

ISSN 2772-8853

И К

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ**

№ 3(7) 2012

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2012 № 3(7)

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),
Анжелика 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, культурологиче-
ской и педагогической (педагогические проблемы
в сфере культуры и искусства) отраслям науки

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 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. Vasylenko, V. N. Vinogradov, N. A. Gugin, 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 21.09.2012 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,04. Уч.-изд. л. 14,45. Тираж 100 экз. Заказ

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

Оглавление

Искусствоведение

Цыбульскі М. Л. Паэтыка кампазіцыі ў жывапісе XX стагоддзя: канцэпт і візуальная канструкцыя	6
Мацкевич Ю. В. Определение понятия «произведение искусства» и обозначение критериев его оценки ..	13
Харэўскі С. В. Культываваная архітэктурная Заходняй Беларусі	17
Котович Т. В. Витебская художественная традиция в коллекциях и архивах	25
Вакар Л. У. Узоры мастацтва прымітыву ў культурнай спадчыне Віцебшчыны	30
Шкут М. М. Народныя традыцыі ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве Віцебшчыны	39
Шичко Е. В. «Новая предметность» в белорусском эстампе 1990-х – начала 2000-х годов	48
Демченко А. И. Альфред Шнитке и авангард	53

Культурология

Шамшур В. В. Агитационно-массовое искусство послереволюционного Минска	60
Пирожков Г. П. Коллекции в Тамбовском крае (культуролого-краеведческий аспект)	66
Емялёва Г. Ю. Архаічныя антрапаморфныя і зааморфныя вобразы і іх сувязь з традыцыйнымі беларускімі цацкамі	73
Дубинина А. П. Полистилистическая выраженность современной культуры	80
Тимофеев Р. В. Использование туризма как формы активного отдыха работниками транспорта Белорусской ССР в 1950–1991 гг.	86

Contents

Art History

Tsybulski M. L. Composition poetics in the XX century painting: concept and visual construction	6
Matskevich Y. V. Identification of the concept of the work of art and definition of its evaluation criteria	13
Khareuski S. V. Cult architecture of Western Belarus	17
Kotovich T. V. Vitebsk art tradition in collections and archives	25
Vakar L. U. Samples of art in the cultural heritage of Vitebsk region	30
Shkut M. M. Folk traditions in the applied art of Vitebsk region	39
Shichko E. V. «New objectivity» in Belarusian stamp art of the 1990-ies – early 2000s	48
Demchenko A. I. Alfred Shnitke and vanguard	53

Cultural Studies

Shamshur V. V. Propaganda and mass art of post revolutionary Minsk	60
Pirozhkov G. P. Collections in Tambov region (cultural and ethnographic aspect)	66
Emialeva H. Y. Anthropomorphic and zoomorphic archaic and images their connection with traditional Belarusian toys	73
Dubinina A. P. Polistilistic expressiveness of modern culture	80
Tymofeyev R. V. Use of tourism as a form of active rest by workers of transport of Belarusian SSR between 1950 and 1991	86

Педагогика

<i>Кулененок В. В.</i> Виртуальная среда и мультимедийные технологии в дизайн-проектировании предметно-пространственной среды	94
<i>Кепин Д. В., Анфимова Г. В.</i> Музейно-образовательные программы в геологическом музее	103
<i>Малей А. В.</i> К программе по курсу «Современное искусство»	109
<i>Быстрова О. И.</i> Особенности формообразующих факторов ткани бытового назначения	117

Pedagogics

<i>Kulenenok V. V.</i> Virtual environment and multimedia technology in design-planning of object-spatial environment	94
<i>Kepin D. V., Anfimova G. V.</i> Museum educational programs in Geological museum	103
<i>Malei A. V.</i> To the curriculum of the course of contemporary art	109
<i>Bystrova O. I.</i> Features of form building factors of household fabric	117



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Паэтыка кампазіцыі ў жывапісе XX стагоддзя: канцэпт і візуальная канструкцыя

Цыбульскі М. Л.

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



Праца над кампазіцыяй заўжды з'яўлялася першым і цэнтральным этапам на шляху візуалізацыі ідэй мастака, была выразным сведчаннем ступені мастацкага майстэрства і своеасаблівасці аўтарскага мыслення. Уяўленні аб яе ролі ў жывапісе моцна адрозніваліся ў розныя эпохі. У XX стагоддзі ў тэорыі і практыцы мастацтва канчаткова аформіўся падыход да кампазіцыі не проста як да структураванай схемы вобразаў і фармальных элементаў, а як да складанай канцэптуальна-паэтычнай канструкцыі. Аналіз зменаў у кампазіцыйным мысленні жывапісцаў шмат у чым вызначае важныя асаблівасці развіцця мастацтва ў XX стагоддзі.

У кантэксце агульнай паэтыкі жывапіснай кампазіцыі ў канцы XX стагоддзя стала відавочным размежаванне канцэпта і візуальнай канструкцыі і набыццё імі ў творы аднолькава значнай ролі лёсавызначальнага фактару. Кампазіцыя ў жывапісным творы перастала быць усяго толькі сінонімам яго геаметрыі ці апавядальна-сюжэтнай канструкцыі. Агульнаразумелымі як для мастацтвазнаўцаў, так і для гледачоў сталі разважанні аб кампазіцыйна-вобразнай аўры твора, аб яго паэтыцы.

Ключавыя словы: паэтыка, кампазіцыя, жывапіс XX стагоддзя.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 6-12)

Composition poetics in the XX century painting: concept and visual construction

Tsybulski M. L.

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

Work on the composition has always been first and central stage on the way of visualization of the artists's ideas, it has been distinct evidence of the level of artistic skill and peculiarity of the author's thinking. Understanding of its role in painting was very different in different epochs. In the XX century in the theory and practice of art the approach to composition not just like to structured scheme of images and formal elements, but to complicated conceptual and poetic construction was finally elaborated. The analysis of the changes in composition thinking of painters singles out manifold important features of the development of the XX century art.

In the context of general poetics of painting composition in the late XX century the departure of the concept from the visual construction became evident, as well as their equal role as fate defining factors. Composition in a work of art stopped being just a synonym of its geometry or story structure. Both art critics and spectators began understanding the considerations about composition and image aura of a piece of art, about its poetics.

Key words: poetics, composition, XX century painting.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 6-12)

Кампазіцыя ў жывапісе на працягу XX стагоддзя была выразным сведчаннем ступені мастацкага майстэрства і своеасаблівасці аўтарскага мыслення. Праца над кампазіцыяй заўжды становілася першым і цэнтральным этапам на шляху візуалізацыі ідэй мастака. Менавіта таму ўяўленні аб яе ролі ў жывапісе так адрозніваліся ў розныя эпохі ў тэарэтычных канцэпцыях тых ці іншых

аўтараў, менавіта таму заўжды існавала і тэрміналагічная няўстойлівасць самога паняцця «кампазіцыя».

Мэта дадзенага артыкула – аналіз разнастайных аспектаў паэтыкі кампазіцыі ў жывапісе XX стагоддзя.

Няўрымслівае жаданне акадэмічнай сістэмы, педагогаў па мастацтву і некаторых творцаў распрацаваць агульныя законы, па якіх трэба складаць кампазіцыі, заўжды

пярэчыла самой сутнасці мастацтва. Мастацтва, крытэрыем сапраўднай каштоўнасці якога заўжды была арыгінальнасць. Прайшоўшы праз школу, мастакі розных эпох імкнуліся да пошуку арыгінальнага рашэння, спрабавалі максімальна аддаліцца ад агульнапрынятых прынцыпаў кампазіцыйнасці. XX стагоддзе ў гэтым сэнсе стала асабліва прыкметным. Менавіта на працягу яго ў тэорыі і практыцы мастацтва канчаткова аформіўся падыход да кампазіцыі не проста як да структураванай схемы вобразаў і фармальных элементаў, а як да складанай канцэптуальна-паэтычнай канструкцыі. Больш за тое, у канцы 60-х гадоў XX стагоддзя з узмацненнем цікавасці да сяміятычных даследаванняў у галіне тэорыі мастацтва з'явілася і меркаванне, што ў прынцыпе можа існаваць агульная тэорыя кампазіцыі, якая можа датычыць розных відаў мастацтва і якая даследуе заканамернасці структурнай арганізацыі мастацкага тэкста. Пры гэтым словы «мастацкі» і «тэкст» тут разглядаюцца ў самым шырокім сэнсе: іх усведамленне не абмежавана галіной славеснага мастацтва. Такім чынам, слова «мастацкі» выкарыстоўваецца ў значэнні, якое адпавядае англійскаму слову «artistic», а слова «тэкст» - як любая семантычна арганізаваная паслядоўнасць знакаў» [1, с. 10].

Фарміраванне сістэмы кампазіцыйных законаў і правілаў. На працягу многіх стагоддзяў ад Рэнесансу кампазіцыя жывапіснага твора больш была сарыентавана на камбінаторыку, на графічныя пошукі месца тых ці іншых выяўленчых форм, элементаў на плоскасці палатна. Асаблівыя «дасягненні» ў сістэматызацыі кампазіцыйных законаў і правілаў, безумоўна, належаць акадэмічнаму мастацтву. Арыентуючыся на асобныя традыцыі і пэўныя схемы, акадэмічная школа лічыла прынцыпова неабходным дакладнае вызначэнне ў кампазіцыі месца і моманту дзеяння, колькасці фігур, іх размяшчэння і г. д. і, такім чынам, па сутнасці падмяняла кампазіцыю кампановай фігур і аб'ектаў. Кампазіцыя ўспрымалася наборам прыёмаў, асноўная роля якіх была звязана да супастаўлення, складання, злучэння ў адзінае цэлае выяўленчых элементаў. Гэта ў першую чаргу датычыла шматфігурных

кампазіцый. «Рэцэптурныя тэорыі» ў акадэмічным мастацтве хоць і былі ў пэўнай ступені карыснымі для спасціжэння асобных правілаў кампазіцыі, але «надзвычай звужалі круггляд» творцаў [2, с. 10].

Напэўна, найбольш моцны «ўдар» па акадэмічных законах кампазіцыі ў жывапісе ўжо ў канцы XIX стагоддзя нанеслі імпрэсіяністы. У нейкай ступені імпрэсіянізм быў сапраўдным «змахам на рэальнасць», адказным за «дэкампазіцыю карціны». «Замах на рэальнасць (...) заключаўся ў адмаўленні ад візуальна-выяўленчых канвенцый» [3, с. 42–43]. Прызнанне эцюда поўнавартасным мастацкім творам, акцэнтацыя не структураванага колеру ў жывапіснай кампазіцыі ламалі звыклыя ўяўленні аб ёй. Кампазіцыі большасці імпрэсіяністаў у адносінах да існуючых у той час правілаў, сапраўды, выглядалі выпадковымі. Прызнанню «выпадковасці» як своеасаблівага кампазіцыйнага прыёму паспрыяла, магчыма, і стаўшая папулярнай у гэты час фатаграфія, «якая сцвярджала значнасць кожнага фрагмента» [4, с. 139]. Прыкметна, што ўжо ў канцы XIX стагоддзя энцыклапедычны слоўнік Бракгауза і Эфрона звяртаў увагу на немагчымасць устанаўлення дакладных правілаў кампазіцыі, паколькі «гістарычна ўяўленні аб характары кампазіцыі змяняюцца».

У зменах падыходаў да кампазіцыі ў жывапісе нельга не ўлічваць уплывы на еўрапейскае мастацтва ўсходніх культур. Цікавасць да этнаграфічных каштоўнасцяў нееўрапейскіх цывілізацый спрыяла таму, што на мяжы XIX–XX стагоддзяў усходняе мастацтва стала гарманічным элементам такіх, напрыклад, стыляў, як сімвалізм і мадэрн. Усходняе мастацтва і культура адкрылі для мастакоў новы свет, узбагацілі іх жывапісную палітру, пазнаёмілі з прынцыпамі своеасаблівага кампазіцыйнага мыслення. Але на пачатку адбываецца часцей за ўсё своеасаблівая імітацыя, цытаванне ўсходніх мастацкіх форм. Выкарыстоўваюцца экзатычныя тэмы, сюжэты, вядуцца эксперыменты з элементамі малавядомай мастацкай мовы. Галоўным становіцца імкненне нават кампазіцыйна падкрэсліць адрозненне ўрбанізаванага жыцця Еўропы ад натуральных адносін да свету, прыроды на Усходзе.

Перыферыяй культуры ў пачатку XX стагоддзя перастала ўспрымацца і мастацтва афразіяцкіх краін, да якога праявілі цікавасць некаторыя мастакі авангарда.

Новая паэтыка жывапіснай кампазіцыі ў XX стагоддзі. Яшчэ больш радыкальныя змены ў асэнсаванні кампазіцыі як формы адлюстравання бачнага свету адбываюцца ў самым пачатку XX стагоддзя. У гэты час становіцца відавочным, што рэальны свет і свядомасць ахоплены няспынным рухам, а «рэальнае – гэта пастаянная зменлівасць формы, якая ёсць толькі імгненны здымак з пераходу». Фармальныя аспекты кампазіцыі пазбаўляюцца свайго прыярытэтнага стану. Кампазіцыя ўжо не разглядаецца толькі як нейкая знешняя форма, выкарыстаная для адпаведнага зместу. Да і ўвогуле тэрміны «форма» і «змест» па-рознаму выкарыстоўваюцца рознымі аўтарамі, а таму па сутнасці застаюцца не высветленымі да канца [5, с. 336].

«XX стагоддзе – першае стагоддзе ў гісторыі мастацтваў, дзе праграмны антынарматыўзм стаў асновай (...) творчасці» [6, с. 64]. Арыентацыя на непаўторнасць стала ці не асноўнай мэтай у пошуках кампазіцыйных рашэнняў жывапісных твораў на працягу ўсяго мінулага стагоддзя. Гэта азначала амаль поўнае адмаўленне ад кананізаваных законамі кампазіцыі схем, арыентацыю на своеасаблівыя пошукі арыгінальных варыянтаў кампазіцыйнага ўвасаблення ўласных ідэй і вобразаў. Аб рашучасці мастакоў на гэтым шляху сведчаць дзёрзкія задумы пазбавіцца ў жывапісным творы ад выяўленчых элементаў увогуле. Адмаўляючыся ад складаных канструктаў мастацтва, ігнаруючы награвашчванні культурных прадпісанняў і ўмоўнасцяў, творцы ў XX стагоддзі нярэдка прапаноўвалі «эраі нечуванай прастаты. (...) З амаль нічога, з адымання і дзёрзкага ўсячэння ісцін і каштоўнасцяў дзіўным чынам адраджаўся цуд высокай культуры. Як гэта атрымлівалася, нікому не вядома» [7, с. 52].

Прынцыповыя змены ў паняцце «кампазіцыя» ў жывапісе былі ўнесены ў пачатку XX стагоддзя прадстаўнікамі шэрагу так званых авангардных плыняў. Звычайная для жывапісу гармонія, якая некалі існавала паміж паняццямі «кампазіцыя» і «прыго-

жае», у пачатку XX стагоддзя аказваецца пад знакапытання і зусім неадназначна вырашаецца эстэтыкай. Рух авангарда ўяўляў сабой размыванне жорсткай прасторава-пластычнай парадэгмы рэнесанснага паходжання і прыўнясенне ў мастацтва менш структураванага часавага вымярэння. Менавіта прастора і час сталі тымі фактарамі, якія кардынальна змянілі погляды на кампазіцыю ў жывапісе. Літаральна ва ўсіх жанрах жывапісу ў пачатку XX стагоддзя пачалі з'яўляцца новыя тыпы арганізацыі мастацкай прасторы, якія не супадалі з прынцыпамі лінейнай перспектывы. Па сутнасці, на мяжы XIX–XX стагоддзяў пачала «разбурацца» прасторавая замкнёнасць жывапісных кампазіцый. Мастакі паноўму ўспрымаюць прастору, суадносячы сябе з касмічнымі, планетарнымі працэсамі. Гэтая прастора, нібыта адкрытая мастацтвам XX стагоддзя, у творах мастакоў больш нагадвае «пагранічча са сваімі правіламі прабывання там» [8, с. 162].

Але, відавочна, больш важным для мастакоў у пачатку XX стагоддзя было адлюстраванне часу ў жывапісных кампазіцыях. Адметнае месца тут належыць тым накірункам жывапісу, якія зацікавіліся мастацкім увасабленнем нябачнага. У цэлым жа жаданне адлюстраваць «самае шалёнае ў тэмпаральным сэнсе стагоддзе» прывяло да таго, што і ў жывапісе час нібы вібруе і мігаціць. Нават у рэалістычных ці, дакладней, фігуратыўных кампазіцыях савецкіх мастакоў 20-х гадоў асабліва ўвага надавалася адлюстраванню рытмаў часу, імклівасці, дынамікі, напружання, уласцівых новаму жыццю. Аб ролі часу як вельмі значнага фактару ў кампазіцыі пазней будуць казаць многія. Пра адлюстраванне чацвёртага вымярэння, чацвёртай каардынаты – часу праз рух – напіша і У. Фаворскі: «... імкненне да кампазіцыйнасці ў мастацтве ёсць імкненне цэльна ўспрымаць, бачыць і адлюстроўваць рознапрасторавае і розначасавае. Калі так вызначыць паняцце кампазіцыі, то стане зразумела, што яна не ёсць дадатак да выявы, не ёсць упрыгожванне, а ёсць асноўны момант адлюстравання...» [9, с. 3]. Невыпадкава менавіта ў першай палове XX стагоддзя склаліся адносна цэласныя ўяўленні аб ролі хранатопа як часава-прасторавага кантынуума ў паэтыцы жывапіснага твора.

