтва з пункту гледжання сацыяльнай адаптацыі суадносна з патрабаваннямі часу. Закранаючы ўсе сааслоўныя пласты грамадства, аўтарам выяўляюцца асноўныя напрамкі дзейнасці грамадскіх фарміраванняў. У артыкуле змешчаны архіўныя дадзеныя, якія раскрываюць змест, характар і напрамкі дзейнасці грамадскіх аб'яднанняў на інтарэсах на тэрыторыі Беларусі. Аўтарам прадпрымаецца спроба апісаць феномен асацыяцый і аб'яднанняў у краіне – прастору паміж сям'ёй, з аднаго боку, і дзяржавай, абшчынай і царквой – з другога, з усімі яго сацыяльнымі, палітычнымі і культурнымі імплікацыямі. Пры гэтым размова вядзецца пра ролю, якую грамадскія аб'яднанні адыгрывалі ў сацыяльнай культуры, і фактары ўзнікнення іх з разгалінаваных, ідэйна і матэрыяльна, гетэрагенных сацыяльных утварэнняў.

**Ключавыя словы:** грамадскае аб'яднанне, сфера вольнага часу, таварыства, клуб.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 93-100)

## Factors and methods of social and cultural activity of club type public associations in Belarus in the late XIXth – early XXth centuries

Karalkova L. V.

Educational establishment “Vitebsk State University named after P. M. Masherov”, Vitebsk

The article is devoted to the issues of social and cultural activity of associations and societies in Belarus in the late XIXth – early XXth centuries in the sphere of spare time. The author considers tendencies of the development of public associations, clubs, and societies of urban population from the point of view of social adaptation corresponding the demands of the time. Involving all social layers of the society, the author singles out main directions of the activity of public unions. Archive data, which disclose the content, character and directions of the activity of different interests' public associations on the territory of Belarus, are presented in the article. The author makes an attempt to describe the phenomenon of associations and unions in the country – the space between the family, on the one side, and the state, community and church, on the other one, with all its social, political and cultural implications. At the same time, the role, which public associations played in social culture, as well as factors of their appearance from different branch, ideal and material, heterogeneous social formations, is considered.

**Key words:** public association, the sphere of spare time, society, club.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 93-100)

Сёння ў сувязі са зменамі ў сацыяльным, эканамічным і культурным жыцці ў нашай краіне адбываецца перагляд і пераацэнка вопыту, метадаў і здабыткаў папярэдніх пакаленняў, у тым ліку і ў на-

прамках арганізацыі сацыяльна-культурнай сферы, культурнага адпачынку насельніцтва Беларусі.

На аснове архіўных дакументаў Цэнтральнага дзяржаўнага гістарычнага

Адрес для корреспонденции: e-mail: agallard@mail.ru – Л. В. Каралькова

архіва Беларусі (фонды 1430; 295; 24; 2555; 2649), Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі ў г. Гродна (фонды 103; 1), аналізу перыядычнага друку дарэвалюцыйнага часу ("Вестник Могилевского земства", "Вестник Минского губернского земства", "Виленский вестник", "Гомельская мысль"), а таксама работ беларускіх этнографіаў (П. В. Баброўскага, П. І. Шпілеўскага, М. Я. Нікіфароўскага, А. П. Сапунова) можна зрабіць выснову, што менавіта з другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзя назіраецца перыяд росквіту аб'яднанняў, фарміраванняў клубнага тыпу (не ў сэнсе месцазнаходжання, а ў сэнсе формаў арганізацыі).

Мэта нашага даследавання – аналіз метадаў і спосабаў дзейнасці клубных аб'яднанняў і таварыстваў на тэрыторыі нашай краіны ў другой палове XIX – пачатку XX стагоддзя.

**Спектр дзейнасці аб'яднанняў.** У другой палове XIX – пачатку XX стагоддзя на Беларусі пачынаюць паступова з'яўляцца і пашырацца грамадскія аб'яднанні з надзвычай шырокім спектрам дзейнасці: аб'яднанні ўзаемадапамогі і гаспадарча-эканамічнага накірунку (камерцыйныя таварыствы і таварыствы спажываўцоў, якія аб'ядноўвалі купцоў, служачых прамысловых прадпрыемстваў, чыноўнікаў); прыказчыцкія, членамі якіх былі гандляры і дробныя служачыя; прафесійныя (чыгуначныя, пажарныя, фармацэўтычныя, будаўнікоў, рамеснікаў, кушнерскія, клуб хатняй прыслугі ў Віцебску і інш.); навуковыя і асветніцкія таварыствы; дабрачынныя і апякунскія таварыствы; клубы і аб'яднанні па інтарэсах (спартыўныя, музычныя, літаратурныя, артыстычныя і інш.); грамадскія аб'яднанні, звязаныя з царквой. Да гэтага перыяду стварэнне клубаў-таварыстваў па пералічаных вышэй накірунках мела спантаннае, адзінкавае характар.

Асноўная маса беларускай інтэлігенцыі гуртавалася вакол музеяў, прыватных бібліятэк, перыядычных выданняў, якія да гэтага часу паступова пачалі страчваць сваю элітарнасць, або збіралася на вечарыны ў прыватных кватэрах. Гэтая форма правядзення вольнага часу была перанята беларускай інтэлігенцыяй ад сялянскай моладзі, якая збіралася вечарамі па суботах, нядзелях або святочных днях на танцы і гульні ў прасторнай хаце або карчме. Вечарыны, якія ладзіла гарадская і местачко-

вая інтэлігенцыя, спрыялі папулярызацыі літаратурнага, музычнага, драматычнага і іншых відаў мастацтва на Беларусі, прычым не толькі беларускага, але і рускага, і заходнееўрапейскага. Напрыклад, у Нясвіжы, па сведчанні П. І. Шпілеўскага, былі ў пашане хатнія музычныя і літаратурныя вечарыны інтэлігенцыі, дзе чыталі і абмяркоўвалі творы М. Гоголя, В. Жукоўскага, Ч. Дзікенса, У. Тэкерэя, навіны заходнееўрапейскага музычнага жыцця [1, с. 63]. Гэтая традыцыя захавалася яшчэ з канца XVIII стагоддзя.

Вялікай папулярнасцю ў колах чыноўнікаў карысталіся чытанні. Можна нават сказаць, што гэта была адна з асноўных формаў сяброўскіх зносін паміж сабой. Па сведчанні Нікіфароўскага, "...чыноўніцтва чытала значна больш, чым можна было чакаць; чыталі групамі, пры гэтым абменьваліся думкамі і ўражаннямі з прычыны прачытанага; шляхам чытання некаторыя асобы папаўнялі вучэбныя прабелы, спецыялізаваліся ў пэўнай галіне ведаў..." [2, с. 113].

Менавіта чыноўнікам належыць адкрыццё першых прыватных бібліятэк-чытальняў на тэрыторыі Беларусі. Так, напрыклад, маляды чыноўнік былой палаты дзяржаўнай маёмасці, віцэблянін Іван Феліксавіч Місюра, які атрымаў хатнюю адукацыю, стварыў прыватную чытальню (1864 г.). У яе фондах налічвалася 539 тамоў розных твораў (205 – на рускай, 327 – на польскай і 7 – на французскай мовах). За карыстанне літаратурай з чытальні І. Місюры плата была дастаткова даступнай (30 кап. у месяц), таму ў ёй налічвалася 80 пастаянных чытачоў [2, с. 114–115].

**Таварыствы, заснаваныя на адзінстве прафесійных або аматарскіх інтарэсаў, і падыходы да іх дзейнасці.** Яшчэ адзін тып грамадскіх аб'яднанняў, якія існавалі ў гарадах Беларусі ў гэты час, прадстаўлялі таварыствы, заснаваныя на адзінстве прафесійных або аматарскіх інтарэсаў. Самым старэйшым з іх было Віленскае медыцынскае таварыства. Створанае пры Віленскім універсітэце ў 1805 г., яно ўяўляла сабой тып навукова-грамадскай арганізацыі, аб'ядноўвала выкладчыкаў універсітэта і медыкаў-практыкаў не толькі з Вільні, але і з іншых гарадоў Беларусі ды Літвы і праіснавала да 1939 года. У 1886 г. узнікла Мінскае медыцынскае таварыства, якое, як і Віленскае, выдавала

свой часопіс. У 1903 годзе ўзнікла Брэсцкае таварыства ўрачоў, якое аб'ядноўвала 28 чалавек. Адным з напрамкаў дзейнасці гэтага таварыства было наладжванне публічных чытанняў, выданне папулярных твораў для распаўсюджання ў народзе ведаў па праблемах агульнай і асабістай гігіены.

У чэрвені 1898 года Брэсцкі павятовы прадвадзіцель дваранства піша да яго правасхадзіцельства Бацюшкава Д. М. аб адкрыцці ў г. Брэсце клуба пажарнага таварыства.

Вялікае распаўсюджанне атрымалі сельскагаспадарчыя таварыствы, у склад якіх уваходзілі пераважна памешчыкі і заможныя сяляне. Яны праводзілі выставы пародзістай жывёлы і сельгаспрадукцыі, абменьваліся агранамічнымі навыкамі. У Вільні такое таварыства было адкрыта ў 1899 годзе. Статут Віцебскага таварыства сельскіх гаспадароў быў зацверджаны 2 чэрвеня 1895 года.

У 1877 годзе гурток ідэйных інтэлігентных памешчыкаў Магілёўскай губерні, якія мелі цікавасць да саадаводства і культурных прыёмаў яго вядзення, заснаваў сельскагаспадарчае таварыства, пры якім у 1900 годзе была арганізавана «Школа садоўных рабочых». Дзякуючы гэтаму сярод беларускіх памешчыкаў з'явіліся вучоныя-саадаводы і «садовыя рабочыя» – практыкі сярод сялян [3, с.10].

Менавіта ў канцы XIX стагоддзя сельскагаспадарчымі таварыствамі пачынаюць актыўна падтрымлівацца і развівацца традыцыі народных рамёстваў, асабліва ткацтва. З іх дапамогай у вёсцы адбываецца распаўсюджанне новых ткацкіх тэхнік і тэхналогій. Такія школы-майстэрні былі адчынены ў Клецку і Койданаве Мінскай губерні, у м. Барок Дзвінскага павета, ткацкія майстэрні пры Слуцкім аддзяленні Мінскага сельскагаспадарчага таварыства, у мястэчках Брамчыцы і Каты Мінскай губерні, у Дзісне Віцебскай губерні і інш.

Папулярныя і народнага ткацтва спрыялі розныя выставы, пераважна сельскагаспадарчай накіраванасці, якія звычайна дэманстравалі вырабы саматужнікаў і рамеснікаў. Шэраг выстаў быў арганізаваны ў гарадах Беларусі ў пачатку XX стагоддзя, прычым найбольш багатыя і змястоўныя раздзелы складала ткацтва. Магчыма, што ўзоры ткацтва было лягчэй збіраць, а з другога боку, арганізатараў выстаў не-

сумненна вабіла яркая дэкаратыўнасць ткацкіх вырабаў у параўнанні, напрыклад, з драўлянымі або ганчарнымі вырабамі. Інфармацыя з такіх выстаў нязменна ўтрымлівала словы захаплення гэтым відам народнага мастацтва.

Асабліва багата і разнастайна было прадстаўлена беларускае ткацтва на саматужна-прамысловай выставе ў Вільні (1911 год) і II Усерасійскай саматужнай выставе ў Пецяярбургу ў 1913 годзе. Тут дэманстраваліся сотні ўзораў адзення, разнастайных дэкаратыўных і абрадавых тканін з Вілейскага, Ашмянскага, Лідскага, Дзісенскага і іншых паветаў Паўночна-Заходняй Беларусі. Багатыя традыцыі ткацтва і вышыўкі, іх шырокае распаўсюджванне сталі асновай для арганізацыі мастацкіх промыслаў у канцы XX стагоддзя.

У пачатку XX стагоддзя побач з сельскагаспадарчымі таварыствамі атрымалі сваё развіццё і Таварыствы дапамогі хатнім рамёствам і народным промыслам. Напрыклад, у Варшаве такое таварыства ўпершыню было створана ў 1907 годзе, у Вільні – у 1912, у Брэсце – у 1924, а ў Навагрудку арганізавана «Рамесніцкая хата», або «Дом рамёстваў». Таварыствы дапамогі хатнім рамёствам і народным промыслам ставілі на мэце вырашэнне не толькі культурна-прапагандысцкіх, але і гаспадарчых задач. Заўважым, што найбольшую ўвагу гэтыя таварыствы надавалі развіццю ганчарнага майстэрства. З гэтай мэтай яны арганізоўвалі заняткі ў зімовыя месяцы, імкнуліся да рацыянальнага выкарыстання мясцовай сыравіны, навучалі ганчароў прагрэсіўным дасягненням у галіне керамічнай вытворчасці, аказвалі дапамогу ў збыце вырабаў. У 1920-я гады гэтымі таварыствамі была арганізавана выстава ў Брэсце, у 1929 годзе – у Познані, дзе высокую ацэнку атрымаў беллагліняны посуд з Агароднай і «чорналешчаныя сівакі» з Міру і Івянца [4, с. 738].