Усё адзначанае вышэй зусім не сведчыла аб аднолькавым уяўленні ролі кампазіцыі ў жывапісе мастакамі розных творчых арыентацый у 20–30-я гады. Зразумела, што ў асяроддзі мастакоў нефігуратыўнай накіраванасці асаблівая ўвага была скіравана на фармальны бок, на візуальную канструкцыю элементаў, на арганізацыю ў кампазіцыі ўмоўна геаметрызаваных форм. Разам з тым, у шэрагу таталітарных краін у 30-я гады нараджалася мастацтва, кампазіцыйнасць у якім вызначалася ідэйна-палітычнымі аспектамі, не лепшымі традыцыямі рэалістычнага мастацтва. Пануючы тут фігуратыўзм, імкненне да натуральнай трактоўкі падзеі, да праўдзівлага адлюстравання рэчаіснасці (сацыялістычнай «рэальнасці ў яе рэвалюцыйным развіцці») не толькі не патрабавалі ад мастакоў вычварнай кампазіцыйнай эквілібрыстыкі, але і дазвалялі ствараць у жывапісным творы вобразы, па глыбіні блізкія да плаката. Кампазіцыя ў таталітарным мастацтве звычайна ўспрымаецца як сродак аўтарскай інтэрпрэтацыі аднаго і таго ж ідэалагічна важнага сюжэта, асобных кананізаваных уладай фактаў гісторыі. Вельмі папулярнымі у савецкім мастацтве становяцца шматфігурныя кампазіцыі з адлюстраваннем масавых сцэн, якія У. Стасаў называў харавымі.

Другая палова XX стагоддзя канчаткова пацвердзіла яго пераломны характар у вызначэнні ролі кампазіцыі ў жывапісе. У савецкім мастацтве ў 50-я гады робяцца спробы «будаўніцтва сваёй, падпарадкаванай сацыялістычным мэтам, сучаснай школы кампазіцыі» [10, с. 252], асаблівая роля ў якой належыць ідэйнаму зместу, традыцыям рускага мастацтва XIX стагоддзя. Вялікую ролю ў жывапісе па-ранейшаму адыгрывае натура, у сувязі з чым праблема пабудовы кампазіцыі асабліва часта ператваралася ў праблему пабудовы перспектывы прасторы. У мастацтве савецкага перыяду лічылася, што кампазіцыя ў станковым жывапісе менш за ўсё была падудная зменам на працягу гістарычных эпох, што давала падставу для разважанняў аб аб'ектыўнасці (!!!) [11] і ўсеагульнасці кампазіцыйных законаў праваў і прыёмаў [12, с. 7]. Гэтыя законы (цэльнасці, тыпізацыі, кантрастаў і інш.) і кампазіцыйныя прыёмы адлюстроўвалі

даволі спецыфічны погляд на кампазіцыю ў жывапісе, абмежаваны творчай практыкай класічнага і рэалістычнага мастацтва.

Трэба, аднак, падкрэсліць, што ўсё вышэй адзначанае больш успрымалася на ўзроўні шкалярскай метадалогіі, «навукова-творчых» эксперыментаў цэлай кагорты метадыстаў ці людзей, якія ўвогуле сур'ёзна творчасцю не займаліся. Нягледзячы на гэта некаторыя мастакі знаходзілі сапраўды вельмі арыгінальныя кампазіцыйныя рашэнні ў сваіх творах, абмянаючы ці, дакладней, абвяргаючы дэкларуемыя законы кампазіцыі.

Безумоўна, правільна было б весці гаворку больш канкрэтна, у дачыненні да шматфігурнай і аднафігурнай кампазіцыі, нефігуратыўнай кампазіцыі, кампазіцыі таго ці іншага жанру (партрэта, пейзажа, нацюрморта) і г. д. Але агульныя тэндэнцыі маюць больш істотны характар, чым важныя, але, безумоўна, прыватныя моманты кампазіцыйнай пабудовы, папулярныя ў тым або іншым жанры.

Арыентацыя на кампазіцыйныя пачаткі ў рэальным свеце была ці не дамінуючай у кантэксце вядомай канцэпцыі рэалістычнага мастацтва 1950–60-х гадоў. Цэнтральнай задачай кампазіцыі хоць і была пабудова вобразнай прасторы, але апошняя мала чым адрознівалася ад рэальнай. Увага ў кампазіцыях была сканцэнтравана на сэнсавым цэнтры, лінейна-плоскасным размяшчэнні фігур, аб'ектаў і г. д. У рэалістычным мастацтве кампазіцыя лічылася толькі сродкам ці прыёмам, і добрым тонам лічылася «не выпінаць» кампазіцыю перад гледачом. Своеасаблівае ўяўленне аб злучнасці паняццяў «кампазіцыя», «гарманічнае», «прыгожае» садзейнічала з'яўленню і адпаведнай трактоўкі кампазіцыі ў жывапісным творы.

Папулярнасць дэкаратывізму як тэндэнцыі ў жывапісе ў 70-я гады спрыяла выкарыстанню ў кампазіцыях так званых слабых перспектывных ракурсаў, плоскаснасці, умоўнага падзялення прасторы на пласты і планы. На кампазіцыю не магло не паўплываць павелічэнне памераў жывапісных палотнаў, імкненне да манументальнасці вобразаў. Кампазіцыя ў канцы 70-х упрымаецца як «кропка зыходу» ідэйна-творчых пачаткаў, якая дазва-

ляе аўтару твора мастацтва мэтанакіравана арганізаваць галоўнае і другараднае, дабіцца максімальнай выразнасці зместу і формы ў іх вобразным адзінстве. У творах жывапісу кампазіцыі становяцца больш статычнымі, фронтальнымі. У 70-я гады ў мастацтве даволі распаўсюджаны партрэт-тып, аднафігурныя кампазіцыі, якія вызначаюцца глыбінёй і значнасцю маналага персанажа. У аналагічным ключы, але ўжо з вырашэннем праблемы дыялогу, ствараюцца двухфігурныя кампазіцыі. У абодвух выпадках важнае месца займаюць сувязі персанажаў з асяроддзем. Шматфігурныя кампазіцыі, якія з'явіліся ў 70-я – пачатку 80-х гадоў, часта прырэчылі закону адзінства дзеяння. Мастакі не толькі паказвалі некалькі амаль не злучаных паміж сабой дзеянняў, але і не імкнуліся вылучыць сярод іх галоўнае. Кожнае з адлюстраваных дзеянняў мела свой сэнсавы, ці сюжэтны, вузел, што, безумоўна, не адпавядала агульнапрынятым уяўленням аб адзінстве дзеяння, некалі характэрным для мастацтва Адраджэння і класіцызму.

Нягледзячы на тое, што ў свеце ў пасляваенны час ужо канчаткова змяніліся адносіны да абстрактнага мастацтва, у савецкім мастацтве адсутнасць на карціне фігур яшчэ і ў 70-я гады лічылася праявай «адсутнасці ці неўпарадкаванасці прасторы». Нефігуратыўны жывапіс па-ранейшаму ўспрымаўся як «яскравы прыклад абмежаванасці кампазіцыйных сродкаў», у ім не бачылі магчымасці існавання кампазіцыйнага вузла [2, с. 32; 75].

Кампазіцыя перыяду постмадэрнізму. У 70–80-я гады XX стагоддзя жывапісцамі ў пабудове вобразнай прасторы асабліва актыўна выкарыстоўваюцца розныя ракурсы і ракурсныя плоскасці, схаваная і падкрэсленая метрыка, асіметрыя і сіметрыя, дынамічная лінія і насычаная каляровая пляма, фармат і інш. Для фігуратыўнага жывапісу 70–80-х гадоў характэрны складаны сінтэз некалькіх прастораў – ад выкарыстання самага простага прыёму пабудовы другой прасторы ў люстэрку да складанага сінтэзу і мантажу рознапрасторавых структур. Так ці інакш, мастакі імкнуцца да арыгінальнасці ў аўтарскай інтэрпрэтацыі таго ці іншага сюжэта. Нягледзячы на тое, што роля слова ў кампазіцыях гэтага часу

ўзрастае, апавядальнасць амаль знікае з твораў жывапісу. Сюжэтнае апавяданне, тэкст могуць быць толькі пазначаны і больш злучаны з падтэкстам, на глебе якога і будуюцца шматгранныя вобразы. Ніводны фактар кампазіцыі ўжо не разглядаецца ў мастацтвазнаўстве гэтага часу па-за кантэкстам вобразнасці, сюжэтнага дзеяння, канцэпцыі і г. д.

У канцы 70-х яшчэ вядзецца гаворка аб прызнанні аб'ектыўнасці і ўсеагульнасці кампазіцыйных законаў правілаў і прыёмаў, але ўсё часцей апавядаецца аб выключэннях з правілаў, аб станючай практыцы парушэнняў законаў кампазіцыі. Мастакі пачынаюць не проста свядома адмаўляцца ад правілаў кампазіцыі, а быццам правакуюць супрацьстаянне ім. У жывапісных творах робіцца тое, што некалі ў падручніках па кампазіцыі рабіць проста не раілі. Напрыклад, парада пазбягаць квадратнага фармату кампазіцый «выбухае» ў 80-я гады цэлымі серыямі квадратных палотнаў з самай разнастайнай вобразнасцю.

Правілы і прыёмы кампазіцыі ў 80–90-я гады становяцца ўсё больш індывідуальна акрэсленымі. Сродкі кампазіцыі ў жывапісе – лінія, пляма, колер і іншыя – цалкам падпарадкаваны канцэптуальна вызначаным аўтарам правілам. Прыкметна, што пры гэтым кампазіцыя ўсё адно застаецца значным арганізуючым кампанентам формы, які надае твору адзінства і цэласнасць.

Нельга не адзначыць і ролі новай хвалі ўплываў усходняй філасофіі і мастацтва на еўрапейскі жывапіс. У кантэксце ўзаемадзеяння ўсходняй і заходняй культур у канцы XX стагоддзя эзатэрычны Усход зноў становіцца цікавым для жывапісцаў. Але гэта ўжо зусім не тая знешняя эстэтызацыя і стылізацыя, якая сустракаецца ў пачатку стагоддзя ў еўрапейскім мастацтве. Мастакоў у канцы XX стагоддзя захапляе не так этнаграфічная дакладнасць і маляўнічасць, колькі імкненне перадаць дух Усходу. Адсюль асабліва цікавасць да шэрагу філасофска-рэлігійных сістэм (канфуцыянства, дзэн-будызм) з іх ірацыянальнасцю і містыцызмам, да неспасцігальнага ўсходняга мастацкага мыслення. У кампазіцыях больш адчувальным становіцца імкненне да сузіральнасці,

самапаглыблення, самаспасціжэння. Агульнавядомы рацыяналізм у еўрапейскім кампазіцыйным мысленні аказаўся дыяметральна супрацьлеглым усходняму інтуітывізму. Таму мастакі звяртаюцца да спасціжэння ўнутранага зместу ўсходняга мастацтва, яго спецыфічнай мовы, сутнасных прынцыпаў формаўтварэння. Найбольш моцна паўплывала на змены ў візуальнай канструкцыі кампазіцый своеасаблівае ўспрыняцце часу ў культуры Усходу.

У жывапісе практычна ўсяго перыяду постмадэрнізму больш распаўсюджаны падкрэслена дынамічныя, адкрытыя тыпы кампазіцый. Кампазіцыйная прастора ў жывапісных палотнах канчаткова набывае аўтарскі сэнс. Увогуле, кампазіцыя ўспрымаецца не столькі як арганізуючы кампанент формы, які надае твору адзінства і цэласнасць, колькі як канцэпт пэўнага аўтарскага мыслення. Ва ўзаемадзеянні канцэпта і візуальнай канструкцыі знаходзіць выражэнне не толькі сэнс нейкай аўтарскай ідэі, сюжэта, тэмы, увасабляюцца не толькі суадносіны ўласна прасторы і плоскасці, прасторы і часу, але і агульная паэтыка, вобразны кантэкст. І сапраўды, жывапісцы працуюць нібы на мяжы паміж плоскасцю і прасторай, плоскасцю і аб'ёмам. Фактура, элементы калажа, ляўкасныя асновы і многае іншае змяняюць сам сэнс паняцця «жывапісная пластыка». Зусім непрынцыповымі для жывапіснай кампазіцыі становяцца сіметрыя, раўнавага левай і правай частак, рытмічная арганізаванасць і нават цэласнасць кампазіцыі. Знікае нават суразмернае размяшчэнне галоўных і другарадных частак у творы, тое, што некалі лічылася нязменным законам яго архітэктонікі. Паўтаральнасць элементаў у кампазіцыі, адсутнасць кульмінацыйнага моманту і кампазіцыйнай навіны, прынцыповая нетыповасць характараў і абставін, у якіх адбываецца дзеянне, адсутнасць псіхалагічных кантрастаў становяцца таксама звыклай з'явай. Усведамляючы той факт, што сёння мастацтва «распараджаецца» агромністымі хуткасцямі, жывапісцы асабліваю ўвагу надаюць адлюстраванню часу.

Напрыканцы XX стагоддзя ў кампазіцыях становіцца распаўсюджанай з'явай прынцыповая выпадковасць выканання, новы від сінтэзу, у якім асобныя элементы застаюцца

як быццам незбалансаванымі, адносна незалежнымі. Кампазіцыйная структура перастае ўспрымацца як безапеляцыйна цэласная і завершаная з'ява. Вышэйадзначанае, дарэчы, спрыяе таму, што эскіз (кардон) як этап падрыхтоўкі жывапіснай кампазіцыі практычна перастае існаваць. Адсутнасць у кампазіцыі цэнтра, ці кампазіцыйнага вузла – той часткі, якая традыцыйна злучае сэнсава ўсе іншыя, раўназначнасць злучаных у кампазіцыю элементаў, наяўнасць нечаканых, нярэдка дысгарманічных, сувязяў зместу і мастацкіх формаў, наяўнасць шэрагу цэзур у рытмічным ладзе кампазіцыі, як і многае іншае, усё часцей сустракаюцца ў жывапісных кампазіцыях канца XX стагоддзя. Мастакі прыходзяць нават да спробаў увасаблення ў жывапісным творы «паэтыкі маўчання», калі маўчанне ўспрымаецца не як адсутнасць элементаў ці вобразаў у кампазіцыі, а як своеасаблівы вобраз.

Узаемадзеянне розных пластоў у кампазіцыі, як і спалучэнне розных прасторавых планаў, можа быць прадстаўлена ў велізарнай колькасці варыянтаў, якія і вызначаюць канчаткова паэтыку жывапіснага твора. Непаўторнасць, якая ва ўсе часы вызначала сутнасць і арыгінальнасць кампазіцыі, у мастацтве постмадэрнізму часткова нівелюецца цытаваннем. Прынцып цытавання становіцца даволі распаўсюджаным і вельмі значным для жывапісу гэтага часу. Менавіта ў велізарнай спадчыне сусветнага мастацтва шукаюцца моўныя, нярэдка фармальна знакавыя кампазіцыйныя канструкцыі, якія найбольш удала выконваюць функцыю перадачы адпаведнага сэнсу.

Заклучэнне. Такім чынам, у кантэксце агульнай паэтыкі жывапіснай кампазіцыі ў канцы XX стагоддзя стала відавочным не толькі размежаванне канцэпту і візуальнай канструкцыі, набыццё абодвума аднолькава значнай ролі лёсавызначальнага фактару ў жывапісным творы, але і ў той ці іншай ступені аказаўся выразна акрэслены ўвесь спектр кампазіцыйных сродкаў, не абмежаваны толькі візуальна бачным для гледача фарматам палатна. Кампазіцыя карціны перастала ўспрымацца толькі як прынцып пабудовы сюжэта на плоскасці ў межах «рамы» [2; с. 27]. Да таго ж, кампазіцыя ў жывапісным творы перастала быць усяго толькі

сінонімам яго геаметрыі ці апавядальна-сюжэтнай канструкцыі. Агульнаразумелымі як для мастацтвазнаўцаў, так і для гледачоў сталі разважанні аб кампазіцыйна-вобразнай аўры твора, аб яго паэтыцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Успенский, Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – С.10.
2. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – С. 10, 32, 75, 27.
3. Даниэль, Сергей. В поисках утраченного зрения: Клод Моне // НОМИ. – 2002. – № 2. – С. 42–43.
4. Чмырева, И. Пьер Боннар: фотография и живопись / И. Чмырева // Вопросы искусствознания. – 1996. – № 2. – С. 139.
5. Ингарден, Р. О структуре картины // Р. Ингарден. Исследования по эстетике. – Изд. И. Л., 1962. – С. 336.
6. XX век и пути европейской культуры (международный симпозиум) // ДИ. – 2001. – № 3. – С. 64.
7. Якимович, А. Разрушители и созидатели // ДИ. – 2002. – № 1. – С. 52.
8. Ястребова, Н. А. На грани и через грань (тенденции художественного сознания XX века / Н. А. Ястребова // Искусство в ситуации смены циклов: междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М.: Наука, 2002. – С. 162.
9. Фаворский, В. А. О композиции / В. А. Фаворский // Искусство. – 1933. – № 1–2. – С. 3.
10. Юон, К. Ф. Об искусстве / К. Ф. Юон. – М., 1959. – Т. 1. – С. 252.
11. Кибрик, Е. А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е. А. Кибрик // Вопросы философии. – 1966. – № 10.
12. Шорохов, Е. В. Основы композиции / Е. В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1979. – С. 7.

Паступіў у рэдакцыю 31.05.2012 г.

УДК 7.075.3

Определение понятия «произведение искусства» и обозначение критериев его оценки

Мацкевич Ю. В.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск



В статье делается попытка определить современную трактовку понятия «произведение искусства» и обозначить основные критерии его оценки. Рассматриваются разные точки зрения на проблему: как позиция арт-критиков, которые зачастую рассуждают о вреде академизма и утверждают, что критериев нет, так и позиция, связанная с необходимостью соблюдения законности, авторского права при проведении закупок произведений искусства. Автор особенно подчеркивает необходимость разработки критериев оценки произведений искусства в условиях, когда художественный рынок находится на стадии недостаточно высокого развития.

В статье произведение искусства рассматривается как продукт художественного творчества, как объект, обладающий эстетической ценностью. Произведение искусства – важнейшее звено художественной культуры, предмет особого, эстетического восприятия, в котором автор акцентирует три значения. Подчеркивая, что проблема существования произведения искусства является одной из сложнейших в эстетической и культурологических науках, автор рассматривает отдельные аспекты этой проблемы.

Рассматриваются также особенности проведения экспертизы художественных ценностей с использованием критериев оценки произведений искусства.

Ключевые слова: произведение искусства, критерии оценки, экспертиза художественных ценностей.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 13-16)

Identification of the concept of the work of art and definition of its evaluation criteria

Matskevich Y. V.

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

Attempt is made in the article to define modern understanding of the notion of “the work of art” and to outline main criteria of its evaluation. Different points of view are considered: both the position of art critics, who often speak about the harm of the academic style and state that there are no criteria, and the position connected with the necessity to follow laws, copyright while purchasing works of art. The author stresses the necessity to work out evaluation criteria of works of art, especially in the conditions when the art market is not yet well developed.

A work of art is considered in the article as a product of creativity, as an object possessing aesthetic value. A work of art is an important part of art culture, object of special aesthetic perception in which the author accentuates three notions. It is stressed that the issue of the existence of a work of art is a most complicated in aesthetic and cultural sciences; the author considers separate aspects of the issue.

Peculiarities of conducting the expertise of artistic values, using criteria of the work of art evaluation are also considered.

Key words: work of art, evaluation criteria, expertise of artistic values.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 13-16)

Согласно традиции, произведением искусства необходимо считать продукт творческого труда. Но если обратиться к российской энциклопедии по культурологии, то можно обнаружить более полную расшифровку данного термина. Произведе-

ние (искусства) – продукт художественного творчества; результат обработки того или иного материала (речь, камень, полотно, краски и т. п.) с целью создания такого предмета, который является носителем смысла, одновременно личного и сверхличного, ин-

Адрес для корреспонденции: e-mail: 6660625@gmail.com – Ю. В. Мацкевич

дивидуального и традиционного, ответного по отношению к предшествующим предметам того же рода и вместе с тем актуального для созерцателя-адресата в настоящем и будущем; имеющего отношение и к жизненной практике, и к отвлеченной идеологии, но не сводимого ни к тому, ни к другому, а самоценного (т. е. эстетически, а не практически или идеологически значимого) [4, с. 297].

Возможно использование и иной версии терминологии, схожей с предыдущей. Произведение искусства, художественное произведение – объект, обладающий эстетической ценностью; материальный продукт художественного творчества [2, с. 304], сознательной деятельности человека [7, с. 69]. Это понятие включает в себя произведения изобразительного искусства (живопись, фотографию, декоративно-прикладное искусство, скульптуру и др.), архитектурный или ландшафтный дизайн, музыкальные композиции и музыкальные импровизации, театральные постановки, художественные литературные тексты, постановки балетного или оперного театра, кинематограф; все объекты, в первую очередь – представляющие интерес с точки зрения своих художественных достоинств.

Цель данной статьи – рассмотрение разнообразных подходов к трактовке понятия «произведение искусства» и выделение основных критериев его оценки.

Произведение искусства отвечает определенным категориям эстетической ценности. По мнению В. Кандинского, «истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом „из художника“» [цит. по: 1, с. 439]. М. Бахтин писал, что художественное произведение выступает посредником между сознанием (картиной мира) автора и сознанием реципиента – читателя, зрителя, слушателя [5, с. 321].

Произведение искусства – важнейшее звено художественной культуры. Произведение искусства – важнейшее звено художественной культуры, предмет особого, эстетического восприятия.

В понятии художественного произведения могут быть акцентированы три значения.

1. Художественное произведение есть продукт целенаправленной человеческой деятельности и культуры, а не предмет природы.

2. Оно представляет продукт специфического труда в сфере искусства, а не в других сферах человеческой деятельности и культуры и предназначено для специфического восприятия.

3. Художественным называют произведение искусства, обладающее определенным уровнем законченности и выразительности, соответствия полноценного содержания и формы, целостности и способности воздействовать на зрителя, слушателя, читателя.

При этом необходимо учитывать, что каждый из выделенных аспектов значений, содержащихся в понятии художественного произведения, не так уж безусловен: он относителен и внутренне противоречив. Так, граница между произведением искусства и продуктом природы благодаря наличию переходных форм не всегда отчетлива.

Диалектичны и те разграничения, которые проводятся между предметами искусства и предметами других сфер культуры.

Проблема динамизма и взаимоперехода между общекультурным и художественным предметами может рассматриваться не только в аспекте их единовременного существования и функционирования, но и в перспективе исторического развития. Так, предметы, созданные без преднамеренной цели – выполнять функции искусства, с течением времени, по мере утраты непосредственно практического предназначения, могут перейти в класс искусства, если их отличала высокая степень художественного мастерства и им был присущ феномен образности, причем эти качества из сопутствующих, побочных стали доминирующими.

Проблема существования произведения искусства. Проблема существования произведения искусства является одной из сложнейших в эстетической и культурологических науках.

Реальная сложность этой проблемы состоит в следующем.

1. Художественное произведение реализует свои предметные свойства лишь в процессе эстетического восприятия и оценки. Данное восприятие – это специфическое, протекающее во времени отражение человеком произведений искусства, а также объектов природы, социальной жизни, культуры, имеющих эстетическую ценность. Однако восприятие и оценка, как группо-

вые, так и индивидуальные, отличаются многовариантностью. Диапазон различий одного и того же произведения искусства бывает чрезвычайно велик. Причем определяется он не только многоликостью субъекта восприятия, но и особенностями самого художественного произведения, его способностью множить значения и смыслы в процессе функционирования и развития культуры.

2. Феномен художественного произведения исключительно сложен для анализа и потому, что он представляет особое единство, с одной стороны, чувственно-эмпирической, материально-фиксированной предметности, с другой – возникающей на ее основе социально-ценностной, нравственной, духовно-эстетической предметности. Первая тяготеет к материалу и стабильности, вторая воплощает художественно-смысловую направленность произведения, она более динамична и открыта в социум. Например, развитие музыкально-исполнительской практики как самостоятельного вида творчества выявило особый способ существования музыкального произведения, не сводимого ни к нотному тексту, ни к единичному исполнительскому акту и тем не менее тесно с ними связанного. Так возникли проблемы идентичности произведения искусства самому себе и способов его существования, обострившиеся в условиях тиражирования, многочисленных «превращений», модификаций, переводов с языка одного вида искусства на язык другого. Музыкальный текст или текст пьесы есть не что иное, как физический объект, запечатленный в нотах, типографских знаках, хранящийся до поры до времени на полке. Статус произведения искусства он приобретает только тогда, когда актуализируется и воспринимается заложенное в нем содержание [3, с. 169].

Однако, несмотря на модификации, которые произведение претерпевает в групповом и индивидуальном восприятии, оно тем не менее есть объективно в своих существенных качествах. В поисках критериев стабильности нельзя свести произведение к материально-чувственной его стороне или, наоборот, вывести из нее в сферу лишь духовной ценности. Произведение искусства – продукт материально-духовной культуры, и

многочисленные его трансформации не отменяют такого свойства, как идентичность, тождественность самому себе.

Что касается точки зрения соблюдения авторского права, предупреждения серьезных финансовых нарушений при использовании бюджетных и внебюджетных средств при закупке произведений искусства, объективной оценке закупаемых произведений для общественных, частных коллекций, критерии оценки произведения искусства просто необходимы. Особенно в условиях, когда художественный рынок находится на стадии недостаточно высокого развития.

Экспертиза художественных ценностей. Экспертиза художественных ценностей – это вид деятельности, направленной на выявление соответствия произведения искусства данным, которые предоставил заказчик.

Эксперты проверяют, исследуют произведение искусства на предмет его «подлинности», соответствия заявленному времени создания и принадлежности руке того или иного художника. Итог их работы – экспертное заключение, подтверждающее или отрицающее подлинность произведения искусства.

Суть занятий эксперта можно определить как идентификацию и установление статуса произведения искусства, накопление первичных знаний о нем.

Экспертиза должна в оптимальный срок дать свой ответ. Промедление задевает интересы автора, заказчика и зрителя, в том числе, когда им становится и музей. Именно поэтому экспертиза является первым оперативным этапом в изучении предмета искусства, востребованного художественным рынком.

На западном рынке давно сложилась некая истина, которая регламентирует процесс подготовки произведения искусства для продажи. Эта истина включает ряд критериев, которые там используются.

Учитывая условия, в которых пребывает наше общество, а также его состояние, становится очевидным, что необходимо разработать критерии оценки произведений искусств.

Критерии оценки произведений искусства. На нашем рынке критерии можно представить следующими группами.

Первая группа, которая включает в себя самый главный, прямой, основополагающий критерий. Очевиден созданный автором в своем произведении некий образ, вызывающий эмоциональный отклик у зрителя и способный произвести изменения в его внутреннем мире. Это главный и объективный критерий. При невыполнении требования прямого критерия рассматриваются косвенные и другие характеристики.

К прямым объективным критериям можно отнести:

- техническую грамотность (например, в фотоискусстве – это правильный выбор параметров съемки, проявки, печати. Техническое совершенство необходимо в любой работе, но в фотографии пренебрежение этим условием сразу же выдает дилетанта. Сюда входит не только качество печати, но и механическая и оптическая ретушь, дизайнерское оформление работы, состояние поверхности листа, название, подпись автора, дата создания, которыми авторы зачастую пренебрегают);

- оригинальность (фактор оригинальности – важнейший в создании любого, в том числе и фотографического, произведения. Оригинальность – это способность художника увидеть новое, необычное в обычном. Она может выражаться как в форме, так и в содержании произведения);

- общественную значимость (содержание (идея, тема) произведения обладает художественной и культурной ценностью, т. е. оно интересно не только одному его создателю, но и относительно большому числу других людей. Это качество проявляется в художественной обобщенности изображения, т. е. в способности автора, берущего за основу конкретный, частный изобразительный материал, показать «типическое», характерное для многих таких же объектов или ситуаций. Критерий «общественная значимость» не надо понимать буквально, вернее, его необходимо рассматривать в достаточно большом временном пространстве);

- образность (способность автора выразить абстрактную идею в конкретной материальной форме) [6, с. 45].

Косвенные критерии – это дополнительные критерии, которые отвечают за своего рода экономическую суть. Они важны для выявления степени нарушения или соблюдения авторского права. Их основное преимущество – сравнительный анализ и оценка.

Это – наличие публикаций о художнике, упоминания и ссылки в энциклопедиях, наличие экспертных оценок, образование и опыт художника, участие в выставках (отечественные, международные). К косвенным критериям можно отнести и такой психологический критерий, как эмоциональный отклик зрителя или общественная значимость (здесь уже имеются в виду результаты работы искусствоведов). И экономические критерии: затраты, тираж, прибыль и т. д.

Данная формализованная часть косвенных критериев позволяет дать оценку творческой стратегии автора: либо стать профессионалом, либо – признанным художником; формализовать свое творчество с точки зрения признания его художественной общественностью, рынком и официальными институтами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – М.: Прайм-Еврознак, 2003. – 672 с.
2. Ильин, В. В. Философия для студентов технических вузов / В. В. Ильин. – СПб.: Питер, 2004. – 363 с.: ил. – (Сер. «Краткий курс»).
3. Кривцун, О. А. Эстетика: учебник / О. А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 1998. – 430 с. – (Программа «Высшее образование»).
4. Культурология: энциклопедия: в 2 т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 2 / гл. ред. и автор проекта С. Я. Левит. – 1184 с. – (Сер. «Summa culturologiae»).
5. Петренко, В. Ф. Основы психосемантики / В. Ф. Петренко. – 2-е изд. – СПб.: Питер, 2005. – 479 с.
6. Пожарская, С. Г. Фотомастер / С. Г. Пожарская. – М.: Пен-та, 2001. – 338 с.
7. Татаркевич, В. Дефиниция искусства / В. Татаркевич // Вопросы философии. – М.: Правда, 1973. – Вып. 5. – С. 67–75.

Поступила в редакцию 09.04.2012 г.

УДК 726(476)

Культарная архітэктура Заходняй Беларусі

Харэўскі С. В.

Еўрапейскі гуманітарны ўніверсітэт, Вільнюс (Літва)



Артыкул прысвечаны архітэктуры Заходняй Беларусі і культурнаму доўгдзеву на яе тэрыторыі ў 1915–1939 гг. як унікальнай з’яве ў гісторыі айчынай культуры, што адлюстравала духоўны патэнцыял, мастацкія ўплывы і тэхнічныя магчымасці першай паловы XX стагоддзя. Галоўная ўвага ў тэксце нададзена вызначэнню стылістычных асаблівасцяў, што склаліся ў гэтым рэгіёне і адлюстравалі агульнаеўрапейскія тагачасныя тэндэнцыі ў архітэктуры. Вызначаны асноўныя тэндэнцыі ў практыцы культурнага будаўніцтва і іх ідэйна-эстэтычныя накірункі, аўтар разглядае яго асаблівасці ў кантэксце мастацкай культуры Усходняй Еўропы.

Аўтарам аналізуецца разнастайныя архітэктурныя накірункі, што былі ўласцівыя для дадзенага рэгіёна ў канкрэтную эпоху, у сувязі з тагачасным рэлігійным жыццём і духоўным станаўленнем беларускай нацыі ва ўмовах нямецкага і польскага панавання ў Заходняй Беларусі, яе ізаляцыі ад астатняй часткі краіны. Шэраг стылістычных кірункаў адлюстравваюць агульнаеўрапейскую тэндэнцыю, а з іншага боку – сведчаць пра адметнасць рэгіянальнага развіцця мастацкай культуры ва ўнікальных сацыяльна-палітычных умовах. Сярод іншага, сімптаматычным стаў факт стварэння беларускага нацыянальнага стылю ў культурным доўгдзеве Лявонам Вітанам-Дубейкаўскім.

У артыкуле аналізуецца этапы эвалюцыі архітэктуры, і ў першую чаргу – культурнай міжваеннага часу, вызначаны самыя адметныя помнікі, што характарызуюць розныя стылістычныя накірункі той эпохі. Асноўная ўвага аўтара засяроджана на аналізе ідэйных і мастацкіх перадумоваў стварэння ўнікальных храмаў – узораў архітэктуры розных стылістычных накірункаў, што мусілі адпавядаць патрабаванням культуры.

Ключавыя словы: архітэктура, беларускі стыль, нацыянальны рамантызм, канструктывізм, Заходняя Беларусь.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 17-24)

Cult architecture of Western Belarus

Khareuski S. V.

European Humanitarian University, Vilnius (Lithuania)

The article is devoted to the architecture of Western Belarus as well as cult craft on its territory in 1915 – 1939 as a unique phenomenon in the history of national culture, which illustrated spiritual potential, art influence and technical possibilities of the early XX century. Main attention in the text is paid to identifying stylistic peculiarities, which were formed in the region and reflected general European architectural tendencies of that time. While pointing out basic tendencies in the practice of cult building as well as their idea and aesthetic directions, the author considers its peculiarities in the context of art culture of Eastern Europe.

The author considers different architectural trends, which were appropriate in a definite epoch in a given region in connection to the religious life and spiritual consolidation of Belarusian nation in conditions of German and Polish reign in Western Belarus, its isolation from the rest of the country. A number of stylistic trends reflect general European tendency and from a different point of view testify to the distinctness of regional development of art culture in unique social and political conditions. The fact of setting up Belarusian national style in cult craft by Leo Vitan-Dubyakouski became, among others, symptomatic.

The article analyzes stages of the evolution of architecture, first of all the cult one, of the interwar time, most outstanding monuments are singled out, which characterize different stylistic trends of that time. Main attention is drawn by the author to the analysis of idea and art preconditions of creating church images, which were to correspond the requirements of cults, applying at the same time the then technological possibilities, which made it possible to make unique samples of architecture of different stylistic trends.

Key words: architecture, Belarusian style, national romanticism, constructivism, Western Belarus.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 17-24)

Папярэднія эпохі культурная архітэктура займала цэнтральнае месца ў практыцы будаўніцтва, увасабляючы не толькі дасягненні тэхналогій, але і ўяўленні людзей пра светабудову. У XX ст.

культурная архітэктура заняла прынцыпова іншае месца. Яе функцыя па-ранейшаму рэзка адрозніваецца ад прагматычных задач, напрыклад, жыллёвага або прамысловага будаўніцтва. Архітэктурныя

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: chareuski@gmail – С. І. Харэўскі

канцэпцыі найноўшага часу нечакана выяўляліся ў сакральных пабудовах. Бо не толькі неарамантыкі і неакласікі, але і функцыяналісты і каструктывісты зноў і зноў звярталіся да вечнае тэмы сакрума. XX ст. прадстаўляе нам шырокую палітру пабудоваў гэтага кшталту – ад працятых святлом бетонных цэркваў Агюста Перэ да сатканых з цяжучых светапатокаў капліцы ў Роншанэ Ле Карбюзье альбо капліцы Тэхналагічнага інстытута Саарынена ў Маса-чусетсе. Заходняя Беларусь стала тым краем, дзе гэтая традыцыя культавага дойлідства не перарывалася, а адначасова і краем, дзе ствараліся новыя стылі, апрабоўваліся агульнаеўрапейскія тэндэнцыі ў рэлігійнай архітэктуры.

Мэта дадзенага артыкула – класіфікацыя архітэктурных стыляў Заходняй Беларусі на падставе аналізу асноўных асаблівасцяў шырокага кола аб'ектаў культавага будаўніцтва 1915–1939 гг., выяўленне агульных рысаў і стылістычных адметнасцяў паасобных помнікаў праз вызначэнне іх месца ў гісторыі беларускай архітэктуры найноўшага часу.

Ідэйна-мастацкі кантэкст культавай архітэктуры Заходняй Беларусі. Культавая архітэктура народаў Расійскай імперыі, у склад якой тады ўваходзіла і Беларусь, з XX ст. увайшла ў эпоху росквіту ва ўсёй сваёй шматстылёвай і поліканфесійнай рознабаковасці, прадказваючы якасны прарыў праз розныя неастылі да новага ўзроўню ўсведамлення канструктыўна-тэхнічных магчымасцяў і разумення этнічных і рэлігійных традыцый. Але знешнія і ўнутраныя прычыны 1915–1917 гг. перарвалі гэтую павязь, спыніўшы развіццё культавай архітэктуры на тэрыторыі будучага СССР. У 1915 г. Заходняя Беларусь была занята нямецкімі войскамі, а пазней, калі ўвайшла ў склад Польшчы, стала рэгіёнам, дзе працягвалі развівацца традыцыі храмавага будаўніцтва і апрабоўвацца новыя еўрапейскія стылі. У акрэсленыя намі перыяд, да 1929 года, культавая архітэктура ў гэтым краі перажыла і ўнутраную стылістычную эвалюцыю і адчула на сабе агульнаеўрапейскія архітэктурна-мастацкія ўплывы.