Камісія па кераміцы Варшаўскага таварыства арганізоўвала пастаянныя курсы для ганчароў, што пражывалі на тэрыторыі Польшчы і Заходняй Беларусі, якая ў той перыяд таксама адносілася да польскіх земляў (да 1939 года). Іх навучалі навыкам абпалу вырабаў, нанясенню палівы і дэкараванню. Аднак, магчыма, гэтых курсаў былі абмежаваныя: на іх навучаліся толькі некалькі беларускіх ганчароў. Больш прадуктыўнай



была арганізацыя курсаў на месцах, у буйных ганчарных цэнтрах, дзе можна было ахапіць найбольшую колькасць майстроў. Так, у 1924 годзе Віленскае таварыства правяло ганчарныя курсы ў Крэве, у 1926 – у Ракаве і ў 1937 годзе – у Маладзечне.

У 1840-я–1850-я гады сярод шматлікага кола мясцовай інтэлігенцыі ўзнікла цікавасць да вывучэння фальклору і побыту карэннага насельніцтва і гісторыі Беларусі. Дзеячы літаратуры і мастацтва групаваліся вакол гурткоў А. Кіркора ў Вільні, В. Дуніна-Марцінкевіча ў Мінску і А. Вярэгі-Дарэўскага ў Віцебску. Менавіта ў гэтых гуртках была закладзена аснова для развіцця беларускай мастацкай культуры.

Асноўным заняткам гурткоў інтэлігенцыі былі духоўныя зносіны, якія выяўляліся ў форме бясед, спрэчак, размоў. Хатнія гурткі былі больш лакальнымі, чым клубы, пастаянны склад і худзельнікаў напаўняў сустрэчы цёплым духам сяброўства. Нефармальнасць, неафіцыйнасць як асноўныя прыметы такіх гурткоў дапамагалі ў стварэнні сяброўскай атмасферы.

Пад уплывам грамадска-дэмакратычных рухаў канца XIX – пачатку XX стагоддзя ліберальныя і дэмакратычна настроеныя колы інтэлігенцыі пачалі ствараць разнастайныя культурна-асветніцкія і навуковыя таварыствы.

У 1901 годзе ў Вільні быў створаны гарадскі клуб для асоб інтэлігентных прафесій, які аб'ядноўваў урачоў, юрыстаў, інжынераў, настаўнікаў, архітэктараў, артыстаў, літаратараў. Членскі ўзнос складаў 10 руб. у год. Існаваў яшчэ дадатковы «бібліятэчны» ўзнос – 1 руб. 20 кап., на які набывалі літаратуру для бібліятэкі клуба. Вялікая ўвага надавалася падтрымцы небагатай, але таленавітай моладзі, якая атрымлівала вышэйшую адукацыю дзякуючы грашовым стыпендыям ад клуба. Галоўнымі формамі яго работы былі семінары, бяседы, музычныя і сямейныя вечары. Уваход на іх быў платны: для жанчын – 50 кап., для мужчын – 1 руб., але нягледзячы на гэта дзейнасць Віленскага клуба карысталася вялікай папулярнасцю ў гарадской інтэлігенцыі. 22 лістапада 1912 года ў г. Брэсце па вуліцы Мядовай (рог Збірагоўскай) быў адчынены Брэст-Літоўскі гурток «Досуг» для асоб інтэлігентных прафесій [5].

У пэўнай ступені прафесійным аб'яднаннем можна лічыць і жаночыя клубы. Напрыклад, клуб, адкрыты 28 кастрычніка 1909 года ў Віцебску [6]. Пры яго праўленні працавалі пастаянныя камісіі: бібліятэчная, дзіцячых забаў, гаспадарчая. Клуб арганізоўваў лекцыі, даклады, субяседванні, а па нядзелях – навукова-папулярныя чытанні і літаратурна-музычныя вечары. Уваходная плата складала 10 кап. Па чацвяргах адбываліся «чаепіттыя», на якіх прысутныя вялі бяседы на літаратурныя, грамадскія, культурныя і педагагічныя тэмы. Устройвалі так званыя «падпісныя вечары», камерныя канцэрты, дзіцячыя ранішнікі і ёлкі.

Члены камісіі жаночага клуба па арганізацыі дзіцячых забаў імкнуліся да таго, каб дзяўчынкі і хлопчыкі найбольш плённа і з карысцю для развіцця сваёй асобы праводзілі вольны час. Работа з дзецьмі вялася дыферэнцавана, з улікам узросту і здольнасцей. Малодшыя займаліся 1 раз у 2 тыдні па нядзелях, а старэйшыя – кожную суботу. У клубе дзяцей навучалі пляценню кошыкаў, разьбе па дрэве, пераплётнай справе, лепцы з гліны, спевам і маляванню. Акрамя гэтага праводзіліся розныя рухомыя гульні, наладжваліся экскурсіі. Пры клубе была бібліятэка.

**Таварыствы і аб'яднанні клубнага тыпу па інтарэсах і метады іх дзейнасці.** Пачатак XX стагоддзя азнаменаваўся захваленнем маладых гараджан веласпортам і футболом, і пачалі стварацца гурткі і таварыствы аматараў гэтых відаў спорту. Напрыклад, у 1894 годзе было створана Дзвінскае таварыства веласіпедыстаў. У Гомелі ў 1909 годзе ўзніклі 2 гурткі (каманды): «Спорт» і «Надзея». У 1910 годзе ў Гомелі іх было 10, а ў Беліцы – 4. Мінскае таварыства аматараў спорту, якое ўзнікла ў 1895 годзе, займалася добраўпарадкаваннем велатрэка і спартыўнага павільёна, арганізацыяй дзіцячых спартыўных гульняў, спаборніцтваў па гімнастыцы і веласпорту, наладжвала калектыўныя выезды за горад. У 1899 г. таварыства налічвала 196 чалавек. 9 ліпеня 1914 года ў г. Гродна быў зарэгістраваны рачны яхт-клуб, мэтай якога было развіццё ўсіх відаў воднага спорту і садзейнічанне памяншэнню няшчасных выпадкаў на вадзе. Для забавлення сваіх членаў і гасцей яхт-клуб праводзіў сямейныя вечары, канцэрты, спектаклі і іншыя

відовішчы. У члены яхт-клуба прымаліся асобы мужчынскага полу ўсіх саслоўяў і нацыянальнасцей. Узначальваў гэтае аб'яднанне камандор. Пры клубе працаваў буфет і дапускаліся ўсе дазволеныя гульні [7].

У канцы XIX стагоддзя ў гарадах вялікую папулярнасць атрымалі аматарскія літаратурныя, музычныя, драматычныя таварыствы, якія наладжвалі публічныя лекцыі, канцэрты, музычныя вечарыны, спектаклі па п'есах прагрэсіўных беларускіх, рускіх і замежных драматургаў. Вядомасцю карысталіся і аркестры чыноўнікаў, у склад якіх уваходзілі пераважна 5–6 інструментаў. Вядомыя, напрыклад, віцебскія аркестры пад кіраўніцтвам братоў Д. і С. Шароўскіх, братоў Целіцаў і іншых. Акрамя аркестраў выступалі і асобныя чыноўнікі – аматары музыкі – гітарысты, флейтысты, выканаўцы музыкі на раялі і інш. Аматарскія хары з чыноўнікаў выступалі ў сваіх прыхадскіх цэрквах, а тыя, хто быў больш здатным да вакальных спеваў, станавіліся рэгентамі ў тых жа цэрквах. Прычым усе гэтыя канцэрты і выступленні ладзіліся на дабрачыннай аснове, без усялякай матэрыяльнай карысці [2, с. 116]. У тым жа Віцебску ў 1878 годзе па ініцыятыве мясцовых чыноўнікаў было закладзена Таварыства аматараў тэатральнага мастацтва, а ў 1883 – Таварыства аматараў музычнага і драматычнага мастацтваў. У 1880 годзе ў Мінску створана музычнае таварыства, якое мела на мэце распаўсюджванне музычнай адукацыі і развіццё ўсіх галін музычнага мастацтва, арганізацыю дабрачынных канцэртаў з мэтай аказання матэрыяльнай дапамогі музыкантам, што жылі ў нястачы, і прызначэнне стыпендыі маладым таленавітым музыкантам. Узнос складаў 5 руб. У 1883 г. членамі таварыства былі 215 чалавек [8, с. 24]. Літаратурна-музычнае аб'яднанне працавала і ў г. Гродна. Створанае ў 1883 годзе, яно сваёй мэтай мела вывучэнне твораў лепшых кампазітараў, як свецкіх, так і духоўных, садзейнічанне развіццю нацыянальнай музыкі, знаёмства з творамі літаратуры і прыгожага пісьменства. Удзельнікі аб'яднання збіраліся два разы на тыдзень у вызначаныя дні для спеваў і рэпетыцый. Акрамя літаратурна-музычнага аб'яднання ў г. Гродна з 1907 года дзейнічаў гурток аматараў ігры на мандаліне і гітары, мэтай якога была арганізацыя і ўдасканаленне аркестровай

ігры на ўдарных струнных інструментах. Членскія ўзносы складалі 1 руб. у год. З 1907 года ў г. Гродна таксама пачынае дзейнічаць і аб'яднанне драматычна-музычна-вакальнае, якое знаходзілася ў доме на Банкавай вуліцы. У 1908 годзе яно рэарганізуецца ў аб'яднанне аматараў драматычнага і музычнага мастацтваў “Муза” і аб'ядноўвае 129 аматараў. Паступова колькасць удзельнікаў павялічваецца і ў 1911 годзе складае 170 чалавек. Пры аб'яднанні працуе бібліятэка-чытальня, дзе спачатку налічвалася 616 кніг, а к 1911 году кніжны фонд складаўся з 274 твораў навуковага зместу і 826 – белетрыстычнага жанру. Асноўнымі відамі дзейнасці былі арганізацыя аматарскіх спектакляў і правядзенне літаратурна-музычных і танцавальных вечароў. У сакавіку 1884 года да спадара гродзенскага губернатара звяртаецца з рапартам брэсцкі паліцмайстар з просьбай даць дазвол на зацвярджэнне статута аматараў музыкі, спеваў і драматычнага мастацтва ў г. Брэсце, а сама ідэя выходзіла ад камандзіра 2-й батарэі 16-й артылерыйскай брыгады палкоўніка Фёдара Валюжэніча. У 1885 годзе Брэст-Літоўскае музычна-драматычнае аб'яднанне аматараў налічвала ў сваіх радах 71 ўдзельніка [9]. Літаратурна-драматычнае і музычнае аб'яднанні дзейнічаюць з лютага 1905 года і ў г. Слоніме, дзе штотыднёва праводзяцца сямейныя вечары, штогадовы членскі ўзнос складаў 3 рублі.

Вышэйшыя чыноўнікі з ахвотай наведвалі аматарскія спектаклі, што рэхам адгукнулася і ў дваранскіх клубах. Напрыклад, у Полацку ў канцы XIX стагоддзя ў Дваранскім клубе, які знаходзіўся на Невельскай вуліцы ў доме Кісіна, быў арганізаваны гурток аматараў драматычнага мастацтва. Удзельнікі тэатра займаліся непасрэдна пастаноўкай спектакляў.

Вялікую ролю ў развіцці беларускай культуры адыграла Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў, створанае ў Мінску ў 1899 годзе. У хуткім часе яно стала цэнтрам літаратурнага і тэатральна-музычнага жыцця горада. Яно ставіла мэту спрыяць збліжэнню мясцовых дзеячаў, якія працавалі ў галіне прыгожых мастацтваў, дапамагаць жыхарам горада, якія жадалі ўдасканалвацца ў розных жанрах прыгожых мастацтваў, актывізаваць развіццё культуры насельніцтва. Таварыства мела 4 секцыі

(літаратурную, драматычную, музычную і мастацкую), імкнучыся ахапіць асветнай дзейнасцю і працоўны народ. Літаратурная секцыя рэгулярна праводзіла нядзельныя чытанні, літаратурныя “серады” і гутаркі, папулярныя лекцыі па гісторыі і літаратуры. На яе пасяджэннях абмяркоўваліся творы вядомых пісьменнікаў, чыталіся рэфераты, выступалі вядомыя крытыкі. Музычная секцыя таварыства мела свой аркестр і арганізоўвала суботнія вечары з музычнымі і літаратурнымі аддзяленнямі, а з 1903 года ладзіла агульнадаступныя канцэрты, музычныя вечары, лекцыі аб жыцці і творчасці вялікіх кампазітараў і выканаўцаў. Пры садзейнічанні таварыства з канцы XIX стагоддзя пачалі адчыняцца музычныя школы.

Не менш актыўна з 1899 г. працавала і драматычная секцыя таварыства аматараў прыгожых мастацтваў. Ёю кіравалі прафесійныя актёры, а рэпертуар складаўся з лепшых твораў рускай і замежнай драматургіі (А. Астроўскі, А. Чэхаў, М. Горкі, К. Гучкоў, Г. Ібсен і інш.). Перад спектаклямі звычайна ладзіліся лекцыі на актуальныя тэмы, а з пачатку XX стагоддзя на сцэне таварыства адбываліся гастролі выдатных майстроў рускай сцэны і сусветна вядомых спевакоў.

Дзякуючы рабоце мастацкай студыі, якая працавала пад эгідай таго ж таварыства, у Мінску значна ажывілася дзейнасць выстаў. Толькі ў 1899 годзе адбыліся выставы майстроў-«перадзвіжнікаў» і экспазіцыя работ І. Я. Рэпіна. У 1901, 1902 і 1904 гг. побач з карцінамі рускіх мастакоў экспанаваліся і работы беларускіх майстроў пэндзля Я. Кругера, Ф. Рушчыца, Ю. Пэна, Я. Дамеля, І. Хруцкага, І. Трутнева і інш.

Не менш значнай падзеяй для абуджэння культурнага жыцця горада было стварэнне ў 1899 г. публічнай бібліятэкі імя А. С. Пушкіна, асноўны фонд якой, дарэчы, быў сабраны на ўступныя ўзносы членаў таварыства. У 1908 г. яе кнігазбор налічваў 5272 асобнікі.