Першая сусветная вайна, акупацыя нямецкай арміяй і войскамі Польшчы не перарвалі ў Заходняй Беларусі развіццё куль-

тавай архітэктуры, што набірала ўсё больш дынамізму ў пошуках арыгінальных форм і вобразаў, якія, з аднаго боку, павінны былі адпавядаць кананічным асаблівасцям адпаведнага культу, а з другой – адлюстравалі індывідуалістычную сутнасць культуры XX ст.

Істотным фактам фарміравання архітэктуры 1920–1930 гг. з'яўляюцца багатыя нацыянальныя традыцыі дойлідства. Менавіта ў гэты перыяд зараджаецца практыка рэстаўрацыі і кансервацыі помнікаў на строга навуковай аснове. Так, да прыкладу, быў узноўлены воблік фарнага касцёла ў Горадні (XV ст.), касцёла ў Гнезне (XV–XVI стст.), праведзена кансервацыя Лідскага, Краўскага і Навагрудскага замкаў.

Адначасова працягваюць плённа развівацца рэгіянальныя школы народнага драўлянага дойлідства (асабліва ў Паазер'і на Палессі), працягваючы шматвяковыя мясцовыя традыцыі. Гэта паўплывала і на фарміраванне нацыянал-рамантычнай плыні ў заходнебеларускіх землях, у якой у гэтыя гады намяціўся адыход ад умоўна-рэтраспектыўных прыёмаў перыяду мадэрна да стварэння вобраза храма, імкнення найбольш поўна і магутна ўвасабіць мясцовыя гістарычныя і мастацкія традыцыі.

Цягам 1915–1940 гг. культавое дойлідства Заходняй Беларусі, як і архітэктура наогул, перажыло некалькі этапаў стылістычнай і тэхнічнай эвалюцыі.

Першы этап, што цягнуўся ад 1905–1907 гг. і лагічна і эвалюцыйна звязаны з агульнарасійскімі тэндэнцыямі, характарызуецца імклівым ростам колькасці сакральных пабудоваў у рэтраспектыўным духу гістарызму. Гэты этап, што па інерцыі цягнуўся да пачатку 1920-х гг., характарызуецца вялікай колькасцю аб'ектаў, пабудаваных у розных неастылях – неагатычным, неарускім, неакласіцыстычным. Яскравымі прыкладамі гістарызму з'яўляюцца такія аб'екты, як касцёлы ў вёсках Канвельшкі (мал. 1) і Пеляса Воранаўскага раёна, Жукойні Жалядскія Астравецкага раёна, праваслаўная Свята-Крыжаўзвіжанская царква ў в. Вялікая Лысіца Нясвіжскага раёна, стараверская Траецкая царква ў в. Кублішчы Мёрскага раёна і г. д.

Беларускі стыль Дубейкаўскага і нацыянальны рамантызм. Адначасна адбываецца пошук новага тутэйшага стылю

ў рэчышчы нацыянальнага рамантызму. Гэты этап доўжыўся да канца 1920-х гг.

Выдатны ўнёсак у архітэкттуру міжваеннай эпохі зрабіў выбітны беларускі дойлід і грамадскі дзеяч Лявон Вітан-Дубейкаўскі. Пасля заканчэння Школы будаўнічых рамёстваў у Варшаве ён таксама вучыўся ў Пецярбургу, скончыў Інстытут грамадзянскіх інжынераў. Да 1907 г. меў асабістае бюро ў Смаленску. Пабудаваў цэрквы ў Манастыршчыне і Вязьме, касцёл у Смаленску і капліцу на каталіцкіх могілках, а ў 1901 г. – фабрыку жалезабетонных вырабаў [2]. Пасля 1907 г. Дубейкаўскі выехаў на тры гады ў Парыж, дзе вучыўся ў вядомай Акадэміі архітэктур (Ecole d'architecture) і атрымаў дыплом архітэктара-мастака (мал. 2). Пасля Парыжа ён вяртаецца ў Варшаву, а ў 1916 г. зноў аказваецца ў Пецярбургу, дзе задумвае стварэнне беларускага стылю ў сакральнай архітэктурцы.

У 1916 г. ён стварае на замову ксяндза Будзькі праект для вёскі Янатруда Полацкага павета – менавіта ў беларускім стылі, які рэалізаваць не паспеў з прычын вайны. Але ў 1927-м і 1929-м гг. ён будзе велічны касцёл Пятра і Паўла над возерам у мястэчку Дрысвяты на Браслаўшчыне (мал. 3). І да сёння гэта – самы вялікі сакральны будынак з дрэва ў Беларусі. Менавіта ў ім Вітан-Дубейкаўскі ўвасобіў ідэю свайго беларускага стылю [2, 3, 11, 13].

Вялікі ўнёсак у развіццё нацыянальнай школы дойлідства, яе вывучэнне і зберажэнне помнікаў зрабіў польскі архітэктар Юліюш Клос. Калі Ю. Клос упершыню наведваў Браслаўшчыну ў другой палове 1922 г. у сувязі з працай над праектам Мяжанскага касцёла, ён звярнуў увагу на архайчную забудову часткі вёскі, асобныя гаспадарчыя будынкі, цікавыя з пункту гледжання традыцый народнага дойлідства. Найбольш адметныя аб'екты прафесар фатаграфавалі. У Гістарычным архіве Літвы зберагаюцца дзясяткі фотаздымкаў, зробленых Ю. Клосам на Браслаўшчыне, адметных помнікаў і мясцінаў Беларусі. Вельмі каштоўныя для сучасных даследчыкаў фотаздымкі цэнтральнай плошчы і сядзібы ў мястэчку Опса, забудовы Браслава XIX – пач. XX ст., крыжоў у наваколлі Браслава, архітэктурных помнікаў Друі. У 1929 г. ён кансультаваў працу В. Кешкоў-

скага па інвентарызацыі помнікаў рэгіёна. У 1930–1931 гг. Ю. Клос разам з С. Лорэнцам, Я. Булгакам і студэнтамі Віленскага ўніверсітэта прымае ўдзел у экспедыцыях па інвентарызацыі помнікаў Браслаўшчыны. Ён жа стаў праекцёршчыкам забудовы цэнтра Браслава, касцёла Маці Божай Анёльскай у Мяжанах (мал. 4) ды іншых аб'ектаў [11, 12].

Яшчэ напярэдадні Першай сусветнай вайны ў рамантычным духу балтыйска-вісянскага стылю слынным польскім дойлідам Юзафам Піем Дзеконьскім з Варшавы быў запраектаваны касцёл Яна Хрысціцеля для мястэчка Мсцібаў, што на Ваўкавышчыне (мал. 5), які быў дабудаваны толькі ў пачатку 1920-х гг. Сёння гэты храм – унікальны і адметны прыклад тагачаснай інтэрпрэтацыі рэгіянальнай архітэктурнай спадчыны [6, 8, 10].

Вітан-Дубейкаўскі, Клос, Дзеконьскі ды іншыя дойліды спрычыніліся да стварэння нацыянальна-рамантычнай плыні ў кultaвай архітэктурцы.

У пошуках новага стылю. Блізкім да нацыянальнага рамантызму, паводле форматворчых і эстэтычных задач, быў тагачасны стыль мадэрн. Для стварэння адметнага тутэйшага стылю ў драўляным дойлідстве, што меўся выразна прадставіць новы вобраз у спалучэнні з традыцыйнымі кultaвымі задачамі, ён выдатна падыходзіў. Прыклад – праваслаўная Пакроўская царква ў вёсцы Асінагародак Пастаўскага раёна, касцёлы ў вёсках Дайлідкі Смаргонскага і Руда Яворская Дзятлаўскага раёнаў [6, 10].

У межах нацыянал-рамантызму развіваліся ў 1920–30 гг. і інтэрпрэтацыі барока. Тут архітэктары адышлі ад фармальнага разумення марфалагічных прыкмет стылю XVI–XVIII стст. Да 1920-х гг. з'явілася разуменне яскравых асаблівасцяў беларускага барока (у тым ліку і віленскага барока), адрознення архітэктурных школ Беларусі ад іншых рэгіёнаў Еўропы. «Неабарока», абапіраючыся на дэкаратыўна-пластычныя формы ўласнай архітэктурнай спадчыны, актыўна іх прапагандавала, найперш у грамадскім будаўніцтве (ваяводскія канторы, паштамты, вакзалы, напрыклад, у Слоніме, Смаргоні і г. д.). Барочны неарамантызм характэрны, прыкладам, для будынкаў ваеннага ведамства ў Слоніме, пабудаваных у пачатку 1920-х г. паводле



Мал. 1.



Мал. 2.



Мал. 3.



Мал. 4.



Мал. 5.



Мал. 6.



Мал. 7.



Мал. 8.



Мал. 9.



Мал. 10.



Мал. 11.

праекта архітэктараў В. Векера і З. Тарасіна [7]. Гэтыя будынкі створаны паводле новай канструктыўнай схемы. Рацыянальная свабодная планіроўка спалучалася ў іх з рэтраспектыўнымі архітэктурнымі элементамі, запазычанымі са спадчыны XVII–XVIII стст.

Касцёлы ў духу новага барока паўсталі ў Солах, Баранавічах, Налібоках, Дараве, Ваверцы, Анжадове ды ў іншых мясцовасцях [3]. Яркім прыкладам неабарока можа служыць касцёл Найсвяцейшага Сэрца Ісуса ў Пелішчы Камянецкага раёна (мал. 6). Ён быў пабудаваны ў 1934 г. паводле праекта 1929 г. інжынера-архітэктара Браніслава Нелюбовіча з Брэста і рэпрэзентуе сабою стылізатарскі накірунак гістарызму. Рознавялікія аб'ёмы касцёла – малельная зала, бакавыя сакрыстыі і алтарная частка – перакрытыя агульным дахам. Галоўны фасад вылучаецца вежай-званіцаю, што таксама лучыцца з асноўным аб'ёмам суцэльным дахам. Уваход у храм аформлены ў выглядзе манументальнага партала з барочным картушам.

Паралельна нарастаюць тэндэнцыі функцыяналісцкага кшталту, што са сферы свецкага грамадскага і жыллёвага будаўніцтва (казармы, банкі, вілы і г. д.) пранікаюць у культавую архітэктуру [1]. Спецыфіка розных культаў ва ўзаемадзеянні з канструктывізмам прыводзіла да стварэння выразных узораў тагачаснага стылю. Для гэтага рацыяналістычнага накірунку характэрныя максімальная мэтазгоднасць планіровачных рашэнняў і канструкцый, дакладная адпаведнасць будынка яго прызначэнню, эканамічнасць будаўніцтва. Мастацкая выразнасць праявілася праз аскетызм форм. Будынкам былі ўласцівыя геаметрычнасць аб'ёмаў, кантраст глухіх паверхняў сцен з вялікай плошчай шклення, плоскія дахі, гарызантальныя вокны, часам адкрытыя апоры на ніжніх паверхах. У новых храмах увасаблялася квінтэсэнцыя не толькі таго або іншага рэлігійнага вучэння, але і архітэктурнага вобраза, перададзенага праз канструкцыю, унітарнасць якой максімальна адпавядала духу найноўшага часу. Канструктывізм пакінуў заўважны след у архітэктуры 1920–1930 гг., у канцы 1930-х гг. дамінуючы ў грамадзянскім будаўніцтве. У рэчышчы канструктывізму і функцыяналізму былі ўзведзеныя царква

Усіх Святых у вёсцы Дольная Рута (мал. 7), пабудаваная ў 1935 г., дзе новыя матэрыялы выкарастаныя ў псеўдавізантыйскім духу, касцёлы ў Давыд-Гарадку Столінскага раёна, Антопалі Драгічынскага раёна, Нагорнае Клецкага раёна і інш. Яркім прыкладам тут з'яўляецца таксама былая лютэранская кірха ў Брэсце. Яна была пабудаваная ў 1938 годзе ў цэнтры горада і да сёння з'яўляецца адной з самых значных старых гарадскіх дамінант. Праект кірхі быў складзены архітэктарам Юзафам Бараньскім. Але гэты храм служыў свайму прызначэнню нядоўга. Натуральна, па вайне храм быў зачынены, але ацалёў (мал. 8). Таксама паводле праекта вядомага брэсцкага дойліда Юзафа Бараньскага, выкладчыка малюнка, архітэктуры і геаметрыі ў Тэхнічнай школе, дзяржаўнага ўпаўнаважанага архітэктара, быў пабудаваны вялікі манументальны касцёл на прадмесці Граеўка. Новы касцёл быў пабудаваны ў 1932 годзе і асвечаны ў імя Найсвяцейшага Сэрца Пана Езуса. Як і вышэйпералічаныя аб'екты Бараньскага, храм быў пабудаваны ў стылі канструктывізму. Гэта самая буйная ў Беларусі помнікі сакральнага дойлідства ў гэтым стылі. Бараньскі тасама праектаваў у Брэсце розныя значныя аб'екты, з якіх захаваліся цяперашні будынак чыгуначнага каледжа, гарадская бальніца, будынак філармоніі, тэатра, некалькіх брэсцкіх асабнякоў.

Вельмі цікавым і адметным паводле свайго канструктыўнага вырашэння з'яўляецца царква Раства Багародзіцы ў вёсцы Явар, што на Дзятлаўшчыне. Храм быў пабудаваны ў 1933 годзе. Аснову ягонае канструкцыі складае муроўка з бетонных блокаў з выкарыстаннем у падмурку бетоннай апалубкі і часткова каркаснай канструкцыі з жалезабетону пры вывадзе дэталей інтэр'еру. Гэты храм мае выразную трох'ярусную кампазіцыю, што складаецца з праstackутных у плане, перакрытых двухсхільнымі стрэхамі аб'ёмаў прытворна з бабінцам, зальнага аб'ёму і алтарнай часткі з рызніцай.

Паралельна з канструктывізмам рэакцыя на мадэрнізацыю культавой архітэктуры нараджае імкненне да рэанімацыі неастыляў, у першую чаргу класіцыстычнага і неагатычнага накірункаў. Гэтая тэндэнцыя знайшла шырокае ўвасабленне ў будаўнічай практы-

цы. Шэдэўрам беларускага неакласіцызму стаў баранавіцкі Свята-Пакроўскі сабор (мал. 9). Ён быў узведзены на працягу сямі гадоў, з 1924 па 1931 г., паводле праекта варшаўскага архітэктара Мікалая Абалонскага. 23 жніўня 1928 года мітрапаліт Дыянісій перадаў у Баранавічы іканастас з колішняй дамавой царквы Варшаўскага каралеўскага замка, 4 абразы на цынку, 7 двухстворкавых дубовых дзвярэй. Асноўны аб'ём бажніцы – чатырохслуповы ў плане куб з прымыкаючымі да яго трыма паўкруглымі апсідамі, пакрыты вялікім (найбольшым па тым часе ў краі) купалам з шасцю круглымі люкарнамі па ўсім дыяметры, якія наскрозь асвятляюць пакупальную прастору інтэр'ера. 20 лістапада 1928 года на храме былі ўрачыста ўсталяваныя купалы. Купал (у трэць сферы) сканструяваны ў дзве абалонкі, увянчаны шарам з крыжам. Да 1931 года адбываліся працы ў сярэдзіне царквы, аздабляліся іканастасы, выкладалася мазаіка, прывезеная з Варшавы. Першапачаткова гэтая мазаіка знаходзілася ў Варшаўскім саборы Аляксандра Неўскага, які быў найвялікшым і найвышэйшым будынкам у польскай сталіцы. Мазаічныя пано былі вырабленыя паводле эскізаў славутых расійскіх мастакоў у майстэрні сlynнага майстра-мазаічыста Уладзіміра Фралова ў Пецярбургу. Пасля здабыцця незалежнасці ў 1918 годзе ў Польшчы ўзнікла дыскусія, што рабіць з гэтым саборам. На пастанову разабраць храм паўплывала польска-савецкая вайна 1919–1920 гадоў. На працягу 1926–1927 гг. карпатліва закансерваваныя мазаікі былі перавезены з Варшавы ў Баранавічы (мал. 10). Зробленыя ў сталіцы Расіі і адслужыўшы сваё ў сталіцы Польшчы, гэтыя шэдэўры мазаічнага рамяства знайшлі прыстанак у Беларусі. Мазаіка В. Васняцова «Маці Божая з малым Хрыстом», фрагмент некалі вялікай кампазіцыі «Пра цябе радуемся», змешчаная ў канцы апсіды, у алтарнай частцы. Мазаіка «Спас з данатарам» у тымпане франтона паўднёвага портыка і «Дзісус» у портыку з поўначы вырабленыя па кардонах М. Кошалева. Па кардонах акадэміка М. Бруні зробленыя мазаікі «Маці Божая з анёлам» (у інтэр'еры над паўднёвым уваходам), а таксама фрагмент кампазіцыі «Сабор архістраціга Міхаіла»

(у тымпане паўночнага портыка). У інтэр'еры сабора ёсць таксама яшчэ дзве мазаікі В. Думітрашкі: на паўночным стаўпе – выява мітрапаліта Алексія, на паўднёвым – Іосіфа Валоцкага. Па сваіх маштабах мазаічны цыкл у Баранавічах не мае роўных у Беларусі [1, 4, 8]. 4 кастрычніка 1931 года Баранавіцкі сабор Пакрова Багародзіцы быў асвечаны архіепіскапам Гродзенскім і Наваградскім Алексіем.

Таксама ў духу неакласіцызму былі ўзведзеныя царква ў Альберціне пад Слонімам, касцёлы святых апосталаў Пятра і Паўла ў Камянцы Брэсцкай вобласці і Любчы Гродзенскай вобласці, сінагога ў Пінску і г. д.

У 1915–1930-я гг. XX ст. у Заходняй Беларусі ўзводзіліся храмы розных канфесій. Былі пабудаваны стараверскія царквы ў мястэчку Відзы, у вёсках Акунёва, Кукляны, Мікалаёнцы, Астравішкі, Буеўшчына ў Мёрскім, Пастаўскім і Браслаўскім раёнах. Найбольш адметная з іх – царква Святога Мікалая ў вёсцы Мікалаёнцы (мал. 11), што на Браслаўшчыне [11]. У яе архітэктуры таксама адчуваецца ўплыў стылю мадэрн. Было пабудавана некалькі сінагог і юдэйскіх малельных дамоў, а таксама мусульманскія мячэці ў Відзах, Асмолаве, Глыбокім, Клецку ды інш.