**Формы дзейнасці культурна-асветных таварыстваў.** Дзейнасць культурна-асветных таварыстваў у мэтах “забароны” ўзнікнення і пашырэння на тэрыторыі Беларусі рэвалюцыйнага руху (асабліва ў 1905–1907 гг.) падвяргалася мэтанакіраванаму цэнтралізаванаму кантролю з боку царскага ўрада. Дзеля ўзмацнення гэтага кантролю 4 сакавіка 1906 года былі апублікаваны часовыя

правілы, у якіх агаворвалася сістэма рэгістрацыі, разгляду праектаў статута і кантролю за дзейнасцю таварыстваў і саюзаў. Юрыдычна гэтыя абавязкі ўскладаліся на спецыяльна створаныя губернскія або валасныя дзяржаўныя ўстановы, так званыя “присутствия”. Згодна з правіламі, таварыствам лічылася аб'яднанне некалькіх асоб, якія не ставілі на мэце атрыманне матэрыяльных прыбыткаў, а да саюзаў адносілі аб'яднанні двух або некалькі таварыстваў. Забаранялася ствараць таварыствы або саюзы, якія “...преследовали цели, противозаконные общественной нравственности, запрещенные уголовным законом, угрожающие общественному спокойствию и безопасности, управляемые учреждениями или лицами, находившимися за границей, а также... преследующие политические цели” [10].

Статуты культурна-асветных таварыстваў заўсёды зацвярджаліся ў Міністэрстве ўнутраных спраў, але спачатку для таго, каб падаць праект статута, арганізатар таварыства павінен быў падрыхтаваць пісьмовую заяву на імя губернатара. У ёй указваліся назва таварыства, мэта яго стварэння, раён і спосабы (формы) яго дзеяння, прозвішча, імя і імя па бацьку заснавальніка, месцазнаходжанне таварыства, парадак прыняцця і выбыцця членаў, памер членскіх узносаў, парадак іх выплаты і інш. Да заявы прыкладаўся праект статута, які належаў рэгістрацыі. Цікава, што дабрачынныя таварыствы (пахавальныя касы, згуртаванні ўзаемадапамогі і інш.) карысталіся прывілеямі.

Але, нягледзячы на абмежаванні з боку царскага ўрада, дзейнасць большасці беларускіх клубных фарміраванняў усё больш пачынала атрымліваць палітычны, рэвалюцыйна-вызваленчы напрамак. Па гэтай жа прычыне кіраўнікі дзяржавы, напалоханыя рэвалюцыйнымі падзеямі ў Расіі, пасля правядзення лекцыі, прысвечанай творчасці А. П. Чэхава, на якой прысутнічала больш за тысячу чалавек, прымусова спынілі работу Мінскага таварыства аматараў прыгожых мастацтваў (1906 г.). Але прагрэсіўная інтэлігенцыя горада хутка аднавіла яго работу пад назвай “Літаратурна-артыстычнае таварыства”, дзейнасць якога працягвала культурна-асветныя і рэвалюцыйныя традыцыі таварыства, створанага ў 1899 г.

Падчас Першай сусветнай вайны ў вялікіх і маленькіх гарадах на неакупаваных тэрыторыях Беларусі пачалі дзейнічаць розныя нацыянальныя па зместу дзейнасці арганізацыі, у асноўным культурна-асветніцкага напрамку. Маладая беларуская інтэлігенцыя аб'ядноўвалася ў таварыствы, клубы, гурткі. Асноўнымі цэнтрамі такіх згуртаванняў былі "беларускія хаткі". Як правіла, па суботах у іх адбываліся вечарыны, на якіх абмяркоўваліся палітычныя навіны і пытанні, разбіраліся і асэнсоўваліся нацыянальныя справы, арганізаваліся спектаклі і іншыя культурна-асветныя мерапрыемствы.

Напрыклад, па сведчанні гісторыка М. Шчаўлінскага, у Мінску адным з такіх пунктаў, які аб'ядноўваў беларускіх пісьменнікаў, паэтаў і іншых культурных дзеячаў, была «Беларуская хатка», створаная па ініцыятыве Мінскага аддзела "Беларускага таварыства дапамогі пацярпелым ад вайны". У яе рабоце, таксама як і ў працы самога таварыства, бралі актыўны ўдзел М. Багдановіч, Ус. Фальскі, А. Смоліч, Л. Дубейкаўскі, З. Бядуля, Ядвігін Ш. (А. Лявіцкі), А. Паўловіч, Я. Лёсік, Ф. Шантыр, З. Верас (Л. Сівіцкая), В. Лявіцкая. У шматлікіх культурна-асветніцкіх мерапрыемствах, якія рыхтавала і праводзіла "Беларуская хатка", абмяркоўваліся вострыя сацыяльныя і актуальныя праблемы грамадскага і палітычнага жыцця беларускага народа [11, с. 161].

**Дабрачынныя і апякунскія таварыствы.** Найбольш прэстыжным лічыўся ўдзел ва ўсялякага роду філантрапічнай дзейнасці розных добрачынных таварыстваў і папярэжальстваў. Некаторыя з іх, як, напрыклад, "Таварыства імператрыцы Аляксандры Фёдаравы" і інш., былі агульнарасійскімі і мелі філіі ў гарадах, а мясцовыя падраздзяляліся на губернскія, павятовыя і гарадскія. Сабраныя ад дзейнасці гэтага таварыства сродкі ішлі на дапамогу маламаёмасным вучням гімназій, апякунства і выхаванне сірот, на культурна-асветніцкія і забаўляльныя мерапрыемствы "для простага народа", якія заўсёды прымяркоўваліся да дат царкоўнага календара або найбольш значных падзей у жыцці грамадства. Яшчэ ў першай палове XIX стагоддзя з мэтай даць біржавому купецтву магчымасць збірацца для правядзення нарад па камерцыйных справах і правядзення

часу ў бяседзе і гульні ў карты амаль ва ўсіх губернскіх гарадах былі заснаваныя "Камерцыйныя таварыствы". У гэтых таварыствах паступова склалася традыцыя правядзення "паркалёвых балаў", якая захавалася аж да Кастрычніцкай рэвалюцыі. Хутка такія балі набылі не толькі забаўляльную, але і дабрачынную мэтанакіраванасць. Напрыклад, у маёнтку "Адамава" ў Старасельскай воласці Віцебскага павета купцы Б. І. Гершун і М. А. Бернштэйн 6 ліпеня 1910 года на карысць пагарэльцаў у Магілёве арганізавалі "паркалёвы бал". У яго праграму ўваходзілі танцы ў суправаджэнні аркестра ваеннай музыкі, канфеці і серпанцін, кветкі і "лятучая" пошта. Кошт квітка складаў 1 рубель 50 кап., з якіх 10 кап. – дабрачынны збор. Чыстага даходу было атрымана 111 руб. 43 кап. [12].

Часта дабрачынная дзейнасць насіла саслоўна-прафесійны характар, аб'ядноўвала прадстаўнікоў пэўнай прафесіі або нацыянальнасці, напрыклад, кушнярроў, прыказчыкаў, шаўцоў, пажарнікаў і г. д. Працавалі таксама і яўрэйскія таварыствы, якія дапамагалі найбольш бедным сем'ям яўрэяў выдачай беспрацэнтных пазык або аднаразовых грашовых дапамог. Гэтыя таварыствы мелі спецыяльныя фонды для добрачынных мэт. Што тычацца Гродзенскага яўрэйскага дамскага аб'яднання "Дапамога падаючым" – "Сеймейх-Нейфлім", то акрамя дапамогі бедным яўрэйскім сямействам яны яшчэ дапамагалі і парадзіхам.

Насельніцтва Беларусі заўсёды ўяўляла, у поўным сэнсе слова, "кангламерат" прадстаўнікоў розных нацыянальнасцей. Таму амаль ва ўсіх буйных гарадах існавалі таксама клубы, якія аб'ядноўвалі людзей той ці іншай нацыянальнасці. У яўрэйскія клубы ўваходзілі пераважна людзі, якія былі прадстаўнікамі свайго роду "вышэйшага саслоўя" – крамнікі, карчмары і гандляры. Дарэчы, адным з напрамкаў іх дзейнасці быў збор сродкаў і аказанне дапамогі больш бедным яўрэйскім сем'ям. Яўрэйскія літаратурныя, музычна-артыстычныя таварыствы дзейнічалі амаль у кожным населеным пункце, дзе пражывалі прадстаўнікі гэтай нацыянальнасці. У Пінску, напрыклад, працавала яўрэйскае музычна-літаратурнае таварыства "Газамір", а ў Нясвіжы – літаратурна-артыстычнае таварыства.

Асноўным месцам грамадскіх зносін яўрэяў-рамеснікаў былі сінагогі, якія ў нейкім

сэнсе выконвалі ролю клубаў, прытым не толькі рэлігійных, але і прафесійных. Цікава, што ў многіх мястэчках Беларусі працавалі сінагогі гандляроў, краўцоў, шаўцоў і іншых прадстаўнікоў “нізкіх” прафесій, куды ніколі не заходзілі прадстаўнікі “вышэйшых” прафесій – крамнікі, карчмары і гандляры, якія ўяўлялі своеасаблівую яўрэйскую шляхту. Там даведваліся пра гарадскія навіны, абменьваліся думкамі, прадказвалі змяненне цен на рыначныя тавары, заключалі гандлёвыя здзелкі.

У Віцебску прадстаўнікі латышскай нацыянальнасці таксама стварылі свой клуб, дзе для правядзення розных асветных і культурных мерапрыемстваў збіраліся латышы. Не выключэннем была і дзейнасць польскіх клубаў і таварыстваў, напрыклад, у Нясвіжы працаваў грамадскі сход “Агніска”, у Мінску – спартыўна-гімнастычнае таварыства “Сокал” і іншыя.

На тэрыторыі Беларусі ў азначаны час дзейнічаюць пры цэрквах рэлігійныя брацтвы, такія, як, напрыклад, Віцебскае праваслаўнае брацтва імя св. Роўнаапостальнага князя Уладзіміра (заснавана ў 1887 г.). А ў Лепелі Віцебскай губерні дзейнічала павятовае аддзяленне гэтага брацтва. Аб'яднанні такога накірунку ставілі на мэце асвету і рэлігійна-маральнае выхаванне народных мас.

**Заклучэнне.** Такім чынам, можна зрабіць выснову, што прафесійныя, дабрачынныя, спажывецкія і іншыя аб'яднанні ў вольны час задавальнялі патрэбу ў нефармальным зносінах, стваралі ўражанне сацыяльнай роўнасці ўдзельнікаў аб'яднання, што было значным ва ўмовах саслоўнага падзелу ў грамадстве.

Большасць разгледжаных намі аб'яднанняў узніклі як вынік ініцыятывы знізу, без умяшальніцтва мясцовых улад, аднак пры іх поўнай падтрымцы. Сведчанні аб датацыях з боку улад сустракаюцца рэдка і носяць адзінкавы характар, як правіла, яны былі накіраваныя на праекты, што мелі грамадскую значнасць. Яскравым прыкладам гэтага з'яўляецца тое, што многія арганізацыі зніклі, каб саступіць новым або праз некаторы час самім узнікнуць нанова. Усё вышэй азначанае паказвае, што кожнае з разгледжаных аб'яднанняў мела па прыродзе сваёй натуральнае паходжанне. Аднак уплыў дзяржавы на грамадскае жыццё быў надзвычай моцны. Гэта праяўлялася не толькі ў пераследах і прафілактыцы малейшага іншадумства, але і ў патрабаваннях самадзяржаўнага патрыятызму, і ў укараненні формаў грамадскага жыцця, якія прапаноўвала дзяржава. Нельга забываць аб тым, што розныя сацыяльныя пласты гарадскога насельніцтва былі ўключаныя ў дзейнасць самадзейных грамадскіх арганізацый вельмі неаднолькава. Відавочнай была патрэба ў агульнагарадскіх усесаслоўных аб'яднаннях. Але існы саслоўны лад і нізкі ўзровень жыцця асноўнай масы насельніцтва з'яўляліся моцнай перашкодай для ўключэння шырокіх пластоў насельніцтва ў грамадскае жыццё.

## ЛІТАРАТУРА

1. Шпилевский, П. И. Путешествие по Полесью и белорусскому краю / П. И. Шпилевский. – Мінск: Польша, 1992. – 251 с.
2. Никифоровский, Н. Я. Странички из недавней старины города Витебска / Н. Я. Никифоровский. – Витебск: Губернская Типо-Литография, 1899. – 240 с.
3. Вестник Могилевского земства. – 1916. – № 20. – С. 10–14.
4. Jankowska-Orynzyna, J. Sztuka ludowa na P. W. K. // Tygodnik ilustrowane 5. – 1929. – № 38. – S. 738–739.
5. Брест-Литовский кружок “Досуг” для лиц интеллигентных профессий // Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў г. Гродна (НГАБ у г. Гродна). – Фонд 103. – Воп. 1. – Адз. зах. 116. – Арк. 10 аб.
6. Витебский женский клуб. Устав // Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў Беларусі (ЦДГА). – Фонд 2649. – Воп. 1. – Адз. зах. 209. – Арк. 1–5.
7. Устав Гродненского речного яхт-клуба // Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў г. Гродна (НГАБ у г. Гродна). – Фонд 103. – Воп. 1. – Адз. зах. 114. – Арк. 5–11.
8. Капілаў, А. Л. Музыкальнае таварыства ў Мінску // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. – 1980. – № 4. – С. 24.
9. Музыкально-драматическое общество в г. Бресте // Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі ў г. Гродна (НГАБ у г. Гродна). – Фонд 1. – Воп. 17. – Адз. зах. 511. – Арк. 1–42.
10. Минская губерния (1906–1917). Губернские по делам об обществах и союзах присутствия // Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў Беларусі (ЦДГА). – Фонд 306. – Воп. 1. – Арк. 1.
11. Шчаўлінскі, М. // Беларуская думка. – 1999. – № 8. – С. 160–162.
12. Благотворительный бал в имении «Адамово» Витебской губернии // Цэнтральны Дзяржаўны гістарычны архіў Беларусі (ЦДГА). – Фонд 1430. – Воп. 1. – Адз. зах. 53734. – Арк. 162–163.