У Заходняй Беларусі да 1939 года дзейнічалі 446 касцёлаў, 542 царквы, 387 сінагог, 14 манастыроў. Святарскую паслугу выконвалі 617 каталіцкіх, 606 праваслаўных святароў, 293 рабіны, 17 мулаў [12]. Савецкая ўлада, прапагандуючы атэізм, распачала змаганне з рэлігіяй, у выніку чаго многія храмы былі заняваныя, перабудаваныя і прыстасаваныя да іншых мэтаў. Тут варта дадаць, што сёння немагчыма знайсці і архіўных матэрыялаў таго часу. Імкнучыся выкрасліць эпоху да 1945 г. з памяці насельніцтва Беларусі, улады вынішчылі ўсё, што магло напаміць дакументальна аб тым часе. Частка архіваў прапала ўжо ў 1939 г. пры імкненні іх эвакуіраваць, пазней не звярталася ўвага на іх патэнцыянальную каштоўнасць і аб іх захаванні ніхто не клапаціўся. Пасля Другой сусветнай вайны новая культавая архітэктура ў Беларусі, як адзін з тыпаў сучаснага будаўніцтва, перастала існаваць увогуле да 1991 года. Архітэктура Заходняй Беларусі амаль не знайшла адлюстравання ў спецыялізаваных выданнях. Не было

і спецыяльных даследванняў па гэтай тэме. У гэтым і заключаецца галоўная складанасць працы над матэрыялам.

Заклучэнне. Сёння, у працэсе духоўнага адраджэння, зноў мы звяртаем свой позірк на той унікальны досвед, што атрымала Беларусь у XX стагоддзі, амаль палову якога яна была падзеленая папалам, існуючы ў дзвюх розных палітычных, сацыяльных і культурных сістэмах. Сведчанне таму і вялікая колькасць культавых помнікаў мінулага стагоддзя, што захаваліся да нашых дзён. Шмат дзе ў Заходняй Беларусі яны актыўна фарміруюць і вобраз, і структуру населеных пунктаў. Іх вывучэнне, класіфікацыя, даследаванне стылістычных уплываў актуальныя і з прычыны малай вывучанасці, і з прычыны іх цяперашняга функцыянальнага выкарыстання. Вялікая колькасць аб'ектаў храмавага будаўніцтва засталася ў выглядзе праектнай дакументацыі з розных прычын, перадусім – з прычыны пачатку вайны ў 1939 г. Відавочна, што асноўная даследчая праца, у тым ліку і архіўная, яшчэ наперадзе.

ЛІТАРАТУРА

1. Архітэктура Беларусі. – Мінск, 1993. – С. 34, 67, 86.
2. Vitan Kvetka. Liavon Vitan-Dubiajkoŭski. – New York, 1954. – С. 5–7; 12–13.
3. Гліннік, В. Л. Вітан-Дубейкаўскі: старонкі бяграфіі / В. Гліннік // *Строительство и архитектура Белоруссии*. – 1991. – № 5. – С. 40–44.
4. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Брэсцкая вобласць. – Мінск, 1984.
5. Караткевіч, В. Б. Помнікі Слоніма / В. Б. Караткевіч, А. М. Кулагін. – Мінск, 1983. – С. 25, 35.
6. Kalamajska-Saeed Maria. Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogrodzkiego. – Kraków, 2006. – С. 301–306.
7. Кулагін, А. М. Каталіцкія храмы на Беларусі / А. М. Кулагін. – Мінск, 2000. – С. 103–104, 120.
8. Кулагін, А. М. Праваслаўныя храмы на Беларусі / А. М. Кулагін. – Мінск, 2002. – С. 17–28.
9. Харэўскі, С. Архітэктура і рэлігійнае жыццё ў Заходняй Беларусі 1915–1939 гг. / С. Харэўскі // *Працэсы ўрбанізацыі ў Беларусі: XIX – пачатак XXI ст.: зб. навук. артыкулаў*. – Гродна: ГрДУ імя Я. Купалы, 2010. – С. 298.
10. Харэўскі, С. Беларускі стыль у будаўніцтве 1921–1939 гг. (Лявон Вітан-Дубейкаўскі) / С. Харэўскі // *Białoruskie Zeszyty Historyczne*. Беларускі гістарычны зборнік. – Białystok, 2002. – № 18. – С. 206–212.
11. Шыдлоўскі, К. Архітэктурная спадчына Браслаўшчыны / Гісторыка-архітэктурны нарыс // К. С. Шыдлоўскі. – Мінск, 1996.
12. Шыдлоўскі, К. Дзейнасць архітэктара Юліуша Клоша на Браслаўшчыне / К. Шыдлоўскі // *Przegląd Wschodni*. – 2001. – Т. VII. – З. 4(28). – С. 28.

Паступіў у рэдакцыю 31.05.2012 г.

УДК 792.075(476)

Витебская художественная традиция в коллекциях и архивах

Котович Т. В.

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



Автор обращается к работам, отражающим особенности художественной манеры выдающихся мастеров искусства первой половины XX века, произведения которых находятся в частной коллекции Л. И. Закса. В статье идет речь о работах Юрия Пэна и ранних графических произведениях К. Малевича. Недавно отреставрированные три картины занимают особое место в данном собрании. Это – живопись Ю. Пэна. До 1929 года картины находились в собственности И. Сердюка в Мелитополе, а семьей Заксов были приобретены в 1932 году у И. Сердюка в Киеве, когда последний служил на киевской кинофотофабрике. Работы привлекают внимание зрителя постоянством мотива, академизмом композиционного построения и приверженностью определенному сюжету. Недавно в коллекции Л. Закса появились три графических произведения К. Малевича из архива семьи И. Клуня. Ранние работы К. Малевича никак не могут быть связаны с его витебским периодом. И все же в русле заданного размышления о витебской традиции упоминание имени великого супрематиста вполне уместно. А рассматриваемые ниже наброски отсылают к истокам его творческого пути.

Ключевые слова: Пэн, Малевич, частное собрание.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 25-29)

Vitebsk art tradition in collections and archives

Kotovich T. V.

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

The author addresses works which reflect peculiarities of the art style of outstanding workers of art of the early XX century, works which are in the private collection of L. I. Zaks. The article considers works by Y. Pan and early graphic works by K. Malevich. Three pictures, which were recently restored, take a special place in this collection. This is Y. Pan's painting. Before 1929 these pictures were owned by I. Serduk in Melytopol and were purchased by the Zaks family in 1932 in Kiev, when I. Serduk worked for Kiev cinema and photo factory. The works attract viewer's attention by the stability of the motive, academic style of composition as well as by sticking to a certain subject. Three graphic works by K. Malevich have recently appeared in L. Zaks's collection from the archive of I. Klun's family. K. Malevich's early works can't be connected with his Vitebsk period. However within the course of thinking about Vitebsk tradition it is quite correct to mention the name of the great supremacist. While the lines below refer to the sources of his creative work.

Key words: Pan, Malevich, private collection.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 25-29)

Юрия Пэна связывают с Витебском не только сорок лет жизни, труда, творчества, но и особенное духовное единство. Через работы, с которых смотрят лики витебских жителей. Через произведения великих учеников. Через тот исток, которому Пэн положил начало, которому стал Альфой, т. е. через Витебскую художественную школу, через витебскую художественную традицию. Пэна принято рассматривать как художника еврейской культуры, певца губернского быта черты оседлости. Все это

так. Вместе с тем в контексте витебского социокультурного феномена XX века являются и масштабные характеристики его творческой личности. Это касается не столько пронзительной лирики и классической последовательности его работ, сколько воздействия их структуры. И в данном случае мы говорим о воздействии структуры на креативное пространство Витебска. Нет в таком утверждении ни мистики, ни подтасовки, ни подмены понятий. Пэн натурально стоит у основ школы, и это пре-

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

сний факт для учебника. Пэн стоит у основ более чем столетнего существования творческого напряжения в художественной среде Витебска. Здесь драмы, споры, трагические финалы, взлеты, мировые величины. Здесь некий вулканический пласт под спудом полей исторического покоя. В произведениях Пэна ощутим за бытовым повседневным сюжетом сакральный внутренний смысл.

В том числе и три проанализированные работы позволяют совершить такое герменевтическое проникновение в сущность пэновского высказывания.

Три графических произведения К. Малевича, не связанные с его супрематизмом и с витебским периодом, тем не менее, вполне пребывают в контексте витебской традиции.

Цель статьи – анализ структуры произведений Ю. Пэна и К. Малевича.

Произведения Ю. Пэна. «Портрет мужчины в кепке» (холст, масло, 70,5х47) (рис. 1) соотносим с «Нищим» 1902 года. Наиболее важным является расположение фигуры относительно вертикальной центральной линии картины. Эта центральная воображаемая вертикаль совпадает с линией носа, а затем движется точно по застёжке старого пальто. Существующая визуально вертикаль стремится сместить фигуру вправо, отчего она приобретает большую весомость и значительность в восприятии зрителя. Момент движения фиксируется чуть выставленной вперед правой ногой и правой рукой, опирающейся на палку. Вместе с тем широкая левая пола пальто, утяжеляющая всю левую часть фигуры, позволяет уравновесить движение, и от этого возникает ощущение, что человек замер на некоторое время. Еще и глаза старика опущены, что позволяет почувствовать глубину душевного и духовного состояния героя. Одиночество подчеркнуто пустотой и темнотой неглубокого фона в правой части работы, где просматриваются ступеньки и закрытая дверь, и холодом освещенного угла в левой части картины. Это дает художнику возможность отграничить фигуру, выделить ее из окружающего мира, придать ей философское звучание, изрядно сплавленное с мягким лиризмом. Как и в «Нищем», герой погружен в себя, и во всей фигуре запечатлено мгновение экзистенции, столь характерное

для Ю. Пэна, задумчивости и отстраненности от обыденности.

«Портрет мужчины в кепке» (дерево, масло, 60х38) (рис. 2) является зеркально отраженным композиционным построением «Портрета мужчины в кепке». В самом деле, палка в правой руке, но выдвинута вперед левая нога, фигура развернута слева направо, а глаза подняты вверх, в отличие от предыдущего персонажа. Отличие подчеркнуто еще и тем, что первая композиция принципиально вертикальная, а вторая более сложная. Так, задний ее план отчетливо пересечен линией горизонта, на которой помещены деревянные дома и виднеются купола церкви. При этом линия горизонта слегка скошена, что подчеркнуто также и тем, как согнута в локте левая рука мужчины в кепке. Тропинки на зеленой траве проложены диагонально слева направо вверх, что входит в контрапункт с движением героя, направленным к правому нижнему краю картины. Вместе с тем, именно в такт движению тропинок воспринимается верхняя часть фигуры, отчего самый сильный акцент оказывается на лице, и оно становится смысловым центром работы еще и благодаря этому. Неровная, падающая линия горизонта позволяет сделать отдаленное сравнение с подобными портретами витебских евреев в творчестве ученика Пэна Марка Шагала, у которого кривоватые улочки и церкви входили в особенный плясовой ритм. У Пэна домики натуральны, в их изображении ощутимы фактура дерева срубов и цвет рам на окнах, и тем не менее ритмичное их убывание справа налево вниз создает ассоциации с шагаловскими мотивами. Да и едва заметный элемент декоративности усиливает такое сравнение.

Первый персонаж находится в замкнутом пространстве между стенами, которые завершаются где-то за пределами работы. И сам старик замкнут на себе и в себе. Второй помещен в открытом незамкнутом пространстве, полном воздуха, зеленой травы и перламутрово-голубого с полупрозрачными перламутровыми же облаками неба. Этот герой обращен к кому-то другому, и даже, если представить, что он задумался о своем или говорит сам с собой, все равно мы являемся участниками этого диалога, неважно, внутреннего или внешнего.

Седовласые мудрецы связаны между собой, объединены общим чувством достоинства и понимания жизни.

В этом с ними сходен персонаж бытовой картины **«Исходящие книгу»** (холст, масло, 70x49) (рис. 3), расположенный в левой части композиции. Старый еврей, следящий указательным пальцем за прочитанными на странице книги строчками, слегка подслеповатый, задумчивый и уверенный в прикосновении к источнику мудрости. Его взор не упирается в страницу, он устремлен в нечто, что представляет собой саму истину. Старик как будто проверяет, насколько точно он уразумел прочитанное. Проведенная от глаз по направлению взгляда линия упрется в пальцы рук женщины и пройдет по линии ее левой ладони и рукава левой руки. Если мы проследим за взглядом женщины, то обнаружим, что он скользит по верхнему обрезу книги. Мысленно проведенные линии скрещиваются в точке, размещающейся на центральной вертикали картины.

Между страницами книги и пальцами женщины образуется крошечный треугольник. Он позволяет увидеть треугольники, которыми пронизана вся композиция.

Обе фигуры расположены по отношению друг к другу так, что между ними оказывается треугольник. Это нередко встречающееся в классическом искусстве положение придает всему произведению внутреннее напряжение (вспомним треугольник в центре «Тайной вечери» Леонардо да Винчи). У Пэна ситуация пропитана внешним и внутренним покоем, некоторой локальностью беседы, уютом вечернего чаепития с горячим самоваром на заднем плане, полутьмой за плечами сидящих за столом. И все же именно центральный треугольник позволяет уяснить глубокий потаенный смысл чтения и беседы о прочитанном. Евреи – люди Книги, священные тексты связывают эту культуру в веках и землях, и осознание причастности к истоку всяческих истинных смыслов является не просто основой бытия этого народа, но и сознанием принципов существования личности в повседневности. Поэтому так связаны в работах Пэна бытовые мельчайшие детали с тайной, заключенной в лицах персонажей, в их глазах, в их жестах.

Главному треугольнику вторит следующий, также расположенный в центре и об-

разованный верхним обрезом книги, сцепленными руками женщины и ее рукавом, со стаканом чая в центре. С верхним большим этот небольшой представляют собой песочные часы, а наполовину пустой стакан символизирует полноту и пустоту в совокупности.

Треугольники создают согнутые в локтях руки и наклоненные головы с окружающими предметами, концы голубого платка на голове женщины и его складки, палец старика и строчки книги, ложка на столе и согнутая женская рука.

Внешний порядок, покой и мирный говор наполнены напряжением мысли и внутреннего диалога каждого персонажа с собой.

Произведения К. Малевича. Ранние работы К. Малевича, как уже было отмечено выше, не связаны с его витебским периодом. Но в осмыслении витебской художественной традиции их анализ является адекватным. Рассматриваемые ниже этюды отсылают к истокам творческого пути К. Малевича.

«Пейзаж с домами» (бумага, акварель, 24x19,5) (рис. 4), набросок пейзажа в охристо-терракотово-зеленых тонах. Интересно решение планов работы.

Так, на первом плане – фрагмент глади водоема и объемное изображение берега с прожилками зелени на бурой почве и высоким кустом в правой части рисунка. Сам куст с деревом в центре почти сливается с собственным его отражением в воде.

Второй план составляют: первая, ближайшая, часть является плоскостной. Желтая плоскость контрастирует с бурой реальностью береговой поверхности и резко разделяет работу на верхнюю и нижнюю части. Гармония частей удерживается вертикалью дерева-куста, вершина которого сливается с горизонталью леса в середине работы. Линия леса скрывает скачок перспективы от первого к третьему плану.

На третьем плане на линии горизонта расположена череда красных домиков, видимых зрителю с одной (единой) стены. Четыре больших и одинаковых и два размещенных чуть дальше (хозяйственные постройки). Дома выполнены в общем стиле и колорите, одинаково освещены и образуют единый ритм изображения. Домики расположены в ряд на линии горизонта. К. Малевич вспоминал, как однажды наткнулся на

неожиданное для него явление в природе, изменившее его восприятие природы, когда он впервые увидел световые рефлексy и чистые тона. Если вспомнить Пейзаж с пятью домиками конца 1920-х гг. (рис. 5), то можно провести определенные аналогии между двумя работами.

Главное в визуальности данного этюда – превалирование горизонтальности, которую уравнивает правая вертикаль дерева. В цветовой партитуре работы обобщение создается благодаря рифме бледно-голубого пятна неба в верхней левой части и такого же пятна воды в правой нижней части. А также красная охра крыш уравнивается небольшим красным пятном в воде на первом плане.

В автобиографии К. Малевич подчеркивал свое натуралистическое воспитание чувств к природе. Этюды с натуры и по памяти были в начальном периоде главным увлечением художника. Сам он вспоминал, что на первой стадии двигался от примитивных изображений к Шишкину, но был остановлен на этом пути явлением яркого солнечного дня, в котором высвечивались рефлексy света, благодаря которым обнаружилось тяготение к импрессионизму [1, с. 28].

Разложения цвета с помощью световых рефлексов в данном наброске еще не наблюдается. Здесь присутствует вещественность и геометричность плотного изображения. Однако яркость, веселость и праздничность в настроении определяют общую тональность спокойной и статичной работы.

«Пейзаж с ивами» (бумага, пастель, 23,5x17,5) (рис. 6) – горизонтальными линиями создана плоскость первого плана. Второй план полностью закрывает линию горизонта. Склоняющиеся под ветром раскидистые ивы эллипсовидной формы целиком размещены в центре работы.

Легкая стертость изображения создает нежную вуаль и прозрачность работы. Возникает впечатление почти тактильной мягкости объекта. Ритм движущейся зеленой массы разбивают редкие вертикальные линии-разрывы стволов и веток, более темные по цвету, просвечивающиеся сквозь набегающую листву.

По замечаниям И. Клына, первые работы К. Малевича были почти натуралистически-

ми, небольшими по размерам, и они часто вместе писали в поле этюды [2, с. 142]. Изображение ив было одним из излюбленных у художника.

Настроение пасмурного дня выражает блеклое небо, существующее в работе только как фон, и отсутствие даже какого-нибудь неожиданного блика света на зеленой листве. Динамика возникает из-за налетов ветра, задающего вибрацию непрерывного однородного бледно-зеленого цвета.

Визуальной психологической особенностью этюда является и то, что при приближении к изображению возникает ощущение, что колеблющееся марево ив заполняет всю работу; и наоборот, при отдалении от этюда наиболее четко выделяется линия, разделяющая листву и поле, причем деревья начинают как бы отодвигаться вглубь.

Характеризует работу и то, что основу ее составляет не само изображение листвы, а цветовой эффект. Здесь смыслом оказывается не группа деревьев, не тема, а цвет. Главным содержанием этюда выдвигается живописное начало. Деревья становятся только поводом.

«Серый пейзаж» (бумага, акварель, 23,5x11,5) (рис. 7) – набросок, представляющий собой вариации серого цвета в глубоких сумерках. Две фигуры движутся по чистому полю к далекому горизонту, над которым нависает огромное серое небо, усыпанное звездами. Небо написано наподобие сетки, и возникает ощущение, словно сквозь нее просвечивает другое, светлое пространство (точки голубоватые, желтые, чуть красноватые, зеленоватые и белые). Небо занимает чуть больше половины вертикали этюда.

Нижняя часть работы разбита на два плана. На середине первого расположена более высокая ростом фигура. Тень кустарника, широкой полосой проходящая через всю левую часть до левого плеча высокой фигуры, переходит в едва заметную полосу, идущую от головы более низкой фигуры к правому краю работы, и ограничивает первый план. На втором плане мы видим только вертикальную тропинку к далекой линии горизонта, создающей впечатление линейной перспективы.

Предельно скупой сюжет двух одиноких путников, идущих в темноте к дальнему поселению, остановившихся у дороги через

большое пустое поле, поражает глубокой экзистенциальностью.

И. Клюн писал в воспоминаниях о К. Малевиче, что уже в ранних работах его присутствовали черные блики и некое мистическое состояние исходило от них. Во втором периоде творчества К. Малевич использовал золотой фон или золотое свечение [2, с. 142]. Небо в сером пейзаже просвечивает подобным свечением. Особенностью его изображения является и то, что эта часть работы является плоскостной.

Насколько допустима аналогия с фигурами из крестьянского цикла 1920-х–1930-х гг. (рис. 8), трудно сказать, однако соотношение объема и плоскости очевидно, так же, как и предвещие опытов с цветом, который в данной работе является самоценным. Ис-

пользуя собственный оттенок листа бумаги и его фактуру, автор привносит другие оттенки серого, обнаруживая и выявляя цветные вариации на первый взгляд монотонного и невыразительного колера.

Заключение. Структурный анализ произведений Ю. Пэна и К. Малевича позволил соотнести данные художественные высказывания с многогранной витебской традицией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Ваккар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1.
2. Клюн, И. В. Мой путь в искусстве / И. Клюн. – М., 1999.

Поступила в редакцию 04.05.2012 г.

Узоры мастацтва прымітыву ў культурнай спадчыне Віцебшчыны

Вакар Л. У.

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



сакральная пластыка.

Аўтар артыкула разглядае тэндэнцыі фарміравання прымітыву ў айчынным выяўленчым мастацтве. На Віцебшчыне цікавасць да ўласнай культурнай спадчыны абудзілася ў 1890-я гады, калі распачалася работа па вывучэнні культавых помнікаў, іх мастацкага аздаблення ды шырокага кола рэчаў царкоўнай даўніны. Акрамя гістарычнага даследавання наступова прыходзіла разуменне іх эстэтычнай каштоўнасці і адметнасці. Сярод першых аб'ектаў, якія прыцягнулі ўвагу краязнаўцаў, былі роспісы драўлянай Троіцкай царквы (1691) віцебскага Маркава Свята-Троіцкага манастыра, царская брама з віцебскай Юр'еўскай царквы, полацкая скульптура «Георгій» з музея Віцебскай архіўнай камісіі, латыгаўскія абразы. У якасці метаду даследавання выкарыстоўваецца фармальны, іканаграфічны і стылістычны аналіз помнікаў. Фарміраванню прымітывісцкай тэндэнцыі ў еўрапейскім мастацтве XX стагоддзя папярэднічала цікавасць не толькі да пазаеўрапейскага мастацтва, але і эстэтычнае асэнсаванне ўласнай сярэдневяковай і народнай культуры.

Ключавыя словы: помнікі гісторыка-культурнай спадчыны, стыль, роспісы храмаў,

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 30-38)

Samples of art in the cultural heritage of Vitebsk region

Vakar L. U.

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

The author of the article considers tendencies of the formation of the primitive in national fine arts. In Vitebsk region interest to own cultural heritage woke up in the 1890-ies when work on finding out cult monuments, their artistic attachment to the wide range of the things of the church past was set up. Apart from historical research, understanding of their esthetic value and meaning gradually appeared. Among first objects, which attracted the regional researchers, were the paintings of the wooden Trinity church (1691) of Vitebsk Marc Saint Trinity monastery, royal gates from Vitebsk Yuriev church, Polotsk sculpture of George from the Museum of Vitebsk archive commission. As the method of the research formal, icon graphic and stylistic analysis of the monuments is used. Formation of the primitive tendency in European art of the XX century was predated by the interest to not only non European art but also esthetic understanding of own medieval and folk culture.

Key words: monuments of historical and cultural heritage, style, church painting, sacral plastics.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 30-38)

Стыль Поля Гагена з панаваннем і плоскаскага пачатку, фактурнай і колеравай дэкаратыўнасцю, выразным лінейным контурам складваецца ў 1886 годзе, калі ён жыве сярод сялян у Брэтані і захапляецца перагародкавымі эмалямі. Нямецкія экспрэсіяністы ў сваёй творчасці скарыстоўвалі выцягнутыя прапорцыі і вострыя рытмы сярэдневяковай ксілаграфіі, а таксама містыцызм

і драматызм барока і рамантызму. На Пабла Пікасо паўплывала старажытная іберыйская пластыка Іспаніі. Некласічная традыцыя еўрапейскай культуры, народнае мастацтва давалі шмат магчымасцяў для абнаўлення жывапісна-пластычнай мовы і для ўзбагачэння яе вітальнымі сіламі.

Мэта дадзенага артыкула – аналіз працэсу эстэтычнага асэнсавання помнікаў гісторыка-культурнай спадчыны Віцеб-

шчыны на мяжы XX стагоддзя, вызначэнне іх стылёвых характарыстык.

Сценапіс Троіцкай царквы віцебскага Маркава Свята-Троіцкага манастыра. У мастацтвазнаўчай літаратуры распісы драўлянай Троіцкай царквы (1691) разглядаюцца як узор стылёвай трансфармацыі візантыйскай традыцыі ў часы барока, і адзначаюцца іх некананічныя рысы. На жаль, яны дайшлі да нас у тэкставых апісаннях і некалькіх чорна-белых фотаздымках. Але яшчэ на мяжы XIX і XX стагоддзяў гэты храм, ад падлогі да купалоў пакрыты сценапісам, быў у добрым стане [1]. Перш за ўсё даследчыкі падкрэсліваюць вельмі своеасаблівую тэхніку: драўляныя сцены не былі атынкаваны, а паверх іх было наклеена палатно з распісам так, што гарызантальныя лініі шырокіх дошак праступалі на паверхні. Але гэта не шкодзіла ўспрымання біблейскіх сюжэтаў. Пра іх паўнату і адпаведнасць рэлігійнай догме сведчыць сам іераманах Маркава манастыра айцец Сергій: «Агледзьцеся толькі ўважліва і з глыбокай пашанай, і вы прачытаеце тут усю Св. Біблію, даведаецеся ўсю гісторыю, і старазапаветную і евангельскую, і ўсёй ваяўнічай Царквы на зямлі, да заканчэння самых апошніх часоў яе існавання, якія адкрыты ў Апакаліпсісе» [2].

На сценах, ветразях і падкупальных прасценках было размешчана 158 шматфігурных сюжэтаў і 10 выяў святых. На алтарным купале знаходзілася кампазіцыя «Святы Дух», на цэнтральным – «Новазапаветная Тройца», на бакавым правым купале – Саваоф і анёлы, якія трымаюць усе прылады пакут і смерці Хрыста, на левым бакавым – Маці Боская на аблоках у атачэнні прарокаў са скруткамі, на заходнім купале – выява Збавіцеля са знакамі апакаліптычнага характару. Фотаздымкі распісаў купалоў храма, якія захоўваюцца ў фондах Віцебскага краязнаўчага музея, уражваюць паўнатай метафізічнай карціны будовы свету ды Нябеснай іерархіі. Ва ўсім ансамблі распісаў значную ролю адыгрываюць новыя жывапісна-пластычныя прыёмы барочнага характару, якія дзякуючы сваёй экспрэсіі і пачуццёвасці надаюць ім звышпэраканаўчасць. Асабліва вылучаецца жывапіс на сценах цэнтральнага васьміграннага шатра, дзе дадзена сцэна прадстаяння шматлікага натоўпу

насельнікаў раю на чале з арханёламі. Мастак адмаўляецца ад умоўна-сімвалічнага выяўлення і стварае найўна-рэалістычную карціну заселенасці нябёсаў. Тэма духоўнай еднасці, саборнасці выяўлена непасрэдна і пераканаўча.

Барочныя ўплывы выяўляліся праз пашырэнне праваслаўнай іканаграфіі заходнееўрапейскімі матывамі, узмацненне дэкаратыўнага пачатку і драматызацыю сюжэтаў. Манументальная статыва і сімвалізм візантыйскага сценапісу замяняліся рэнесансна-барочным прасторавым жывапісам з элементамі містыкі і псіхалагізму ў выяўленні святых вобразаў. Пераход ад адваротнай да прамой перспектывы адбываўся праз пэўныя фармальныя кампрамісы, якія заўсёды маюць індывідуальны характар, бо залежаць ад ступені вынаходніцтва мастакоў. Менавіта яны складаюць аснову той прымітывісцкай стылістыкі, якая набліжае сакральны жывапіс XVII–XVIII стагоддзяў да народнай творчасці.

Калі ў 1890-х гадах распісы Троіцкай царквы Маркава манастыра пабачыў Ілля Рэпін, то прышоў да высновы, што яна распісана таленавітымі мастакамі-самавукамі. Аўтарамі гэтага сценапісу лічацца Павел Ігнатавіч і адпушчаны на волю прыгонны мастак Іван сын Сяргееў [3]. На фотаздымках кампазіцый на тэмы прыпавесцяў бачна, што аўтары імкнуліся максімальна выявіць глыбіню прасторы і адначасова захаваць фронтальны характар паказу персанажаў – гэта давала больш магчымасцяў для іх характарыстыкі.

Іканаграфія і барочная стылістыка фрэсак. Кампазіцыя «Хрыстос на шляху ў Эмаўс» мае фрызавы характар. Хрыстос і двое вандроўнікаў рухаюцца ўздоўж пярэдняга краю як бы насустрач гледачу. Фонам для іх службы пейзаж з высока ўзнятым даляглядам, дзе бачны сілуэт старажытнага горада. Сюжэт распавядае пра з'яўленне Хрыста вучням пасля яго ўкрыжавання [4]. Ён далучыўся да вучняў па дарозе і, не будучы пазнаным, распавёў пра ўсе прароцтвы аб ім, дакараючы вучняў за іх бязвер'е. Па настойлівым запрашэнні Хрыстос зайшоў у паселешча, дзе падчас вячэры быў распазнаны праз праламленне хлеба, пасля чаго стаў нябачным.

Мастак адлюстроўвае момант, калі Хрыстос у дарозе вядзе гутарку са сваімі спадарожнікамі, падкрэсліваючы яго бо-скую прыроду зьяннем вакол галавы, а так-сама асаблівай рытмікай руху, адрознага ад імклівай хады спадарожнікаў. Ён спалучае два стылістычныя прыёмы: візантыйскі матыў прадстаяння ў вобразе Хрыста і ўзрушаную барочную экспрэсію ў выяўленні вучняў. Хрыстос нібы знаходзіцца ў дзвюх сітуацыях: разам з вучнямі ідзе па дарозе і адначасова звяртаецца да вернікаў у храме, велічна і ўрачыста ўздываючы руку да неба. Мастак паслядоўна раскрывае евангельскі сюжэт і адначасова захоўвае неабходную для манументальнага жывапісу сувязь з літургічнай прасторай храма.

У кампазіцыі «Супакойванне бурлівага мора» мастак паказвае разгул воднай стихіі: лодку з Хрыстом і яго вучнямі вось-вось заліюць і патопаць хвалі мора. Лодка напісана паралельна плоскасці палатна, але яе карма ненатуральна разгорнута да далягляду, і гэта дае магчымасць выявіць амаль у анфас усіх персанажаў, раскрыць іх эмацыянальна-псіхалагічны стан. Усе яны ахоплены панікай, і толькі Хрыстос бес-турботна спіць. Супрацьпастаўленне спа-лоханых твараў апосталаў і ціхага спакою заснулага Хрыста раскрывае драматызм сцэны. Зараз ён прачнецца ад штурш-ка сівабародага старца, супакоіць вецер і мора ды скажа сваім вучням: «Што вы так баязлівыя? Як у вас няма веры?»[5].

Сюжэт выяўлены ў самы драматычны мо-мант, і яго напружанасці спрыяе экспрэсія недарэчных ракурсаў персанажаў і пластыч-ных скажэнняў формы, а таксама надзвычай дынамічнае пісьмо на першым плане хваляў вады, што паглынаюць лодку. Галава і тула-ва крайняга ў лодцы чалавека разгорнуты ў розныя бакі (цікавы ўзор ненаўмыснага наўнага сімулянізму) і сваім дэзарыен-таваным рухам перадаюць пачуццё жаху. Па цэнтры лодкі чалавек імкнецца выправіць мачту, яго вялікая рука чапляецца за ра-зарваныя ветразі непараўнальна меншых памераў і ўспрымаецца як жэст адчаю. Агульная маса постацей, намалёваных у непараўнальных адносінах паміж са-бой, істотна перабольшвае аб'ёмы лодкі і дае візуальную метафару бяды, імя якой бязвер'е і богапакінутасць. Няправільныя

прыёмы выяўлення формы аказаліся вельмі трапнымі ў выказванні сэнсу евангельскай прыпавесці.

У кампазіцыі «Жанчына, даруюцца табе грахі твае» [6] аўтар апавядае пра ўрок, дадзены Хрыстом Сымону-фарысею, які, паслухаўшы яго прамову, запрасіў да свайго дома на трапезу. У гэты час адна жанчына, вядомая як грэшніца, прынесла ў дом Сымона алебастровы сасуд з мірам і, уклечыўшы, абмыла слязьмі ногі Ісусу, абцёрла валасамі галавы сваёй і памазала мірам. Сымон, назіраючы гэтую сцэну, здзівіўся, што Хры-стос дазволіў грэшніцы дакранацца да сябе, і не паверыў, што яго госць з'яўляецца тым, за каго сябе выдае. На што Хрыстос распавёў прыпавесць пра дараваныя пазыкі і пацвердзіў, што даруе жанчыне за яе любоў і веру, а хто мала верыць і любіць, таму і менш даруецца.

Для выяўлення дадзенай гісторыі віцебскі майстар скарыстаў кампазіцыю, прыбліжаную да сцэны «Тайнай вячэры», змясціўшы ў цэнтры вялікі стол і дзейных асоб вакол яго. На самым першым пла-не знаходзіцца ля ног Хрыста ўкленчаная жанчына ў цёмным строі. Хрыстос і Сымон выяўлены ў профіль і разведзены па баках стала, алегарычна яны ўвасабляюць сабой светлы і цёмны пачаткі. Франтальна да гле-дача рамешчаны тры сведкі, якія рэагуюць на дыялог актыўнымі жэстамі рук, паказ-ваючы сваю прыхільнасць да таго ці іншага боку. Дзеянне прачытваецца менавіта праз жэсты: распачынаецца актыўным зваротам правай рукі Сымона да Хрыста, перабіваецца рознаскіраванымі рухамі рук гасцей і за-вяршаецца ўсёдаравальным жэстам раз-ведзеных убакі рук Хрыста. Постаць Хрыста высвечана, і сама выпраменьвае святло, ён узрушаны і раскрыты ўсяму свету. У асно-ве яго пластыкі ляжыць характэрны для стылістыкі барока спіралепадобны рух, дра-матызм якога дапамагае раскрыць дзей-ную і самаахвярную ролю Хрыста, што наву-чае дараваць, любіць і верыць.

Драматызм сюжэта падкрэсліваецца і складаным кампазіцыйным рашэннем. Мастак практычна размяшчае на першым плане ўсё дзеянне, як бы ўбачанае прамі і зверху. Стол з белым абрусам і талеркамі нахілены да гледача і з'яўляецца той цэ-зурай, якая дазваляе пры вельмі сціслай

фізічнай прасторы выявіць духоўную дыстанцыю суразмоўцаў. Задні план с пейзажам за вокнамі ўспрымаецца як дэкарацыя, бо напісаны ў больш дробным маштабе адносна першага плана, але разам з тым пашырае межы кампазіцыі, звязвае прастору пакоя з прыродным атачэннем.

Ва ўсіх роспісах віцебскі майстар высока ўздымае лінію далягляду, размяшчае планы амаль адзін над адным, ад чаго глыбіня карціны прачытваецца праз рух вока па вертыкалі. Такім чынам мастак захоўвае плоскаснасць роспісу, неабходную для манументальнага жывапісу, і як бы абрынае сцэны на гледача, што стаіць на падлозе храма. Ён добра адчувае прастору храма і пашырае яе за кошт маштабных кантрастаў перадняга і задняга (на самой справе ніжняга і вышэйшага) планаў.

Помнікі сакральнай пластыкі. Акрамя сцэнапісу храмаў віцебскія краязнаўцы сабралі найвыдатнейшую калекцыю сакральнага мастацтва, якая стала асновай для музейнага збору горада [7]. З Троіцкай царквы ў гэты збор патрапілі скульптуры Маісея і Давіда, якія завяршалі шмат'ярусны іканастас. Гэта гарэльефная разьба, якая выяўляе прарокаў па два бакі трохкутнага франтона, выразанага ў выглядзе пукатага воблака. Такая дасціпная інтэрпрэтацыя архітэктурнай дэталі іканастаса сведчыць пра ўзрастающую тэндэнцыю дэкаратыўнасці, якая падпарадкоўвае тэктанічную аснову іканастаса выяўленчым мэтам. Наіўная фантазія разьбяра ў дадзеным выпадку праявілася ва ўсёй сваёй непасрэднасці.