*Паступіў у рэдакцыю 15.09.2011 г.*

УДК 021:37

## Бібліятэчная педагогіка ў грамадстве ведаў: тэарэтыка-метадычны аспект

Клімянкова Н. У.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”,  
Мінск



У артыкуле разглядаюцца генезіс бібліятэчнай педагогікі, перспектывы яе далейшага існавання ў грамадстве ведаў. Вызначаюцца тэарэтычныя падыходы да зместу і сутнасці педагогічных працэсаў у бібліятэцы: бібліяцэнтрыйскі (агульнапедагагічны), камунікатыўны, кагнітыўны, акмеалагічны і бібліятэрапеўтычны. Фармулюецца паняцце “бібліятэчная педагогіка”, удакладняюцца яе прадмет, аб’ект, мэта, задачы, прынцыпы. Зносіны бібліятэкара з карыстальнікам разглядаюцца ў якасці важнейшага элемента педагогічнага працэсу. Падкрэсліваецца спецыфіка педагогічнага ўзаемадзеяння ва ўмовах бібліятэчнага абслугоўвання. Паказана сувязь бібліятэчнай педагогікі з іншымі галінамі педагогічных ведаў. Выдзяляюцца асноўныя катэгорыі бібліятэчнай педагогікі: кіраўніцтва чытаннем, фарміраванне культуры чытання, чытацкае развіццё асобы, чытацкая свядомасць, чытацкая дзейнасць, чытацкія зносіны, інфармацыйна-адукацыйнае асяроддзе бібліятэкі. Называюцца накірункі бібліятэчна-педагогічных даследаванняў на кафедры менеджменту інфармацыйна-дакументнай сферы факультэта інфармацыйна-дакументных камунікацый БДУ культуры і мастацтваў.

**Ключавыя словы:** бібліятэчная педагогіка, педагогічныя працэсы ў бібліятэцы, зносіны бібліятэкара з карыстальнікам, спецыфіка бібліятэчна-педагогічнага ўзаемадзеяння, бібліятэчнае абслугоўванне, катэгорыі бібліятэчнай педагогікі.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 101-106)

## Library science of education in the society of knowledge: theoretic and methodological aspect

Klimenkova N. U.

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

The article considers origin of library science of education and its aspect in the society of knowledge. Theoretical approaches to the content and subject matter of pedagogical processes in a library: library centered (general pedagogical approach), communicative, cognitive, acmeological, biblio-therapeutical approach are determined here. The article formulates the term library science of education, specifies the object, subject, goal, tasks and principles. Communication between a librarian and a user is considered to be the most important element of the pedagogical process. The author underlines the specifics of pedagogical interaction in library service and determines the connection of library science of education with other fields of the science of education. The main categories of the library science of education are revealed in the article: reading instruction, development of reading culture, reader's personality development, reader perception, reader activity, reader communication, informational and educational sphere of library. The main directions of study at the Faculty of information and documentary communication of the Belarusian State University of Culture and Arts are mentioned.

**Key words:** library science of education, pedagogical processes in a library, communication between librarian and user, specifics of pedagogical interaction in library service, main categories of library science of education.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 101-106)

Пераход ад інфармацыйнага грамадства да грамадства ведаў патрабуе дакладнага вызначэння і абгрунтавання псіхалага-педагагічных механізмаў мэтанакіраванага ўплыву на змест і характар інфармацыйных паводзін індывіда, якасць яго чытання, якое застаецца адным

з асноўных інструментаў пазнання. Вось чаму асэнсаванне сутнасці бібліятэчна-педагагічнай дзейнасці, вызначэнне паняцця бібліятэчнай педагогікі, яе прадмета, аб’екта, задач, прынцыпаў і асноўных катэгорый маюць вялікае значэнне. У забеспячэнні адкрытага доступу да

Адрес для корреспонденции: e-mail: Klima48@rambler.ru – Н. У. Клімянкова

інфармацыі і ведаў менавіта педагогічная кампанента ўяўляецца найменш распрацаванай. Разам з тым, самыя дасканалыя інфармацыйныя рэсурсы застаюцца незапатрабаванымі, калі чалавек, для якога яны прызначаны, альбо не ведае аб іх існаванні і месцы знаходжання, альбо не ўмее імі карыстацца. Навучанне і выхаванне карыстальніка, здольнага свабодна арыентавацца ў сучаснай інфармацыйнай прасторы, знаходзіць і засвойваць неабходную інфармацыю, пераўтвараючы яе ў веды, з'яўляецца прэрагатывай бібліятэчнай педагогікі.

Мэта артыкула – вызначэнне тэарэтычных падыходаў да зместу і сутнасці педагогічных працэсаў у бібліятэцы.

Бібліятэчная педагогіка зарадзілася ў Расіі на мяжы XIX–XX стагоддзяў, калі ў рамках педагогічнай навукі адбылося выдзяленне дашкольнай, школьнай і пазашкольнай адукацыі. Асноўным сродкам пазашкольнай адукацыі была прызнана самаадукацыя, а яе цэнтрам – бібліятэка. Тэрмін “бібліятэчная педагогіка” быў уведзены ў навуковы зварот Б. П. Гушчын [1]. Значны ўклад у распрацоўку тэарэтычных асноў бібліятэчнай педагогікі зрабілі тэарэтыкі пазашкольнай адукацыі В. П. Бехцераў, В. А. Зяленка, В. І. Чарналускі, а таксама бібліятэкары-практыкі М. А. Корф, Е. Н. Медынскі, М. Ф. Фёдарай.

У якасці цэнтральнага паняцця бібліятэчнай педагогікі ў 1920-я гг. Д. А. Баліка вызначыў і абгрунтаваў кіраўніцтва чытаннем [2]. Яно доўгія часы атаківалася з педагогічнай функцыяй бібліятэкі. З пачатку 1970-х гг. праблемы бібліятэчнай педагогікі асвятляліся ў працах расійскіх бібліятэказнаўцаў А. Я. Айзенберга [3], Л. В. Белякова [4], А. Н. Ванева [4], Ю. В. Грыгор'ева [4], О. С. Чубар'яна [4]. Беларускімі бібліятэказнаўцамі таксама распрацоўваліся педагогічныя аспекты адкрытага доступу да фондаў публічных бібліятэк (В. А. Дукель) [5], інтэрнацыянальнага выхавання моладзі ў бібліятэцы (Л. А. Дзямешка) [6], кіраўніцтва самаадукацыйным чытаннем у ЦБС (Н. У. Клімянкова) [7].

**Падыходы да вызначэння сутнасці бібліятэчнай педагогікі.** З цягам часу ў межах бібліятэказнаўства акрэсліўся шэраг падыходаў да вызначэння зместу і сутнасці бібліятэчна-педагогічных працэсаў. Кож-

ны з іх мае сваё разуменне ключавой праблемы бібліятэчнай педагогікі, базавай канцэпцыі ўзаемадзеяння бібліятэкі з карыстальнікам.

Так, у 1990-я гг. В. І. Цярошын [8] абгрунтавае, а потым і развівае думку, што ва ўсіх відах дзейнасці бібліятэкі прысутнічаюць элементы педагогікі, а сама бібліятэка ўяўляе сабой педагогічную сістэму, арыентаваную на выхаванне і адукацыю карыстальнікаў. Прычым педагогічная функцыя бібліятэкі рэалізуецца як пры непасрэдным кантакце з карыстальнікамі, так і апасродкавана, праз фарміраванне бібліятэчных фондаў, даведачна-пошукавага апарату, бібліятэчнага асяроддзя з улікам магчымасцяў іх уздзеяння на чытачоў. Такі падыход можна назваць бібліяцэнтрысцкім, альбо агульнапедагогічным.

Камунікатыўны падыход таксама акрэсліўся ў 1980–90-я гг. Яго прыхільнікамі ў краінах СНД можна назваць С. А. Езаву [9], Е. В. Смоліну [10] і інш. У беларускім бібліятэказнаўстве адзначаны падыход знайшоў адлюстраванне ў працах Л. А. Дзямешкі, Н. У. Клімянковай, С. А. Паўлавай. Тут найважнейшым элементам педагогічнага працэсу выступаюць зносіны бібліятэкара з карыстальнікам, як непасрэдныя, так і апасродкаваныя.

Заслугоўвае ўвагі і такі новы накірунак, як «бібліятэчная кагніталогія». Дадзеная канцэпцыя абгрунтавана ў манаграфіі А. І. Астапава [11] і атрымала далейшае развіццё ў рабоце В. А. Факеева [12]. Хоць у прыведзеных публікацыях бібліятэчная і бібліяграфічная кагніталогія разглядаюцца па-за сувяззю з педагогікай, агульная кагніталогія як навука, што фарміруе сістэму распаўсюджвання і ўжывання ведаў у грамадстве, выступае ў якасці састаўной часткі педагогікі. Такім чынам, кагнітыўная педагогіка з'яўляецца асновай дзейнасці любой бібліятэкі, а кагніталогічны падыход у бібліятэчнай педагогіцы – мае рацыю, асабліва ва ўмовах, калі бібліятэчна-інфармацыйная сфера паступова пераходзіць ад прадастаўлення карыстальніку інфармацыі да мэтанакіраванай дапамогі яму ў набыцці ведаў.

В. А. Барадзіна [13], распрацоўваючы акмеялагічную канцэпцыю чытання і чытацкага развіцця, падкрэслівае, што бібліяпсіхалогія і бібліяпедагогіка вы-

ступаюць у якасці тэарэтычнай асновы дыдактыкі і тэорыі чытання, мяркуе, што яны арганічна ўвойдуць у адзіную навуковую дысцыпліну на падставе тэорыі чытацкага развіцця асобы (акмеялагічны падыход).

Набывае актуальнасць бібліятэрапеўтычны падыход, у межах якога падкрэсліваецца кампенсаторная функцыя чытання, разглядаюцца шляхі ўзаемадзеяння з карыстальнікамі, якія маюць праблемы і асаблівасці псіхафізіялагічнага кшталту, патрэбу ў дапамозе і падтрымцы з боку бібліятэкі і бібліятэкара. У расійскім бібліятэказнаўстве заснавальнікам дадзенага падыходу з'яўляецца А. Я. Шапашнікаў, сярод беларускіх навукоўцаў можна назваць У. А. Акуліча, С. А. Паўлаву, Н. Я. Петушка, І. А. Сталярову і інш.

*Такім чынам, у межах бібліятэчнай педагогікі, на наш погляд, выдзяляюцца пяць накірункаў: агульнапедагагічны, камунікатыўны, кагнітывісцкі, акмеялагічны і бібліятэрапеўтычны.*

**Бібліятэчная педагогіка як спецыяльная галіна педагогікі.** Яна сфарміравана на базе інтэграцыі з бібліятэказнаўствам як міждысцыплінарны раздзел бібліятэказнаўства, створаны на падставе яго сінтэзу з педагогікай.

*Бібліятэчная педагогіка* – гэта навука аб сутнасці фарміравання і развіцця чалавека, які імкнецца набываць веды, пазнаваць свет і самага сябе праз чытанне, з'яўляецца карыстальнікам бібліятэкі ва ўсёй шматбаковасці яго ўзаемадзеяння са светам інфармацыі, бібліятэчным асяроддзем, інфармацыйнымі рэсурсамі, прадуктамі і паслугамі.

*Аб'ектам* бібліятэчнай педагогікі выступае чытацкае развіццё, фарміраванне чытацкай і інфармацыйнай культуры карыстальнікаў бібліятэк. *Прадметам* – педагагічны працэс, што ажыццяўляецца ў ходзе ўзаемадзеяння бібліятэкара з карыстальнікам і накіраваны на пераўтварэнне яго асобасных уласцівасцяў і якасцяў пад уплывам набытых ведаў.

Бібліятэчная педагогіка мае сваёю мэтай фарміраванне навукова абгрунтаваных уяўленняў аб заканамернасцях бібліятэчна-бібліяграфічнага ўплыву на чытацкую свядомасць, чытацкую дзейнасць і чытацкія зносіны, станаўленне і

развіццё адукаванай, творчай асобы са шматбаковым мысленнем, высокай чытацкай і інфармацыйнай культурай. Не апошняю ролю адыгрывае таксама тэарэтычнае абгрунтаванне педагагічных працэсаў, што ажыццяўляюцца ў бібліятэцы ў ходзе абслугоўвання карыстальнікаў, станаўлення і развіцця бібліятэчнага калектыву.

**Метадалагічная аснова і структура бібліятэчнай педагогікі.** Гэта – агульнапедагагічная тэорыя выхавання. Бібліятэчная педагогіка абапіраецца таксама на педагогіку дарослых, бібліятэказнаўства, чытачазнаўства, сацыялогію і псіхалогію чытання, сацыяльную псіхалогію і сацыяльную педагогіку, іншыя навукі.