Постаці прарокаў з'яўляюцца класічным узорам прымітывізацыі аб'ёмаў: пры скарачэннях прапорцыях усяго тулава галовы выглядаюць занадта вялікімі. У скульптур страчаны рукі з атрыбутамі: скрыжалямі Маісея і арфай Давіда, якія па ўсіх прыкметах мелі таксама вялікія памеры. Такія дыспрапорцыі ў выяўленні персанажаў характэрныя для народных творцаў, якія заўсёды гіпербалічна падкрэсліваюць самае значнае ў вобразе. Трэба адзначыць, што пры гэтым мадэліроўка твараў прарокаў (таксама і пальцаў ног, прыадкрытых хітонамі), дэманструе пэўнае майстэрства, бо захоўваюцца сіметрычнасць рысаў і натуралізм у іх перадачы. Паверхня дрэ-

ва апрацавана ў адпаведнасці з фактурай валасоў, скуры, тканіны, што зноў такі выяўляе спрактыкаванасць аўтара. Майстар свядома парушае кананічныя законы, дзеля таго каб дабіцца абагуленага і выразнага вобраза.

Шэдэўрам рэльефнай разьбы з'яўляюцца царскія вароты з віцебскай Юр'ёўскай царквы, якія таксама сталі аб'ектам даследаванняў краязнаўцаў [8]. Яны даюць узор так званага «нізавога барока» канца XVII стагоддзя, для якога ўласціва тэндэнцыя фалькларызацыі хрысціянскага вучэння і прымітывізацыі рэнесансна-барочнай пластыкі. Майстар па-свойму інтэрпрэтуе схему царскіх варот, падпарадкоўваючы яе вобразу райскага саду.

Сімволіка іканастаса нясе агульную ідэю нябеснай царквы, дзе жыве Бог. Складзенні і купал храма ўвасабляюць неба, алтар ды іканастас – яго найвышэйшую кропку – рай. Царскія вароты – гэта ўваход у рай, Царства Божае. Традыцыйна на створках царскіх варот выяўляюцца Дзева Марыя і Архангел Гаўрыіл, а таксама чатыры евангелісты, якія нясуць добрую вестку свету. Такім чынам двойчы ўвасабляецца тэма Дабравешчання і падкрэсліваецца сімволіка царскай брамы, якая сустракае вока і душу верніка.

У XVII стагоддзі традыцыйныя іканастасы багата ўпрыгожваюцца разьбой расліннай арнаментыкі, што ўзмацняе асацыяцыі з Эдэмам. Пераважна гэта кедравыя і пальмавыя галінкі, сцёблы вінаграднай лазы – сакральныя раслінныя сімвалы.

Віцебскі разьбяр упрыгожвае царскую браму іканастаса Юр'ёўскай царквы парасткамі з зялёнымі лістамі, чырвонымі лілеямі, пяцілепестковымі разеткамі. Замест традыцыйных шасці клеймаў з адасобленымі выявамі разьбяр утварае гнуткімі сцёбламі тры медальёны, дзе змешчаны папарна выявы патранальных святых фундатараў храма Сімяона Столпніка, Міколы [9] і чатырох евангелістаў з сімваламі. Самі медальёны маюць форму сэрца і разам з выявамі святых успрымаюцца як бутоны, што падкрэслівае тэму цвіцення райскага саду. Матывы медальёнаў былі распаўсюджаны ў кафлярстве і разьбарстве Віцебска [10], і гэтыя рысы трэба лічыць адзнакамі мясцовай традыцыі.

Брама выразана ў нізкім рэльефе і сакавіта расфарбавана. Сплошчанасць і абагулены малюнак формаў, дэкаратыўны характар кампазіцыі, дынаміка расліннага арнаменту надае твору вітальную моц. Простанародны тыпаж евангелістаў, звернутых да гледача з добразычлівымі ўсмешкамі і шырока адкрытымі вачыма, прыўносіць у яго народны аптымізм. Ідылічны характар народнага ўяўлення пра райскае жыццё даволі гарманічна спалучаецца з сакральнай сімволікай іканастанса.

Узорам круглай скульптуры барочнага прымітыву з'яўляецца скульптура «Георгій», якая паступіла ў музей Віцебскай архіўнай камісіі з Полацка [11]. На І Усебеларускай выстаўцы 1926 года гэты твор экспанавалася як «Архангел Міхаіл», названы так М. М. Шчакаціхіным [12]. Герой, апрануты ў рымскія даспехі, стаіць на тулаве д'ябла, прыціскаючы да зямлі яго пачварную галаву. Гематы і кароткая туніка спадаюць мяккімі складкамі, падкрэсліваючы экспрэсію руху. Плашч спалучаецца са змеяпадобным хвастом д'ябла, утвараючы складаны сілуэт скульптуры і цэзуру ў агульнай масе скульптурнай групы. Постаць разгорнута і крыху адкінута назад, што парушае раўнавагу. У руках героя была дзіда, якой ён забіваў д'ябла, і гэта надавала рытму ўсёй кампазіцыі завершанасць. Зараз адсутнічаюць дзіда і частка абедзвюх рук, што робіць дынаміку руху героя няўпэўненай. Непрапарцыянальнасць постацей, экспрэсія жэстаў і гратэская завостранасць вобразаў перадаюць напружанне бойкі, ствараючы экзальтаваны вобраз барочнага характару.

Народныя абразы з Латыгава. Сярод сабраных шэдэўраў таксама трэба прыгадаць латыгаўскія абразы. Надзвычайная архаічнасць пластычнай мовы, некананічнасць іканаграфіі, рэдкае спалучэнне этнаграфізму з іератызмам сакральнага вобраза – вось комплекс рысаў, што абумовілі маргінальнасць, памежны стан латыгаўскіх абразоў у беларускім іканапісе.

Падчас апошняй вайны палова калекцыі была страчана, і гэта ўзмацняе разуменне непаўторнасці дадзеных шэдэўраў народнага мастацтва, надае ім арэол ахвяры, якую прыносіць культура на алтар часу. Засталіся сем абразоў і артыкул М. Шчакаціхіна з падрабязным апісаннем усёй калекцыі. Як

быццам прадчуваў даследчык, што яго тэкст стане займеннікам помнікаў, ашчадна пералічыў усе выяўленчыя сродкі і мастацкія вартасці латыгаўскіх абразоў. Пэўна, яго даклад «Матэрыялы да гісторыі беларускага малярства 18-га стагоддзя» [13], што быў прачытаны на мастацкай секцыі Віцебскай акруговай краязнаўчай канферэнцыі 1925 года, так і застаўся б вербальным вяртыкам выяўленчых помнікаў, каб не руплівасць Уладзіміра Крукоўскага. Яму трэба дзякаваць за фотаздымкі экспанатаў І Усебеларускай выстаўкі, якія дайшлі да яго не ў лепшым стане, але былі адрэстаўраваны і змешчаны ў часопісе «Спадчына» [14]. Палова з іх аднаўляюць выявы згубленых латыгаўскіх абразоў. Шчакаціхінскі тэкст набывае візуальнае пацвярджэнне, і кожны зацікаўлены атрымлівае магчымасць рэканструяваць першапачатковы збор.

Галоўнай і вызначальнай рысай латыгаўскіх абразоў з'яўляецца іх прыналежнасць да народнай культуры. Народнасць праяўляецца ва ўсім: у праставатым тыпажы каржакаватых постацяў святых, графічным пачатку выяўленчай мовы, актыўнай арнаментальнасці прасторы і постаці чалавека, тэматычнай скіраванасці ўлюбёных у народзе святочных абразоў і вобразаў святых. Перш за ўсё кідаецца ў вочы спрашчэнне выяўленчых сродкаў, якое можа ўспрымацца як архаічная традыцыя ранейшага часу. Плоскаснасць ці, паводле Шчакаціхіна, «роўнічная трактоўка каляровых паверхняў» разам з актыўнай графічнай прарысоўкай формаў надаюць абразам пэўныя якасці фрэскавага жывапісу. Усе вобразы маюць манументальны характар. Яны набліжаны да гледача, статычныя і максімальна абагуленыя. У кампазіцыях няма нічога другаснага. Толькі гэты выяўленчы аскетызм мае іншае паходжанне, яго сутнасць у ідэаграфічнай знакавасці народнага мастацтва. Латыгаўскі майстар малюе, як дзіця ці мастак-самавук: галава, твар, вочы маюць вялікія памеры і выразна прапрацаваны, тулава, рукі, ногі непараўнальна скарочаныя.

У «Нараджэнні Хрыстовым» найперш увага засяроджваецца на велічных постацях Марыі і Іосіфа і адпаведна з жэстамі іх рук пераходзіць да немаўляці Хрыста ў яслях. Яслі хоць і не намалюваны ў геаметрыч-

ным цэнтры, але займаюць галоўнае месца ў кампазіцыі. Пэнтральная вось абраза надзіва пустотная, што ніяк не спалучаецца з традыцыяй, якая патрабуе выяўленчай канцэнтрацыі сюжэта па цэнтры плоскасці. Аўтар проста не ведае гэтых законаў, а наўна і смела перапрацоўвае аднайменную гравюру з куцеінскага «Трэфалагіёна». Пра блізкасць гэтых двух твораў пераканаўча пісаў М. Шчакаціхін. Гэта добра праглядаецца праз асноўныя этнаграфічныя рэаліі, што складаюць аснову кампазіцыі. Латыгаўскі майстар спрашчае і манументалізуе яе. Ён не можа перадаць глыбіні прасторы і таму выносіць падзею на першы план.

Характэрнае для народнага мастака няўменне пабудовы суразмерных адносінаў паміж постаццю чалавека, архітэктурай і выявамі жывёлаў прыводзіць да вельмі арыгінальнага кампазіцыйнага рашэння. Аўтар імкнецца запоўніць усю плошчу дошкі выявамі і размяшчае іх па перыметры, пакідаючы цэнтр пустым. Постаці Марыі, Іосіфа і вешчуноў фланкіруюць яслі з Хрыстом, якія займаюць ніжнюю трэць сярэдняй вертыкальнай восі. Над Хрыстом блакітная прастора нябёсаў парушана толькі сакральным ззяннем віфлеемскай зоркі. Сіметрычнае размяшчэнне прамяністых формаў зоркі і мандорлы Хрыста ўтварае паўзу і напаўняе ўсю кампазіцыйную рытміку спакоем толькі што здзейсненага цуду. Выразныя эмацыянальныя рухі ўсіх сведкаў запрашаюць далучыцца да яго і гледача.

Некананічнасць абраза прачытваецца ў кампазіцыйным рашэнні, а таксама ў вольнай інтэрпрэтацыі сюжэта. Анёлу, які прыводзіць валхвоў да немаўляці Хрыста, нададзены канкрэтныя рысы арханёла Міхаіла. Гэты вобраз сустракаецца яшчэ двойчы на абразях «Арханёл Міхаіл і Ілля», «Арханёл Міхаіл і св. Мікола». Паводле апісання Шчакаціхіна і фотаздымкаў І Усебеларускай выставы, падобная па стылізацыі постаць анёла без надпісу ўведзена ў абраз «Нараджэнне Багародзіцы». Спалучэнне выявы арханёла Міхаіла з найпапулярнейшымі ў народзе святымі Міколаем ды Іллёй, памагатымі сялян у іх земляробчай працы, кажа пра ўзрослую цікавасць да яго вобраза. Нездарма ў абедзвюх кампазіцыях дынамічная постаць Міхаіла супрацьпастаўляецца статуіцы і

манументальнасці фігур Іллі ды Міколы. У абодвух выпадках падкрэсліваецца караючая функцыя арханёла праз энергічна ўзняты меч у правай руцэ і роля вярхоўнага суддзі праз вагі ў левай. Арханёл Міхаіл, ваюючы ад Бога, пасля разбуральных войнаў другой паловы XVII – пачатку XVIII ст. мог мець вялікую папулярнасць у шырокіх колах насельніцтва.

Па ўсім бачна, што аўтар культываваў вобраз арханёла Міхаіла. Магчыма, царква, для якой пісаліся іконы, была яму прысвечана. На жаль, іх першапачатковая прыналежнасць пакуль што невядомая, бо вывезены абразы з царквы, якая была пабудавана ў 1811 годзе [15]. Тое, што абразы пісаліся для вясковай царквы і хутчэй за ўсё не цэхавым майстрам, а таленавітым мастаком з народа, не павінна выклікаць сумнення. Менавіта яго вольнае стаўленне да канона ці нават яго няведанне апраўдвае своеасаблівую іканаграфію латыгаўскіх абразоў, а таксама іх стылёвую эклектыку. Аўтар у сваёй працы арыентаваўся на ўласны, блізкі да фальклорнага, вопыт вытлумачэння біблейскіх сюжэтаў і пашыраныя ўзоры сучаснай яму барочнай іканаграфіі. Адсюль такое дзіўнае спалучэнне архаічнага пластычнага мыслення і рыс рафінаванай барочнай культуры.

Вольная трактоўка іканаграфіі. Да самабытных, магчыма, нават аўтарскіх іканаграфічных рашэнняў латыгаўскага майстра трэба аднесці абразы «Нараджэнне Багародзіцы» і «Вогненнае ўзыходжанне Іллі». Пры аналізе кампазіцый названых абразоў відавочна, што аўтар можа распрацоўваць толькі першы план, развіццё сюжэта ідзе ўгору, прасторавага глыбіня не паказваецца. Гэта пацвярджаюць трапныя заўвагі Шчакаціхіна адносна «кутняга» запаўнення выяўленчай плоскасці абраза «Вогненнае ўзыходжанне Іллі». Левы верхні кут, дзе дзіця заўсёды малюе сонейка, латыгаўскі майстар запаўняе выявай Саваофа, які благаслаўляе Іллю. Калясніца святога яшчэ моцна стаіць у процілеглым куце на вузкай палосцы зялёнага пазёму, а крылатыя коні ўжо гатовы ўскочыць на вогненнае воблака. Іх прыспешвае лейцамі анёл-возчык, што сядзіць зверху на воблаку. Ілля развітваецца з Алісеем, перадае яму свой плашч. Правы бок абраза яўна абцяжараны выявамі, мастаку не хапае для іх месца.

Ён размяшчае ў тры ярусы фігуры анёла, Іллі і Алісея, але апошняга ўдаецца намаляваць толькі да каленяў. Гэтая перагружанасць правага ніжняга кута адносна процілеглага па дыяганалі ўносіць асіметрычнасць у кампазіцыю, напаўняе яе дынамікай. Чырвонае воблака падзяляе плоскасць абраза і адначасова перакрывае сабой краявід. Яго маса, як занавес-дэкарацыя, спущаная з неба, напаўняе кампазіцыю ўмоўнасцю барочнай народнай містэрыі.

Такой жа плоскаснай, «фасаднай» з'яўляецца пабудова кампазіцыі абраза "Нараджэнне Багародзіцы". Адпаведна з традыцыяй, гэтая падзея перадавалася як жанравая сцэна, у якой па цэнтры сярод служак малявалася на ложку Ганна, ніжэй змяшчалася сцэна купання Марыі, прысутнасць Іакіма не была абавязковай. Латыгаўскі майстар гэты сюжэт пераўтварае ў сакральнае прадстаўленне шчаслівых бацькоў і служак перад Богам Айцом, анёламі і святымі. Уся прастора зноў падзелена на два ярусы, але іх шчыльнае рытмічнае запаўненне постацямі робіць кампазіцыю цэльнай. Абагуленасць форм, манументальная моц фігур спрыяюць узнікненню ад усёй кампазіцыі адчування гімна-хвалы Богу і жыццю.

Латыгаўскі майстар трактуе хрысціянскія сюжэты ва ўсіх сваіх іканаграфічных наватворах даволі вольна і пры гэтым значна ўзмацняе іератызм сюжэтаў. Узаемазалежнасць дольнай і горняй частак абраза раскрываецца больш шырока, евангельскія падзеі асвятляюцца абавязковай прысутнасцю іерархаў нябесных сілаў і хрысціянскай сімволікай. Дзіўнае спалучэнне інфантальных пластычных сродкаў і ўскладнёнай сакральна-містычнай праграмы кампазіцый можа быць вытлумачана толькі моцным уплывам на народную культуру барочнай эстэтыкі. Ірацыяналізм, эмацыянальнае напружанне, пафаснасць культуры XVIII стагоддзя адбіліся і на народным мастацтве, напоўнілі яго як ніколі дынамікай і экспрэсіяй. Менавіта ў гэты час распрацоўваюцца кампазіцыі са свяшчэннай гісторыі на фоне ілюзорных архітэктурна-воблачных вышынь, а постаць чалавека ў выяўленчым мастацтве страчвае зямное прыцягненне.

Народная трактоўка барочнай стылістыкі абразоў. Найбольшую залеж-

насць латыгаўскага майстра ад барочных кампазіцый іканапісу дэманструе абраз «Каранаванне Маці Боскай», сюжэт якога цалкам прысвечаны падзеям горняга свету і адбываецца ў атачэнні клубістых аблокаў. Аўтар паўтарае звыклую іканаграфічную схему без спробы ўнесці ў яе змены, нават вытрымлівае адносна правільныя прапорцыі. Рэдкай дэталлю з'яўляецца папская тыяра на галаве Бога Айца, уведзеная, магчыма, дзеля таго, каб падкрэсліць падпарадкаванасць уніяцкай царквы Ватыкану. Хутчэй за ўсё, у дадзенай працы майстар карыстаўся канкрэтным першаўзорам прафесійнага ўзроўню. Фотаздымкі страчаных абразоў I Усебеларускай выставы прадстаўляюць блізкі па іканаграфіі абраз магілёўскай школы з адпаведнай рытмікай жэстаў. Пры паўторы гэтай схемы латыгаўскім майстрам пластычная выразнасць жэстаў набывае большую значнасць, бо пры сплюсчанасці формы графічны пачатак становіцца галоўным выяўленчым сродкам. Аўтар узмацняе экспрэсію жэстаў, перадае праз іх узаемадачынненні персанажаў, будзе напружаную лінейна-графічную аснову кампазіцыі.

Лінія, што акрэслівае абрысы Маці Боскай, Бога Айца, Хрыста, гнуткая, пры перадачы складак адзення яна пераходзіць у хвалістую, утварае прыгожы дынамічны малюнак, які разам з арнамантам адзення напаўняе экспрэсіяй урачыстую застыласць постацей. Пэўна, барочная аснова латыгаўскіх абразоў найбольш ярка праяўляецца ў лінейна-арнаментальным малюнку. Беларускія абразы XVIII стагоддзя вылучаюцца багатым раслінным дэкорам фону і адзення святых. Найбольш каштоўныя абразы прыбіраюцца ў шаты, арнамент якіх мае S-падобную аснову. Менавіта гэтую складаную арнаментыку багата расквечаных абразоў імкнецца імітаваць латыгаўскі майстар і наіўна, нават недарэчна спалучае яе са слаба засвоенай ад прафесійнай культуры святлаценевай мадэліроўкай формы.