*Змест* бібліятэчнай педагогікі складаюць такія раздзелы, як гісторыя бібліятэчна-педагагічных канцэпцый, бібліятэчныя зносіны, тэорыя чытацкага развіцця, фарміраванне культуры чытання як педагагічны працэс, інфармацыйная дыдактыка, камунікатыўная культура бібліятэкара.

Асноўныя тэорыі і падыходы бібліятэчнай педагогікі грунтуюцца на ідэях аб прыродзе чытання, яго ролі і значэнні ў інтэлектуальным і духоўным развіцці асобы, а таксама аб прыродзе бібліятэчных зносін як інфармацыйнага і прадметнага ўзаемадзеяння, абумоўленага пошукам неабходных матэрыялаў для чытання, арганізацыяй чытацкай дзейнасці, абмеркаваннем прачытанага. Прычым на першае месца ставяцца пастулаты педагогікі супрацоўніцтва, якія дазваляюць уплываць на чытанне і інфармацыйныя паводзіны, не ўжываючы ціску на псіхіку карыстальніка.

Важнейшым элементам педагагічнага працэсу з'яўляюцца зносіны бібліятэкара з карыстальнікам, як непасрэдна, так і апасродкаваныя. Па сваёй прыродзе бібліятэка займае прамежкавае становішча паміж інстытутамі спантаннай сацыялізацыі: сям'ёй, сяброўскімі групамі, сродкамі масавай інфармацыі, асветніцкімі грамадскімі арганізацыямі і г. д. – і адукацыйнымі ўстановамі, прызванымі мэтанакіравана ажыццяўляць выхаванне, навучанне і адукацыю. З першымі яе збліжае даверлівы характар зносін у ходзе педагагічнага ўзаемадзеяння, ары-



ентацыя на індывідуальныя інтарэсы і патрэбы карыстальніка. Другія – прыўносяць у бібліятэчныя зносіны элементы сістэматычнасці, паслядоўнасці, нагляднасці і іншыя дасягненні дыдактыкі, асабліва калі бібліятэкару даводзіцца мець справу са спецыяльна арганізаванай для праходжання навучання асновам інфармацыйнай культуры групай альбо чытацкім аб'яднаннем у рамках сацыяльна-педагагічнай праграмы, праекта.

У любым выпадку бібліятэка шчыльна супрацоўнічае і ўзаемадзейнічае як з інстытутамі спантаннай сацыялізацыі, так і з установамі сістэмы адукацыі, інфармацыйна забяспечваючы іх дзейнасць, ажыццяўляючы метадычную дапамогу ў пошуку і засваенні неабходнай інфармацыі, пераўтварэнні яе ў веды. Асобнае месца ў педагагічнай дзейнасці бібліятэкі займае садзейнічанне самаадукацыі карыстальнікаў, што традыцыйна выступае ў якасці істотнай задачы любой бібліятэчна-інфармацыйнай установы.

Прынцыпы дыдактыкі: сістэматычнасці, паслядоўнасці, свядомасці і актыўнасці навучэнцаў, даступнасці, нагляднасці, трываласці засваення ведаў, індывідуальнага падыходу – альбо зусім “не працуюць” ва ўмовах бібліятэчнага абслугоўвання, альбо могуць быць рэалізаваны ў абмежаваным маштабе. Напрыклад, прынцыпы: сістэматычнасці, паслядоўнасці, трываласці засваення ведаў – у адносінах узаемадзеяння бібліятэкара з карыстальнікам абмежаваныя кароткачасовасцю, эпізадычнасцю кантактаў, немагчымасцю загадзя прадугледзець наведаванне бібліятэкі карыстальнікам. Ён жа ідзе туды не тады, калі гэта неабходна бібліятэкару для ажыццяўлення педагагічнага ўплыву, а ў зручны для сябе момант.

Прынцып даступнасці рэалізуецца не столькі праз падачу інфармацыі ў даступнай для карыстальніка форме, хоць і гэта вельмі важна, колькі шляхам забеспячэння бесперашкоднага і поўнага доступу да інфармацыйных рэсурсаў. Дадзены прынцып таксама прадугледжвае дыферэнцаваны падыход да чытачоў з улікам іх узроставых, гендэрных, сацыяльна-псіхалагічных асаблівасцяў і ўзроўню інфармацыйнай культуры.

Трываласць засваення ведаў таксама немагчыма рэалізаваць ва ўмовах бібліятэкі, таму што кантроль за новымі ведамі ажыццяўляецца па-за яе межамі і не ўваходзіць у функцыі бібліятэчна-інфармацыйнай установы.

Бібліятэчнае абслугоўванне наогул прынцыпова адрозніваецца ад працэсу арганізаванага выхавання і навучання, перш за ўсё тым, што зносіны тут маюць спантанны, нязмушаны характар. Бібліятэкар і чытач значна менш залежаць адзін ад аднаго. Яны не аб'яднаны ў педагагічным працэсе, як выкладчык і навучэнец. Чытач вольны як аднавіць зносіны па сваім асабістым разуменні, так і перарваць іх па ўласным жаданні, чаго не можа сабе дазволіць навучэнец без рызыкі апынуцца па-за межамі навучальнай установы за парушэнне вучэбнай дысцыпліны.

Змястоўны аспект узаемадзеяння таксама істотна адрозніваецца ў бок менш фармалізаваных і заарганізаваных зносін і, у рэшце рэшт, мае характар імправізацыі. Выкладчык павінен ведаць загадзя, аб чым пойдзе гаворка на ўроку, каго трэба выклікаць, што задаць на дом. Бібліятэкар абсалютна свабодны ў выбары сродкаў зносін, але, у той жа час, ён не можа прадугледзець пытанняў, якія ўзнікнуць падчас размовы, падрыхтавацца да адказу на іх загадзя.

Узаемадзеянне бібліятэкара з карыстальнікам максімальна індывідуалізавана. Таму індывідуальны падыход – не столькі прынцып, колькі сутнасная характарыстыка бібліятэчных зносін, аснова бібліятэчнага абслугоўвання.

Такім чынам, кіравацца дыдактычнымі прынцыпамі ў індывідуальным і фронтальным абслугоўванні карыстальнікаў магчыма толькі пры ўліку істотных абмежаванняў і пэўных умоў. Нават прынцып нагляднасці ў абслугоўванні праяўляецца вельмі своеасабліва і выконвае не гэтак дапаможную, ілюстрацыйную ролю, колькі адну з асноўных – раскрыцця фонду, прадастаўлення найбольш поўнай інфармацыі аб яго змесце, каштоўнасці і наяўнасці дакументаў.

**Прынцыпы бібліятэчнай справы.** У тэорыі і практыцы бібліятэчнага абслугоўвання вызначыліся і атрымалі абгрунтаванне свае, уласныя прынцыпы: кангруэнтнасці, талерантнасці і прыярытэ-

ту інтарэсаў карыстальніка, дыялагічнасці, індывідуалізацыі і спецыялізацыі абслугоўвання, канфідэнцыяльнасці чытання, нагляднасці, камфортнасці. Усе яны маюць педагагічную кампаненту і адлюстроўваюць спецыфіку псіхалага-педагагічнага ўзаемадзеяння бібліятэкара з карыстальнікам.

Сутнасць педагагічнага мыслення бібліятэкара заключаецца ў тым, што теарэтычныя пастулаты і агульнапрызнаныя прынцыпы педагагічнай навукі мадыфікуюцца ў ходзе іх практычнага ўжывання ў бібліятэчным абслугоўванні. Педагагічная практыка тут выліваецца ў формы гутаркі-рэкамендацыі, размовы аб прачытаным, кансультавання, інфармавання, масавага мерапрыемства, мэтавай комплекснай праграмы, арганізацыі чытацкіх аб'яднанняў і г. д. Педагагічны кампанент прысутнічае ў бібліятэчнай рэкламе, рабоце з сацыяльна неабароненымі групамі і індывідамі, псіхалагічным кансультаванні, кіраванні на ўсіх яго ўзроўнях.

Бібліятэчная педагогіка накіравана на развіццё прыродных здольнасцяў карыстальніка, інфармацыйна забяспечваючы яго самаадукацыю і самавыхаванне. Чытанне спрыяе самарэалізацыі асобы, разуменню сябе і іншых, адэкватнай ацэнцы свету. Найважнейшай педагагічнай задачай з'яўляецца распрацоўка прынцыпаў выбару крыніц інфармацыі для самаадукацыі, а таксама рацыянальных метадаў, прыёмаў самаадукацыйнага чытання, яго эфектыўнай арганізацыі.

Фарміраванне культуры чытання і інфармацыйнай культуры карыстальнікаў выступае ў якасці істотнай педагагічнай задачы сучаснай бібліятэкі, у ходзе яе вырашэння найбольш поўна рэалізуюцца прынцыпы дыдактыкі, што садзейнічае забеспячэнню інфармацыйнай бяспекі асобы.

Кожны з наяўных сацыяльна абгрунтаваных прыярытэтных накірункаў бібліятэчна-бібліяграфічнага абслугоўвання: фарміраванне прававой культуры насельніцтва, дапамога ў перапыннай адукацыі карыстальнікаў, дапамога карыстальнікам з “асаблівымі запатрабаваннямі”, фарміраванне культуры чытання і інфармацыйнай культуры карыстальнікаў – знаходзіць сваю апору ў адпаведнай педагагічнай тэорыі альбо галіне педагогікі.

Бібліятэчная педагогіка шчыльна звязана з педагогікай дарослых. Бібліятэка як установа прызначаная распаўсюджаць разнастайныя веды і забяспечваць змястоўнае правядзенне вольнага часу, не толькі абпіраецца на распрацоўкі і метадыкі, прызначаныя для адукацыі дарослых, але і выпрацоўвае свае ўласныя падыходы да фарміравання інфармацыйнай культуры карыстальнікаў, павышэння ўзроўню іх ведаў у той перыяд, калі яны не ахоплены арганізаванымі формамі навучання.

Дасягненні сацыяльнай педагогікі таксама з'яўляюцца асновай для работы бібліятэкі з сацыяльна неабароненымі групамі карыстальнікаў: дзецьмі, пазбаўленымі бацькоўскага дагляду, састарэлымі, інвалідамі, беспрацоўнымі і г. д. Ва ўзаемадзеянні з сацыяльнымі службамі, сям'ёй і школай, органамі правааховы, грамадскімі арганізацыямі бібліятэка сваімі спецыфічнымі сродкамі садзейнічае вырашэнню праблем сацыялізацыі, сацыяльнай адаптацыі і сацыяльнай рэабілітацыі адзначаных груп карыстальнікаў.

Карэкцыйная педагогіка выступае метадалагічнай базай у рэалізацыі кампенсаторнай функцыі чытання, ажыццяўленні бібліятэрапіі для карыстальнікаў, якія апынуліся ў складаных жыццёвых сітуацыях. Палажэнні сучаснай дэфекталогіі выкарыстоўваюцца ў рабоце з наведвальнікамі, якія маюць псіхафізіялагічныя абмежаванні, для стварэння безбар'ернага бібліятэчнага асяроддзя і забеспячэння свабоднага доступу да інфармацыі.

**Асноўнымі катэгорыямі бібліятэчнай педагогікі, на наш погляд, з'яўляюцца:**

- кіраўніцтва чытаннем (мэтанакіраванае і планамернае ўздзеянне на змест і характар чытання);
- фарміраванне культуры чытання (умення арыентавацца ў інфармацыйным асяроддзі, знаходзіць і адбіраць неабходныя матэрыялы для чытання, успрымаць і спажываць заключаную ў іх інфармацыю, пераўтвараючы яе ў веды);
- чытацкае развіццё асобы (пераход у новы якасны стан навыкаў чытання, здольнасцяў да выбару, перапрацоўкі і засваення інфармацыі, асобасных якасцяў, пазнавальных працэсаў);

- чытацкая свядомасць (сістэма поглядаў, ідэй, уяўленняў, ведаў, меркаванняў, эмоцый, інтарэсаў, установак, памылак, ілюзій і г. д., што ўзнікаюць на падставе чытацкага вопыту і ўзаемадзеяння з іншымі чытачамі);

- чытацкая дзейнасць (разнавіднасць педагогічнай сістэмы, якая падпарадкоўваецца прынцыпам самаарганізацыі, самарэгуляцыі і самакіравання і абумоўлена мэтамі, зместам чытання і сродкамі ажыццяўлення чытацкіх запытаў);

- чытацкія зносіны (спосаб існавання і пазнання ўласнага чытацкага "Я" і чытацкага свету ў міжчытацкіх зносінах на падставе абмену думкамі, меркаваннямі, ацэнкамі з нагоды прачытанага; узнікненне, устанавленне, развіццё, а таксама разбурэнне і скасаванне кантактаў паміж чытачамі);

- інфармацыйна-адукацыйнае асяроддзе бібліятэкі (матэрыяльныя, духоўныя і інфармацыйныя ўмовы ажыццяўлення педагогічна-адукацыйнай дзейнасці).

**Заклучэнне.** Сучасныя праблемы бібліятэчнай педагогікі традыцыйна выступаюць прадметам вывучэння на кафедрах менеджменту інфармацыйна-дакументнай сферы факультэта інфармацыйна-дакументных камунікацый Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. У межах даследчых праектаў распрацоўваюцца пытанні тэорыі і метадыкі бібліятэчнай педагогікі, псіхалага-педагогічнага ўзаемадзеяння бібліятэкара з карыстальнікам, кіраўніцтва дзіцячым чытаннем і сацыялізацыі падрастаючага пакалення, бібліятэчнага абслугоўвання карыстальнікаў з абмежаванымі псіхафізіялагічнымі магчымасцямі, педагогічнага патэнцыялу праектнай дзейнасці бібліятэк, экалагічнага выхавання і адукацыі, фарміравання інфармацыйнай культуры карыстальнікаў, падрыхтоўкі і павышэння

кваліфікацыі бібліятэчных кадраў і інш. Усё гэта спрыяе тэарэтыка-метадычнаму абгрунтаванню бібліятэчна-педагогічнай дзейнасці, якая накіравана на ўзмацненне ролі бібліятэкі ў пабудове грамадства ведаў.

## ЛІТАРАТУРА

1. Гуцин, Б. П. Библиотечная педагогика / Б. П. Гуцин // Библиотекарь. – 1915. – Вып. 3–4. – С. 408–414.
2. Балака, Д. А. Библиотека в свете современной педагогики / Д. А. Балака // Библиотека: сб. статей. – М.; Л., 1927. – С. 25–41.
3. Айзенберг, А. Я. О содержании курса «Библиотечная педагогика» / А. Я. Айзенберг // Сов. библиотековедение. – 1985. – № 1. – С. 56–64.
4. Развитие педагогических функций советских библиотек: межвуз. сб. науч. тр. – М., 1991. – 326 с.
5. Дукель, В. А. Педагогические основы влияния открытого доступа к фондам библиотек на формирование читательских интересов (на материале библиотек Белоруссии): автореф. дис. ... канд. пед. наук / В. А. Дукель; МГПИ им. А. М. Горького. – Минск, 1979. – 22 с.
6. Демешко, Л. А. Интернациональное воспитание молодежи: из опыта работы массовых библиотек БССР / Л. А. Демешко. – Минск: Беларусь, 1984. – 302 с.
7. Клименкова, Н. В. Проблема общения в руководстве чтением (на примере Минской ЦБС) / Н. В. Клименкова // Сов. библиотековедение. – 1983. – № 2. – С. 36–43.
8. Терешин, В. И. Библиотека – педагогическая система / В. И. Терешин // Библиотековедение. – 1998. – № 5. – С. 33–46.
9. Езова, С. А. Библиотечное общение как феномен исследования: монография / С. А. Езова. – М.: Либерея–Бибинформ, 2007. – 160 с.
10. Смолина, Е. В. Теоретико-методические основы изучения общения в библиотеке: (аналитический обзор) / Е. В. Смолина. – Л., 1989. – 59 с.
11. Остапов, А. И. Библиотечная когнитология: монография / А. И. Остапов. – Краснодар, 1993. – 331 с.
12. Фокеев, В. А. Природа библиографического знания: монография / В. А. Фокеев. – М., 1995. – 352 с.
13. Бородина, В. А. Теория и технология читательского развития в отечественном библиотековедении: научные и методические основы / В. А. Бородина. – М.: Школьн. б-ка, 2006. – 336 с.

*Паступіў у рэдакцыю 09.01.2012 г.*

УДК 02

## Формирование коллективной ответственности у будущих специалистов библиотечного дела

Козленко Е. Ю.

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



В статье рассматриваются основные характеристики коллективной деятельности, здесь показаны достоинства и недостатки организации работы в группах в рамках обучения студентов, а также выявлен ряд условий, при которых издержки групповой деятельности, вызванные ленью и недостаточной координацией, могут быть сведены к минимуму или вообще к нулю. Формирование коллективной ответственности у будущих специалистов библиотечного дела определяет такой способ организации учебного процесса, при котором студенты активно общаются друг с другом, обмениваясь учебной информацией, расширяя за счет этого свои знания, совершенствуя умения и навыки; когда между участниками складываются благоприятные взаимоотношения, служащие условием и средством эффективности обучения и творческого развития каждого; когда условием успеха каждого является успех остальных.

**Ключевые слова:** коллективная деятельность, ответственность, библиотечные кадры, обучение.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 107-111)

## Formation of collective responsibility of would be librarians

Kozlenko E. Y.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Arts», Minsk

The article considers main features of collective activity, it shows advantages and drawbacks of the organization of group work while teaching students; it presents a number of conditions, when the drawbacks of group work due to laziness and problems of coordination, can be reduced to minimum or eliminated. Formation of collective responsibility of would be librarians defines the way of setting up the teaching process, in which the students actively communicate with each other, exchange study information, expand their knowledge, perfect their abilities and skills; favorable relations are built up which become the condition and the means of efficient teaching and creative development of each; the condition of the success of every is the success of all the others.

**Key words:** collective activity, responsibility, library workers, teaching.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 107-111)

Направления в исследованиях, посвященных проблеме ответственности и ответственного поведения, разнообразны. Показательны утверждения немецкого философа Ганса Йонаса, что на смену «человеку разумному» должен прийти «человек ответственный» [1].

Проблема ответственности чаще рассма-

тривается применительно к конкретной сфере (ответственность власти, ответственность в науке, ответственность в медицине и т. д.). В то же время практически отсутствуют исследования по изучению ответственности библиотечных работников, хотя социальная значимость профессии библиотекаря, ее достоинства неоспоримы.

Адрес для корреспонденции: e-mail: elenakozlenko@rambler.ru – Е. Ю. Козленко

Цель статьи – выявление направлений формирования коллективной ответственности у будущих специалистов библиотечного дела.

В библиотековедении ответственность библиотекаря изучена или в рамках его социальной ответственности перед обществом (кодексы профессиональной этики библиотекаря) [2; 3], или в рамках материальной ответственности (трудовые договоры) [4].

Кроме того, сама деятельность библиотекаря, результат его деятельности некоторыми исследователями коллективными не считаются. Так, рассматривая деятельность учителя, В. А. Сластенин указывает, что «...если в других профессиях группы «человек–человек» результат, как правило, является продуктом деятельности одного человека – представителя профессии (например, продавца, врача, библиотекаря и т. п.), то в педагогической профессии очень трудно вычлнить вклад каждого педагога, семьи и других источников воздействий в качественное преобразование субъекта деятельности – воспитанника» [5, с. 15].

В специальной библиотековедческой литературе коллективность библиотечной деятельности не является объектом изучения, по крайней мере, акцент на этой особенности деятельности не ставился. Тем не менее, эффективность и качество работы библиотеки по удовлетворению информационных потребностей пользователей зависит от того, как был сформирован фонд библиотеки, какие созданы условия для читателя, какие формы обслуживания применяются, как осуществляется руководство библиотекой, как формируется ее материально-техническая база и т. д., что подразумевает собой взаимосвязь всех процессов библиотечной работы. Кроме того, в рамках библиотечной деятельности создаются продукты и предлагаются услуги, которые индивидуальными не могут быть (некоторые формы библиотечного и библиографического обслуживания, подготовка информационной и библиографической продукции, маркетинговые мероприятия и т. д.).

Большинство видов человеческой деятельности носит коллективный характер и осуществляется в группах и группами, в том числе и деятельность библиотечная.

Современный мир немыслим без кооперации, сотрудничества и коллективных форм труда. Многие виды труда требуют организованных, групповых усилий. Социальными психологами выявлен ряд условий, при которых издержки групповой деятельности могут быть сведены к минимуму или вообще отсутствовать. Систематизированные знания о процессах групповой деятельности дают возможность эффективно управлять групповыми процессами, улучшать, интенсифицировать деятельность групп, повышать их производительность и т. д.

**Коллективная ответственность в отношении профессиональной группы.** Она предполагает необходимость, обязанность каждого отдавать отчет в своих действиях, поступках в рамках общей трудовой деятельности и является составной частью профессионального сознания как сложного психологического процесса, в результате которого личность проходит стадию самоопределения, осознания своего долга и ответственности.

Объективную основу содержания категории «профессиональная ответственность» составляет реально существующая зависимость между результатом профессиональной деятельности и теми последствиями, которые он может иметь для общества, для конкретных людей. Не следует понимать под «профессиональной ответственностью» только лишь те или иные меры взыскания за должностной проступок. Это понимание ответственности в узком смысле. Профессиональная ответственность – это еще и право принимать ответственные решения. Этим правом библиотекарь пользуется при выборе источников комплектования, подготовке библиографических продуктов, при сборе, обработке информации, проведении массовых мероприятий и т. д.

В рамках чтения курсов по специальным дисциплинам на факультете информационно-документных коммуникаций Белорусского государственного университета культуры и искусств в целях формирования коллективной ответственности за результаты деятельности используются различные формы групповой работы.

Традиционно считается, что коллективная, групповая деятельность гораздо эф-

фективнее индивидуальных усилий. Тем не менее, здесь не все однозначно. Деятельность группы, оказывается, не всегда более продуктивна, чем деятельность индивида или разрозненно работающих людей.

Использование групповых методик на учебных занятиях показало, что, когда студенты работают группой, а тем более большой группой, возрастает вероятность того, что снизятся индивидуальные усилия и студенты станут работать не в полную силу. Это явление получило в социальной психологии название социальной лености (Social loafing) – тенденции людей работать менее усердно тогда, когда они объединяют свои усилия ради общей цели, по сравнению с тем, когда они несут за свою работу личную ответственность [6]. Обратное соотношение между числом людей в группе и снижением их индивидуальных усилий в науке получило название «эффект Рингельмана», который объясняется тем, что при совместной работе нескольких индивидов отсутствует надлежащая координация их действий [7, с. 514]. Другими словами, люди, когда их много, начинают действовать, как лебедь, рак и щука из известной басни И. А. Крылова, в результате чего снижается эффективность их совместного труда. Современные исследователи, изучавшие фасилитацию и торможение, пришли к выводу, что «эффект Рингельмана» объясняется не столько отсутствием координации, сколько отсутствием желания работать в полную силу в условиях группы. Поэтому и появилось современное понятие «социальная леность».

В качестве одной из причин социальной лености указываются то, что индивиды «растворяются» в большой группе. Если человек уверен, что его деятельность не фиксируется и не оценивается, то можно работать «спустя рукава». Будучи анонимным, человек может просто хитрить и отлынивать от работы.

Даже в том случае, если только один человек из группы будет уклоняться от участия в совместной деятельности, у остальных членов группы возникнет вполне резонное сомнение – зачем мы работаем на совесть? Достаточно даже не знания, а подозрения, что другие работают недобросовестно, чтобы эффект социальной лености

в группе приобрел впечатляющие масштабы. Факторами социальной лени являются наличие индивидуальной ответственности за результаты своего труда (чем выше ответственность, тем ниже социальная лень); групповая сплоченность и дружеские отношения (люди в группах меньше бездельничают, если они друзья, а не чужие друг другу); численность группы (чем больше численность группы, тем выше социальная лень); гендерные различия (женщины в меньшей степени проявляют социальную лень, чем мужчины) [8].

Однако современная библиотечная деятельность немыслима без кооперации, сотрудничества и коллективных форм труда. Групповая деятельность может содержать изъяны, но и без нее не обойтись. Главное, чтобы издержки не превышали выгоды и не перечеркивали тем самым преимущества коллективного труда.

Так, в рамках проведения практических занятий со студентами по дисциплине «Организация и технология библиографической работы» (тема «Подготовка библиографической продукции библиотеками»), когда студенты учебной группы коллективно создают один библиографический указатель, выполняя все процессы, начиная от выбора темы и составления плана-проспекта и заканчивая издательским и художественным оформлением, был выявлен ряд условий, при которых издержки групповой деятельности, вызванные леностью и недостаточной координацией, могут быть сведены к минимуму или вообще отсутствовать:

- постановка неординарно сложных проблем, которые могут сплотить группу и побудить каждого ее члена трудиться с полной отдачей (определение тематики указателей, не имеющей аналогов);
- заинтересованность всех членов группы в конечном результате совместных усилий (готовые продукты после используются в теме «Рецензирование библиографической продукции», в том числе на факультете заочного обучения, включаются в состав фондов библиотек);
- учет и оценка вклада каждого члена группы в совместный труд, то есть отсутствие обезличивания (студенты проставляют свои имена и фамилии в качестве со-

ставителей с указанием участка работы, указывают контактные телефоны и адреса для замечаний и предложений);

- наличие в группе хороших деловых отношений;
- наличие специальной договоренности в группе работать в полную силу;
- наличие общегруппового эталона деятельности и продуктивности, которому все члены группы стремятся соответствовать;
- наличие не только трудной, но и интересной для всех задачи.

Коллективный характер труда предполагает известное сотрудничество индивидов, т. е. некоторое, хотя бы самое элементарное, разделение трудовых операций. Такое разделение возможно лишь в том случае, если каждый индивид сознает связь своих действий с действиями других членов коллектива и, тем самым, с достижением конечной цели.

**Планомерность коллективной деятельности.** Она стоит в прямом соотношении с организованностью самого коллектива. Согласованность обуславливает не только продуктивность коллективных действий, но и придает им силу, какой не могут достигнуть отдельные личности.

Кроме того, групповая дискуссия порождает эмоциональные контакты между членами группы и приводит к тому, что индивид будет испытывать меньшую ответственность за рискованные решения, поскольку они вырабатываются всей группой. Групповая дискуссия ослабляет тревожность членов группы в ситуациях риска. Следовательно, если предполагаемые рискованные решения приведут к неудаче, индивид будет нести ответственность не один – она распространится на всех членов группы. Поэтому студенты регулируют деятельность друг друга, учатся взаимодействовать и нести ответственность за коллективные решения. Достаточно часто такая совместная деятельность показывает инновационные решения тех или иных проблем.

В целом можно утверждать, что коллективная деятельность – это разумное сочетание групповых и индивидуальных форм работы и самообразования на основе единого подхода к целям и содержанию деятельности.

Не каждый профессионал готов к кол-

лективной деятельности, нести коллективную ответственность, и каждый будущий профессионал неизбежно решает для себя вопрос: как мне хочется выполнять работу – коллективно, вместе со всеми или самому от начала и до конца? Поэтому в нашей практике были прецеденты, когда студенты группы отказывались осуществлять деятельность коллективно.

Необходимо помнить, что суть коллективизма отнюдь не сводится к совместной деятельности во имя достижения общей цели. И даже не сводится к умению жить сообща, вместе решая все вопросы. Состояние и зрелость коллективности определяются тем, насколько социальное, общественное, профессиональное прониклось личным, индивидуальным интересом. Коллективность заключается в том, что, объединяя людей общими социальными и производственными интересами, она ставит высшей своей целью создание условий для раскрытия индивидуальности каждого члена общества и отвечает за реализацию полноценного развития личности.

Грядущая техногенная цивилизация приведет, в конечном счете, к окончательному утверждению коллективистской тенденции. Необходимо снять имеющуюся в представлениях людей абсолютизацию коллективности и в то же время углубить понимание коллективности как скоординированного действия при решении проблем, которые индивидуально решить невозможно.

**Заключение.** Формирование коллективной ответственности у будущих специалистов библиотечного дела определяет такой способ организации учебного процесса, при котором:

- студенты активно общаются друг с другом, обмениваясь учебной информацией, расширяя за счет этого свои знания, совершенствуя умения и навыки;
- между участниками складываются благоприятные взаимоотношения, служащие условием и средством эффективности обучения и творческого развития каждого;
- условием успеха каждого является успех остальных.

Активное общение преподавателя со студентами и студентов между собой являет-

ся социально-психологическим фактором успешности процесса обучения, одновременно обеспечивая эффективность формирования коллективной ответственности.

Коллективная познавательная деятельность, а также демонстрируемые преподавателем формы поведения, способствующие созданию атмосферы доброжелательности, взаимопомощи, внимательного отношения к партнерам, создают оптимальные условия для активизации возможностей каждого учащегося и развивают способность правильно воспринимать других и адекватно оценивать себя, свои поступки, результаты своей деятельности.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Ионас, Г. Принцип ответственности. Опыт этики для технологической цивилизации / Ганс Ионас; пер. с нем. И. И. Маханькова. – М.: Айрис-Пресс, 2004. – 480 с.
2. Езова, С. А. Этика в формате библиотечно-информационного обслуживания и образования / С. А. Езова // Библиотечное дело – XXI век. – 2005. – № 2(10). – С. 120–132.
3. Карпова, В. И. Нравственный закон внутри. Обсуждаем Кодекс этики российского библиотекаря / В. И. Карпова // Мир библиографии. – 2011. – № 2. – С. 11–12.
4. Нечаев, Р. Материальная ответственность библиотекарей: нововведения // Независимый библиотечный адвокат. – 2003. – № 2. – С. 73–78.
5. Педагогика: учеб. пособие для студ. пед. учеб. заведений / В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, А. И. Мищенко, Е. Н. Шиянов. – 3-е изд. – М.: Школа-Пресс, 2000. – 512 с.
6. Майерс, Д. Социальная психология: интенсивный курс / Дэвид Майерс. – СПб.: «Прайм-еврознак», 2004. – 512 с.
7. Степанов, С. С. Популярная психологическая энциклопедия / Сергей Степанов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: ЭКСМО, 2005. – 670 с. – (Психология общения).
8. Платонов, Ю. П. Групповые эффекты и методы повышения эффективности групповой работы [электрон. ресурс] / Ю. П. Платонов. – Точка доступа: [http://www.elitarium.ru/2008/05/23/grupповые\\_jeffekty.html](http://www.elitarium.ru/2008/05/23/grupповые_jeffekty.html). – Загл. с экрана. – Время доступа: 19.10.2011, 16.26.

*Поступила в редакцию 09.01.2012 г.*



## Педагогическое сопровождение формирования опыта творческой деятельности у младших школьников

Амасович Н. В.

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



В статье представлены теоретико-эмпирическое обобщение опыта творческой деятельности детей младшего школьного возраста, экспликация дефиниции «опыт творческой деятельности», описаны содержательные и процессуальные характеристики, целевые ориентиры формирования данного явления. Представлена авторская концепция формирования опыта творческой деятельности у младших школьников на уроках чтения через реализацию креативной ситуации как образовательной единицы учебно-воспитательного процесса. Став субъектом творчества, ученик начинает выходить за пределы задач, поставленных учителем, активно ищет новые области реализации своих способностей, по-новому осмысливает и оценивает результаты своих действий. В этих поисках проявляется, утверждается и начинает интенсивно развиваться тот комплекс свойств субъекта, который характеризует его как личность: избирательно-направленное отношение к действительности, сознательный выбор жизненных целей, средств и способов их достижения, чувство нравственной ответственности за осуществленный выбор и результаты своей деятельности.

**Ключевые слова:** детское творчество, учебно-творческая деятельность, опыт творческой деятельности, прием творческой деятельности, креативная ситуация, художественный образ, речевая творческая практика.

(Искусство и культура. — 2012. — № 2(6). — С. 112-118)

## Pedagogical accompaniment of the formation of the creative activity experience of junior schoolchildren

Amasovich N. V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

The article presents theoretical and empiric generalization of the experience of creative work of junior schoolchildren. The article presents the explication of the definition of creative activity experience, describes content and process features, purpose landmarks of the formation of the phenomenon. The author's conception of the formation of the creative activity experience of junior schoolchildren is given at the lessons of Reading through the implementation of a creative situation as an education unit of the education process. Becoming a subject of creativity, the schoolchild transcends the limits of the teacher's tasks, seeks new areas of implementation of his abilities, reconsiders and evaluates the results of his own activity. It is in this search that the complex of the features of the subject, which characterizes him as a personality, shows itself and begins to develop; selective and directional attitude to the reality, conscious choice of life aims, means and methods of reaching them, the feeling of moral responsibility for the choice and the results of his activity.

**Key words:** children creativity, study and creative activity, creative activity experience, technique of creative activity, creative situation, artistic image, speech creative activity.

(Art and Culture. — 2012. — № 2(6). — P. 112-118)

В педагогике проблема развития детского творчества стала объектом пристального внимания исследователей. Ее развитие в истории отечественной науки связано с именами В. Андреева, Д. Богоявленской, Л. Выготского, З. Новлянской, И. Страхова, В. Сухомлинского и целого ряда других ученых. Пристальное внимание к

этой проблеме обусловлено тем, что дети, обладающие высоким уровнем сформированности опыта творческой деятельности, уверены в своих возможностях, имеют адекватную самооценку, проявляют инициативу, независимость суждений и действий, легко социализируются. В этой связи современная наука ставит перед собой задачу обоснования оптимальных условий и закономерностей педагогического сопровождения развития детской креативности.

Цель статьи – обобщение результатов теоретико-эмпирического исследования по разработке дидактической системы формирования творческого опыта учащихся на основе чтения.

Сегодняшний день, характеризующийся глубокими и многообразными преобразованиями во всех сферах жизнедеятельности, существенно изменил приоритеты начального образования. Вместо традиционной цели усвоения предметных знаний и навыков на первый план выходят воспитание и развитие личности ребенка, его сущностных творческих сил, способствующих формированию у каждого человека способности к решению нестандартных задач и ситуаций, к постановке новых целей, к большей свободе выбора, большей ответственности.

История человеческого общества показала, что решающим фактором социальной жизни являются «динамические силы» людей: культура мышления, способности, интеллектуальные и практические умения, цели жизнедеятельности. По-прежнему актуально звучат слова В. А. Сухомлинского: «Век математики, слышишь на каждом шагу, век электроники, век космоса ... Все эти выражения не отражают сущность того, что происходит в наше время. Мир вступает в век Человека – вот главное. Ведь именно от человека, его сознательности, воли и желания зависит то, как и какими темпами будет двигаться наше общество вперед к прогрессу и в материальной сфере, и в духовной».

**Роль творчества в школе.** В этой связи возрастает роль творческой деятельности в учебно-воспитательном процессе школы. Став субъектом творчества, ученик начинает выходить за пределы задач, поставленных учителем, активно ищет новые области реализации своих способностей, по-новому осмысливает и оценивает результаты своих действий. В этих поисках проявляется,

утверждается и начинает интенсивно развиваться тот комплекс свойств субъекта, который характеризует его как личность, – избирательно-направленное отношение к действительности, сознательный выбор жизненных целей, средств и способов их достижений, чувство нравственной ответственности за осуществленный выбор и результаты своей деятельности.

Поэтому формирование опыта творческой деятельности у школьников является социальным заказом времени и выполнение его возлагается на педагогическую науку и школьную практику.

Изучение учебно-творческого процесса как фактора развития личности младшего школьника требует осмысления таких базовых понятий как «творчество», «опыт творческой деятельности».

Общепринятая точка зрения на понятие «творчество» заключается в том, что творчество как вид человеческой деятельности отличается, прежде всего, новизной и оригинальностью. В этом плане рассматривал творчество Л. С. Выготский, который в связи с разъяснением своей позиции по этому вопросу писал: «Творческой деятельностью мы называем всякую такую деятельность человека, которая создает нечто новое, все равно, будет ли это создание творческой деятельностью какой-нибудь вещь внешнего мира или известным построением ума или чувства, живущим и обнаруживающимся только в самом человеке» [1].

По мнению польского психолога А. Горальски, при определении понятия «творчество» следует исходить из категорий бытия, творца, деятельности и творческих достижений.

Мы полагаем, что применительно к ранним ступеням развития детей (дошкольный и младший школьный возраст) нужно делать акцент на субъективной стороне творческого процесса, на том, что ребенок открывает и преобразует в своем видении мира независимо от степени осознанности и внешней результативности этого процесса. На том, что делает его «существом, обращенным к будущему, созидающим и видоизменяющим свое настоящее».

**Результат творчества.** Однако педагогический аспект проблемы творчества обнаруживает необходимость такого толкования. Прежде всего, это касается результативности как главной характеристики творчества.

Продукт детского творчества не является ценностью в общеупотребительном смысле этого слова. И все же мы говорим о детском творчестве как о способности ребенка уникальным образом смотреть на мир, преобразовывать его в своих фантазиях. В качестве определения «детское творчество» уместно использовать следующее определение: «Детское творчество – это самостоятельно созданные ребенком оригинальные продукты его психической деятельности (стихи, рассказы, проекты, музыкальные произведения, модели учебно-познавательных задач, проекты учебно-творческой деятельности и т. д.), характеризующие его личностное развитие, отношение к окружающему предметному и социальному миру, а также к самому себе».

Ориентация на решение задачи творческого развития ребенка вынуждает вновь взглянуть на основные компоненты школьного образования: его назначение, содержание, критерии эффективности форм и методов обучения. Несмотря на пристальное внимание педагогической науки к проблеме формирования опыта творческой деятельности младших школьников успешное решение одной из важнейших задач учебно-воспитательного процесса – становления творческих качеств личности – школе пока не удается. Это обусловлено рядом причин. Хотя современная концепция начального образования и ориентирует обучение на развитие творческих возможностей каждого конкретного ученика, начальная школа фактически продолжает концентрировать свои усилия на репродуктивных методах обучения. По-прежнему на уроке преобладают задания: «повтори», «спиши», «читай за мной», «делай, как у меня», эпизодически используются задания, требующие проявления творческой активности и самостоятельности ребенка. Как показали результаты анкетирования учителей начального звена, большинство из них (55% из общего числа испытуемых) не вооружены методикой формирования приемов творческой деятельности с учетом специфики изучаемых младшими школьниками учебных дисциплин. Кроме того, зачастую творческая деятельность младших школьников оказывается псевдотворческой: обучение при помощи творческих заданий осуществляется вне реальной творческой ситуации: перед ребенком не возникает конкретная творче-

ская задача (кому и зачем нужен результат его творческой работы); в жизнедеятельности класса продукт творческой деятельности оказывается невостребованным.

Вышеизложенные положения позволяют сделать общий вывод, что современное обучение способно порождать тревожный феномен: не развитие, а угасание творческих сил в личности ученика. А возможность решения задач с привлечением деятельности воображения, творческого самовыражения, проявления инициативы в современном традиционном обучении по сути не заложена.

**Модель формирования творческой деятельности младшего школьника.** Представление о причинах, блокирующих становление творческой направленности личности младшего школьника, и явилось необходимой предпосылкой для разработки соответствующей модели дидактического процесса, направленного на педагогическое сопровождение формирования опыта творческой деятельности младшего школьника.

*В теоретико-методологическую основу решения исследовательских задач были положены:*

- концепция деятельностного подхода к развитию личности, утверждающая, что человек и его психика формируются, развиваются и проявляются в деятельности, вследствие чего формирование любого социально-психологического качества личности требует включения в ее систему специфической для данного качества деятельности;
- философское положение об определяющей роли социальной среды и, соответственно, активнопреобразующей деятельности личности в процессе ее развития;
- теория системного подхода к изучению педагогических явлений.

Кроме того, в данном исследовании мы опирались на комплекс научных идей о соотношении творческой и репродуктивной деятельности, о ценностном освоении личностью окружающей действительности.

Школьное образование наряду с познавательной функцией (передачей ребенку научных знаний об окружающей действительности, а также вооружением его методами научного познания), должно реализовывать и психологическую функцию (формирование субъективного мира личности).

Необходимым условием развития личности ребенка является усвоение им знаний, умений, навыков и привычек, определяющих ее подготовленность и опыт. Личный опыт – это индивидуальная культура, приобретенная в процессе обучения, через которую индивидуальное развитие личности аккумулирует исторический опыт человечества. Опыт личности вряд ли справедливо ограничивать только знаниями, умениями, навыками и привычками. Опыт личности необходимо рассматривать и еще в одной плоскости, в которой вычлениваются такие узловые совокупности знаний, умений и привычек, как познавательные, коммуникативные, эстетические и другие качества личности.

Применительно к задачам творческого развития ребенка это означает, что целью образовательного процесса является не просто усвоение школьного курса, а формирование опыта творческой деятельности ребенка. Исходя из данных положений дефиниция «*опыт творческой деятельности*» трактуется нами как «...психическое образование, формируемое в учебно-творческой деятельности и определяющееся владением ребенком совокупностью приемов творческой деятельности, т. е., в конечном итоге, способностью самостоятельно выполнять предметно-преобразовательные действия; наличием в эмоциональном фонде ученика переживаний радости, вызванных восприятием себя творчески продуктивной личностью, сформированностью отношения к учению как к творческой деятельности»

**Основные принципы творческой деятельности.** Исходными положениями при формулировке основных принципов построения содержания речевой деятельности явились следующие: обучение свою ведущую роль в умственном развитии осуществляет через содержание усваиваемых ребенком знаний; ребенок может участвовать в учебно-творческом процессе как субъект лишь в том случае, если он способен самостоятельно находить способы решения возникающих перед ним учебно-творческих задач.

Из таких посылок следует, что в качестве предмета усвоения школьниками с самого начала наряду с теоретическими знаниями должна быть выделена система приемов творческой деятельности. В содержание понятия «*прием творческой деятельности*»

мы включаем способ самостоятельного выделения ребенком различных сторон познаваемого объекта, позволяющих дошкольнику в процессе речевой деятельности осуществлять предметно-преобразовательные действия и находить новые способы решения учебно-творческих задач.

Главным звеном и главным условием полноценной реализации деятельностного подхода к усвоению детьми продуктов культуры является формирование тех действий, которые образуют его действительную основу и которые всегда должны активно строиться у ребенка окружающими.

Проводимое нами исследование осуществлялось на уроках чтения. Наше внимание к речевой деятельности младших школьников было вызвано тем, что: 1) анализ как устных, так и письменных работ учащихся начальных классов показал, что в большинстве случаев художественная сторона литературного произведения остается вне поля зрения детей: они не умеют пользоваться образными средствами речи, привлекать в процессе прочтения имеющиеся у них впечатления; 2) изучение сложившейся практической деятельности педагогов, а также собственный опыт работы показали, что зачастую учителями игнорируется специфика содержания литературного текста, его образно-художественная природа; 3) анализ программной и методической литературы позволил сделать вывод о недостаточной разработке вопросов организации и обучения творческой речевой деятельности учащихся.

Выделение в качестве объекта изучения формирования творческого опыта младших школьников на уроках чтения требует рассмотрения специфики восприятия художественного текста и показательно по следующим причинам. Во-первых, литература – сложный интеллектуальный вид искусства, восприятие произведений которого носит опосредованный характер. Читая, человек получает тем больше наслаждения художественными образами, чем ярче и более осязаемыми оказываются представления, возникающие при чтении. Во-вторых, литературное произведение – продукт воображения, представляющий форму, способ выражения душевного и духовного акта писателя. Одна из форм организации литературного произведения – образ, другая – воображение читателя. Воображение – это

вид существования духовного, благодаря чему образ принимает подлинно живую силу. Именно соотношение «образ–воображение» придает литературному произведению многозначность. Способность воображения формирует у человека умение видеть мир глазами других людей. А это значит – умение сделать всеобщий интерес своим личным и личностным, потребностью своей индивидуальности. Именно в таком умении лежат корни и эстетического созерцания, и творческого преобразования действительности.

Выдвижение на первый план формирования опыта творческой деятельности младших школьников оказало решающее воздействие на определение содержания обучения, основополагающим компонентом которого выступил способ создания художественного образа как общего языка искусства в целом и литературы в частности. Предметом изучения ребенком-читателем становится слово как средство создания словесно-художественного образа, через который автор выражает свою мысль, чувства, идеи. Причем изобразительное средство рассматривается не изолированно, а в образной системе произведения, в его реальном контексте, который наполняет смыслом и значением не только образные, но и нейтральные слова и выражения. Кроме того, внимание детей привлекается к теме, проблематике, нравственно-эстетической стороне произведения, его художественной форме, композиции.

В результате теоретического анализа вопросов формирования творческой деятельности и восприятия художественного

произведения школьниками мы пришли к следующей дидактической модели, являющейся основой для построения системы работы по формированию у детей умений воссоздавать художественные образы. Суть модели в следующем. Как известно, деятельность человека соотносится с определенными потребностями. В нашем случае творческая деятельность развивается и формируется на основе потребности ребенка в познании окружающей действительности, в новых впечатлениях, в самовыражении. Ядром творческого процесса является воображение. На активность протекания последнего заметное влияние оказывают специфичность содержания видов деятельности и эмоционально-чувственное отношение ребенка к действительности. Потребность в творчестве и побуждает школьника к овладению такими приемами деятельности, которые помогут в решении учебно-творческой задачи.

**Структура.** Структурно-целевой граф позволяет нам проследить таксономию целей обучения в соответствии с их сущностными и логическими взаимосвязями. Выдвинутые цели одновременно являются и первоосновой действий. Они направлены на обогащение опыта эстетического восприятия окружающей действительности, а также на формирование у младших школьников комплекса знаний и умений, помогающих им решать творческие задания и тем самым удовлетворять потребность в новых впечатлениях и самовыражении через результаты собственно творческой деятельности – создание художественного образа (рис. 1).



**Рис. 1.** Структурно-целевой граф «Таксономия целей формирования опыта творческой деятельности: структурно-содержательные характеристики».



Рис. 2. Структурно-деятельностный граф создания художественного образа.

Основными целевыми ориентирами для педагогов становятся: обогащение эмоционально-чувственного отношения к действительности; организация целенаправленной творческой деятельности; формирование потребности в новых впечатлениях, в самовыражении.

Создание художественного образа требует определенного опыта, составляющими которого являются: опыт эстетического восприятия окружающей действительности; опыт собственно творческой практики, в ходе которой на основе целенаправленных упражнений и отрабатываются приемы творческой деятельности. Структурно-деятельностный граф создания художественного образа мы представляем следующим образом (рис. 2).

Результаты нашего экспериментального исследования показали, что если обучение не учитывает потребностей детей в получении новых впечатлений, в самовыражении через результат и процесс творчества, то их заинтересованность в творческих видах деятельности скоро исчезает. Поэтому в основу цикла экспериментальных занятий нами положено требование органичного единства учения и самостоятельности детей.

Это требование в значительной мере и определило специфику организации занятий. В основе их проведения лежит *креативная ситуация*. Ее цель – обеспечить условия для овладения каждым ребенком приемами создания художественного образа, создать предпосылки для рождения личного творческого результата.

**Этапы творческой деятельности.** Проведение занятий с основной установкой на формирование опыта творческой деятельности школьников, развитие образного восприятия действительности позволяет вычленив следующие этапы разворачивания креативной ситуации.

I. *Создание начальных условий.* Главная задача этого этапа работы – создание условий для наиболее полного воссоздания образа.

От учителя на первом этапе требуется такая формулировка заданий и вовлечение ребят в такие виды деятельности, которые обеспечивают возможность личного уникального решения учебно-творческой задачи.

На втором этапе разворачивания креативной ситуации ребенку представляется возможность личного решения творческого задания.

II. *Личное решение креативной задачи каждым ребенком.* Главная задача этой части занятия – как можно полнее включить освоенные способы творческой деятельности детей в их интересы и отношения, т. е. сделать эти способы средством самостоятельного эстетического освоения действительности. Каждая задача, предложенная детям, предусматривает возможность различных по содержанию решений (придумать и рассказать свою читательскую версию, нарисовать рисунок, сделать какую-либо поделку по заданной теме, сочинить маленькое произведение и т. п.).

Для педагога на этом этапе работы важно обеспечить деятельность детей разнообразными средствами (бумагой, карандашами, пластилином и т. п.).

По содержанию, форме организации эта часть занятия очень разнообразна. Она требует педагогического мастерства и психологической чуткости в работе с детьми.

Каждый продукт творческой деятельности дошкольника должен быть востребованным. Поэтому на каждом уроке каждый ребенок должен продемонстрировать свой результат. Это положение и обусловило введение в этапы разворачивания креативной ситуации демонстрацию и сопоставление различных детских работ.

III. *Демонстрация личного творческого продукта и сопоставление различных детских результатов.* В ходе этой части занятия младшие школьники вовлекаются в оценочную деятельность. То, что получилось у детей (рисунок, поделка, действие, идея), они предъявляют учителю, товарищу, группе,

комментируют и осознают свой результат. При сравнении своего результата с достижениями других каждый может переопределить свою поделку, изменить мнение, развить идею.

IV. *Введение учителем культурно-исторических аналогов детским результатам.* На этом этапе работы педагог наряду с детскими работами показывает произведения искусств выдающихся мастеров живописи, скульптуры, литературы. Обращаясь к детям, педагог показывает им, как осваиваемый на занятии способ может быть использован в высшей, наиболее яркой форме для создания художественного образа. Это помогает младшим школьникам не только соизмерять свои достижения с наиболее совершенными и присваивать в личной деятельности общечеловеческий опыт, но и конкретизировать, уточнять критерии оценки обсуждаемых работ.

Демонстрируя произведения выдающихся мастеров, можно раскрыть детям такие средства создания художественного образа, которые им неизвестны. Это позволяет воспитателю создать такую атмосферу, которая направляет внимание детей на поиск действий, составляющих новый, еще неизвестный им способ художественного изображения.

V. *Рефлексия деятельности.* Креативная ситуация завершается осознанием способов и результатов личной творческой деятельности. Педагог, подводя итог занятия, спрашивает, что сегодня удалось детям, что каждый сделал интересного и необычного, что больше понравилось в работе товарищей, как ребятам удалось добиться таких результатов.

Наиболее благоприятные условия для развертывания креативной ситуации возникают в коллективно-распределительной деятельности, направленной на решение учащимися творческих заданий различного характера. Вовлечение их в ситуацию коллективного учебного диалога позволяет

каждому из его участников по-новому взглянуть на творческую задачу, осмыслить положительные и отрицательные стороны к ее решению, соотнести собственную оценку с оценками других. Кроме того, коллективно-распределительный характер деятельности существенно обогащает сферу общения ученика, предполагает его активные действия в утверждении своего творческого «Я».

#### **Педагогические технологии формирования опыта творческой деятельности.**

Для эффективного педагогического сопровождения формирования опыта творческой деятельности у младших школьников необходимо обращаться к нестандартным методам, приемам и инновационным педагогическим технологиям. Среди наиболее эффективных назовем следующие:

- диалоговые формы обучения;
- обучение с опорой на личностные интересы ребенка;
- приоритетное использование приемов на развитие вербальной креативности;
- применение методик, направленных на стимулирование творческой активности детей (например, «Ромашка Блума», «Синквейн», «Словесное рисование», «Толстый и тонкий вопросы» и др.);
- нетрадиционные формы педагогического взаимодействия (работа по методу «Обучение в команде (Student Team Learning)», «Пила (Jigsaw)», «Учимся вместе (Learning Together)», внутриличностный диалог и др.).

**Заключение.** Внимание к творческой деятельности младших школьников на уроках чтения, специальное обучение ей, определенная ее организация – важнейшие пути формирования опыта творческой деятельности детей.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: психол. очерк: кн. для учителя / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.: ил.

*Поступила в редакцию 09.01.2012 г.*

## Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Основным критерием целесообразности публикации является новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала — «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.

2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:

- индекс УДК;
- название статьи;
- фамилия и инициалы автора (авторов);
- организация, которую он (они) представляет;
- введение;
- раздел «Основная часть»;
- заключение;
- список использованной литературы.

3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит индексировать статью.

4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель, даются ссылки на работы других авторов за последние годы, а также на заграничные публикации. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.

5. В разделе «Основная часть» 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. Количество рисунков не должно превышать трех. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Фотографии в печать не принимаются. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word. Используется следующий формат страницы: красная строка — 0,5 см; поля: сверху — 2,5 см, снизу — 2,5 см, слева — 2 см, справа — 2 см. 9. Иллюстрации, формулы, уравнения, которые встречаются в статье, должны быть пронумерованы в соответствии с порядком цитирования в тексте. К каждому экземпляру статьи нужно приложить по одному экзем-



---

---

пляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.

10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должны соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).

11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (наука@vsu.by).

12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):

- реферат (100-150 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
- название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
- домашний адрес автора, номер телефона, адрес электронной почты;
- рекомендация кафедры (научной лаборатории) к печати;
- экспертное заключение о возможности публикации материалов к печати.

13. 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.

14. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

## Guidelines for authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
  - UDK index;
  - title of the article;
  - name and initial of the author (authors);
  - institution he (she) represents;
  - introduction;
  - main part;
  - conclusion;
  - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with 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. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph — 0,5 cm; margins: top — 2,5 cm, bottom — 2,5 cm, left — 2 cm, right — 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).

---

---

11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).

12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:

- summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
- title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
- author's home address, telephone number, e-mail address;
- recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
- expert conclusion on the feasibility of the publication.

13. 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.

14. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.

---

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/0494385 от 16.03.2009 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования «Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.