Народны мастак заўсёды вызначаецца асаблівым стаўленнем да арнаменту. З яго дапамогай ён не толькі ўпрыгожвае, дэкаруе выяву, а і арганізуе кампазіцыю, надае ёй завершанасць. Спроба згарманізаваць праз арнамент супярэчлівае, падкрэсліць з

яго дапамогай істотныя дэталі кампазіцыі, вылучыць у ёй галоўнае прысутнічае ў абразе «Пакроў». Гэты абраз быццам факсіруе стылістычныя адметнасці ўсяго збору. Мы зноў сустракаемся з наіўнай спрошчанай стылізацыяй чалавечай постаці, з іканаграфічнай арыгінальнасцю кампазіцыі, з барочнай арнаментальнасцю фону і акцэнтаваннем праз яго сакральнага сэнсу падзеі. Агromністыя завіткі бягучага расліннага арнаменту быццам бы вырастаюць з белага покрыва, што ляжыць на разведзеных убакі руках Маці Боскай, і надаюць гэтаму руху сусветны маштаб. Маці Боская надзяляе сваёй ласкай не толькі прысутных у храме, а і ўвесь свет. Дынамічны экспрэсіўны малюнак арнаменту горнай часткі абраза адпавядае манументальнай постаці Маці Боскай і сваімі дробнымі элементамі ўраўнаважвае яе ў фармальных адносінах з дольнай часткай, запоўненай такімі ж абагуленымі, але ўдвая меншых памераў постацямі вернікаў.

Паводле Н. Ф. Высоцкай, іканаграфічная навізна латыгаўскага Пакрова заключаецца ў зліцці растова-суздальскага зводу з заходнееўрапейскім [15, с. 177]. Пры гэтым хочацца адзначыць уласцівую для дадзенага абраза народную эстэтыку, якая моцна праявілася ў гіпербалізацыі вобраза Маці Боскай. Калі ж звязаць гэтую акалічнасць са шчырым імкненнем аўтара падкрэсліць самае галоўнае, то адпаведнай высновы патрабуе і вытлумачэнне цэнтральнага месца ў дольнай частцы абраза шасціканцовага крыжа.

Да барочнага ўплыву трэба аднесці і надзвычайную для народнай культуры каларыстычную гаму, а таксама спробу святлацёнавай мадэліроўкі формы, складак адзення. Мастак ужывае прыглушаныя, а не чыстыя фарбы і спалучае іх паміж сабой тонка і жывапісна. У апісанні М. Шчакаціхіна абраза «Дабравешчанне і Св. Параскева» адзначаецца выкарыстанне натуральнага жоўтага колеру фонавай дошкі і яго майстэрскае спалучэнне з цёмна-зялёным, шэра-ліловым і сурыкавым колерамі. Гэткую смеласць мог сабе дазволіць толькі мастак-самавук, які ніколі не зважае на тэхналагічныя нормы, а малюе па сваім разуменні. Па ўсім відаць, майстар валодаў тонкім жывапісным пачуццём. Хоць ён і знаходзіўся ў плыні народнай эстэтыкі з уласцівым для яе панаваннем

лакальнага прадметнага колеру, але чула ўспрымаў барочную жывапісную культуру і смела ішоў на навацыю, якая па сваёй эстэтычнай сутнасці значна аспярэджвала сучасную яму мастакоўскую практыку.

Латыгаўскія абразы з'яўляюцца выключным узорам засваення і перапрацоўкі народнай культурай барочнай эстэтыкі. І трэба пагадзіцца, што ў гэтым парадаксальным спалучэнні эпічнага светапогляду з рафінаванай экзальтацыяй народны мастак праявіў надзвычайную вынаходлівасць і таленавітасць. Фронтальную рэпрэзентатыўнасць барочных кампазіцый ён удала спалучае са сплошчанасцю народнай карцінкі, фарсіраваную манументальнасць – з цудадзейнай гіпербалізацыяй галоўнага ў сюжэце. Дынаміка і экспрэсія рытмаў, статыва і іератызм застылых постацей гарманічна дапоўнілі адно аднаго. Сплошчаная выяўленчая мова дазволіла Латыгаўскаму майстру вярнуць хрысціянскім вобразам першасную абагуленасць архетыпаў і адначасова ўзняць сялянскае жыццё да значнасці сакральнага быцця.

Заклучэнне. Помнікі царкоўнай даўніны Віцебшчыны напрыканцы XIX стагоддзя ўспрымаліся як творы народнай культуры, а даследчыкі дваццатых гадоў падкрэслівалі ў іх рысы «прымітыўнага пісьма». Наяўнасць даволі шырокага кола твораў розных відаў мастацтва: манументальнага роспісу, ікананісу, царкоўнай пластыкі – дазваляе вызначаць віцебскую мастацкую традыцыю як правінцыйную рамесную школу з прымітывісцкай стылістыкай. Характэрныя для яе барочныя стылёвыя рысы фарміраваліся на працягу XVII–XVIII стагоддзяў і сталі вынікам пашырэння праваслаўнай іканаграфіі заходнееўрапейскімі матывамі, ўзмацнення дэкаратыўнага пачатку і драматызацыі сюжэтаў. Манументальная статыва і сімвалізм візантыйскага сценапісу спалучыліся з рэнесансна-барочным прасторавым жывапісам, з элементамі містыкі і псіхалагізму ў выяўленні святых вобразаў. Пераход ад адваротнай да прамой перспектывы адбываўся праз пэўныя фармальныя кампрамісы і артыстычнае вынаходніцтва мастакоў. Менавіта яны складаюць аснову той прымітывісцкай стылістыкі, якая

набліжае сакральнае мастацтва XVII–XVIII стагоддзяў да народнай творчасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Красавицкий, П. М. Памятники церковной старины Полоцко-Витебского края и их охранение / П. М. Красовицкий // Полоцко-Витебская старина. Вып. 1. – Витебск, 1911. – 100 с.
2. Витебский Марков Свято-Троицкий мужской монастырь. – Витебск, 1887. – С. 65.
3. Кацер, М. С. Искусство Беларуси / М. С. Кацер. // История искусства народов СССР: в 9 т. – М., 1976. – Т. 4. – С. 431.
4. Лк. 24: 13.
5. Мк. 4:38–41.
6. Лк. 7: 36–50.
7. Хмяльніцкая, Людміла. З гісторыі Віцебскага царкоўна-археалагічнага музея / Людміла Хмяльніцкая // Віцебскі сшытак. – 1995. – № 1. – С. 65–73.
8. Сементовской, А. М. Белорусские древности / А. М. Сементовский. – СПб., 1890. – С. 118.
9. Лявонава, А. К. Старажытнабеларуская скульптура / А. К. Лявонава. – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – С. 129.
10. Левко, О. Н. Витебские изразцы XIV–XVIII вв. / О. Н. Левко. – Минск: Наука и техника, 1981. – С. 22, 32.
11. Каталог музея Витебской ученой архивной комиссии / составил хранитель музея К. А. Змигородский. – Витебск, 1912. – С. 5.
12. I-я Усебеларуская выстаўка. – 1926. – С. 29.
13. Шчакаціхін, М. М. Матэр’ялы да гісторыі беларускага малярства XVIII стагоддзя: збор Віцебскага Аддзялення Беларускага Дзяржаўнага Музею / М. М. Шчакаціхін // Віцебшчына. – Віцебск, 1925. – Т. 1. – С. 26–36; Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 147–167.
14. Крукоўскі, Уладзімір. Чорная скрынка / Уладзімір Крукоўскі // Спадчына. – 1996. – № 2. – С. 118–155.
15. Тэмперны жывапіс Беларусі канца XV–XVII стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР / Н. Ф. Высоцкая. – Минск, 1986. – С. 108.

Паступіў у рэдакцыю 27.10.2011 г.

УДК 745/749(476.5):7.067

Народныя традыцыі ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве Віцебшчыны

Шкут М. М.

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



У артыкуле разглядаецца гісторыя народных мастацкіх рамёстваў і промыслаў саломалляцтва. Гэтае рамяство было распаўсюджана не толькі на Віцебшчыне, але і ва ўсёй Рэспубліцы Беларусь. Паказваецца эвалюцыя развіцця прадпрыемстваў мастацкай прамысловасці, дзе арцелі былі ператвораны ў фабрыкі мастацкіх вырабаў. Цяпер на гэтых фабрыках і ў створаных на сучасным этапе цэнтрах народных рамёстваў і мастацтваў творча працуюць народныя і прафесійныя мастакі. Выстаўкі, святы-конкурсы, шырокая праграма на «Славянскім кірмашы» з дэманстрацыяй творчай працы майстроў саломалляцтва, дзе глядач бачыць, як нараджаецца твор, спрыяюць далейшаму развіццю сучасных народных мастацкіх промыслаў Рэспублікі Беларусь.

Аўтар аналізуе творчасць майстроў саломалляцтва і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Параўноўваюцца мастацкія асаблівасці вырабаў з саломы. Разглядаецца выкарыстанне і развіццё народных традыцый у відах тэхнікі пляцення, форме, канструкцыях, характары і мастацкіх асаблівасцях саломалляцтва некаторых сучасных майстроў і мастакоў Віцебшчыны.

Ключавыя словы: традыцыі, рамёствы і промыслы, тэхніка пляцення, утылітарна-дэкаратыўныя вырабы, народная творчасць, саломалляцтва.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 39-47)

Folk traditions in the applied art of Vitebsk region

Shkut M. M.

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

The article centers round the history of folk art straw handicraft. This craft was spread everywhere not only in Vitebsk region, but also all over the Republic of Belarus. The evolution of the development of art craft enterprises is described, where workshops were converted into craft factories. Nowadays folk and professional artists work both at these factories and at modern Centers of folk art and crafts. Exhibitions, festivals and contests as well as a large programme at «Slavianski bazaar» with the demonstration of the creative work of straw masters, where the spectator watches the birth of a piece of art, benefit further development of modern folk crafts in the Republic of Belarus.

The author analyzes the work of straw and applied art artists. Artistic peculiarities of straw pieces of art are compared. Application and development of folk traditions in the types of straw work, form, construction, character and artistic features of the straw works of art by some modern artists of Vitebsk region are considered.

Key words: traditions, crafts, technique of making, household and decorative pieces, folk art, straw work.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 39-47)

Саломалляцтва з'яўляецца адным з найбольш распаўсюджаных відаў старажытных народных промыслаў, яно займае сёння ў мастацкай прамысловасці даволі значнае месца. Здаўна ў сялянскім побыце ўжываліся самыя разнастайныя плетеныя вырабы: каробкі, шыяны, сявенькі, лубкі, гарцы, лапці, капелюшы, цацкі, дэкаратыўныя аздобы. Утылітарныя вырабы – каробкі, лубкі, шыяны – ужываліся

для захавання збожжа, мукі, розных рэчаў. Незалежна ад форм і велічыні саламянага посуду ў аснове яго стварэння ляжаў адзін тэхнічны прыём – перапляценне саламянага жгута палоскай лазы ці арэшніку. Зграбныя формы, прыгожы рытмічны ўзор паверхні, які ствараўся залацістай саломкай і карычневымі палоскамі лазы, надавалі гэтым утылітарным вырабам пэўныя мастацкія якасці.

Адрас для карэспандэнцыі: 210017, г. Віцебск, вул. Гагарына, 21-А/7 – М. М. Шкут

Аднак найбольш выразна гэтыя якасці саломкі праявіліся ў вырабах пластычнага і дэкаратыўнага характару. З саломы рабілі розныя цацкі ў выглядзе фігур чалавека, жывёл, птушак. Шырокае распаўсюджанне набылі плеченыя шкатулкі розных форм і памераў. У аснове дэкару ляжалі вітая і крыжовая пляцёнка. Чаргаваннем гэтых элементаў стваралася вялікая колькасць варыянтаў дэкару.

Праблема традыцый і наватарства з'яўляецца адной з важных метадалагічных праблем мастацкай творчасці, адным з важнейшых аспектаў тэорыі мастацтва. Традыцыйнае і наватарскае ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве дыялектычна ўзаемазвязаны. Зазначым, што вядучая роля належыць новаму, прагрэсіўнаму, аднак гэтае новае заўсёды трывала абапіраецца на лепшыя народныя традыцыі, якія глыбока сягаюць сваімі каранямі ў глебу народнага жыцця. Беларускае саломалляцтва (вырабы з саломкі і лазы) высока ацэнены мастацтвазнаўцамі і этнографамі не толькі ў рэспубліцы, але і замежнымі даследчыкамі [1].

Мэта дадзенага артыкула – аналіз уплыву традыцыйнага мастацтва на сучасную творчасць народных майстроў і мастакоў на прыкладзе твораў віцебскіх майстроў саломалляцтва.

Адносіны майстроў саломалляцтва да традыцый мастацтва змяшчаюць у сабе шмат самых розных аспектаў. Важнейшы з іх – высвятленне таго, што ёсць карыснага ў традыцыі, што неабходна выкарыстаць у творчасці і развіваць далей. Гэта ўласціва для сучасных беларускіх майстроў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Такі падыход характэрны як для майстроў старэйшага пакалення, так і для маладых творцаў Віцебшчыны. Апора на народныя традыцыі ў цеснай сувязі з наватарскімі пошукамі сучаснага выражэння дае магчымасць майстрам ствараць творы з саломы, якія адпавядаюць высокім мастацкім якасцям. У сучасных творах майстроў саломалляцтва Браслава, Віцебска, Верхнядзвінска, Гарадка, Лепеля, Пастаў, Новалукомля, Чашнік і іншых мясцін відаць імкненне да ўзбагачэння ўнутранага зместу, да выражэння думак і пачуццяў сродкамі дэкаратыўнага мастацтва.

Пры ўсёй разнастайнасці творчых індывідуальнасцей старэйшых і маладых саломалляцельшчыкаў Віцебшчыны аб'ядноўвае цікавасць не толькі да нацыянальных традыцый, але і да культурнай спадчыны суседніх краін – Расіі, Украіны, Літвы, Польшчы. Сацыяльна-эканамічныя ўмовы, блізкасць матэрыяльнай культуры, гаспадарчыя і культурныя сувязі абумовілі аналагічнасць тэхнік выканання, матываў і відаў дэкаратыўна-прыкладных вырабаў з саломы.

3 гісторыі саломалляцтва на Віцебшчыне. Вытокі развіцця народных мастацкіх рамёстваў і промыслаў Віцебшчыны бяруць пачатак з глыбокай старажытнасці. Паводле архіўных матэрыялаў, вырабы з саломы і лазы былі распаўсюджаны на тэрыторыі Віцебшчыны паўсюдна. Амаль кожны селянін сам вырабляў з саломы і лазы карнізы, кашы, рознага памеру скрынкі, каробкі, шыяны, сявенькі, лубкі, гарцы, лапці, капелюшы, цацкі, дэкаратыўныя аздобы. Гэтыя вырабы ўжываліся ў Лепельскім, Глыбоцкім і Дрысенскім паветах.

З ростам капіталістычнай вытворчасці ў другой палове XIX ст. у вёскі Віцебшчыны, асабліва ў тыя, што размяшчаліся паблізу ад прамысловых цэнтраў, пачала трапляць фабрычная прадукцыя. Хатняе начынне замянялася фабрычным, вырабленым не толькі на Віцебшчыне, а і ў Расіі. Знаўцы народных традыцыйных вырабаў у свой час адзначалі: «...Хай бы прадавалі ў нашай вёсцы не толькі тульскія замкі, клямкі і завесы, але і вырабы кавала з суседняй вёскі» [2].

Для развіцця народнай культуры ў пачатку XX ст. ствараецца «Таварыства дапамогі хатняму рамяству і народнаму ўмельству». Пытанне пра лёс саматужных промыслаў разглядалася на Усерасійскім земскім з'ездзе ў Пецяярбургу ў 1913 г. [3]. У хуткім часе павятовыя земствы на Віцебшчыне сталі арганізоўваць камітэты па прыёме і рэалізацыі заказаў. Аднак гэта мала дапамагло саматужніку.

У паслярэвалюцыйны час са з'яўленнем таннага фабрычнага посуду саламяныя вырабы пачалі выходзіць з ужытку. Старажытны промысел быў пад пагрозай знікнення, але своєчасова прынятыя меры прывялі да яго адраджэння, далі яму новае жыццё.

Галоўным стымулам актыўнага развіцця мастацкіх вырабаў з'явілася пашырэнне духоўных запатрабаванняў чалавека, яго жаданне аздобіць свой побыт прыгожымі мастацкімі рэчамі.

Разам з развіццём мастацкіх промыслаў у поўнай меры паўстала пытанне адраджэння старажытных традыцый, у тым ліку і ў мастацкім саломапляценні Віцебшчыны. Некаторыя агульныя звесткі аб адраджэнні народных традыцый і мастацкіх асаблівасцяў саломапляцення на Віцебшчыне можна знайсці ў працах беларускіх даследчыкаў [4].

Савецкая ўлада паклала пачатак новаму этапу ў развіцці народных рамёстваў і промыслаў. Пачалі стварацца музеі, у тым ліку і на Віцебшчыне. Краязнаўчыя музеі становяцца навукова-даследчымі і культурна-асветнымі ўстановамі, якія збіраюць і экспануюць калекцыі, што характарызуюць матэрыяльную і духоўную культуру беларусаў.

Віцебскі абласны краязнаўчы музей быў заснаваны ў 1918 годзе як Віцебскі губерньскі музей на базе калецый А. Р. Брадоўскага і музея Віленскага вайсковага збору [5]. У фондах і сёння захоўваюцца плеценыя кашы, сярэнькі з лазы і саломы. Трэба адзначыць, што на Віцебшчыне існавалі наступныя тэхнікі саломапляцення: спіральнае і прамое пляценне, пляценне з плоскіх і аб'ёмных пляцёнак. Найбольш пашыранай была тэхніка спіральнага пляцення са жгутоў саломы і пруткаў лазы, каранёў і льяных нітак. Спіральнай тэхнікай пляцення выраблялі розных памераў саламяныя карабы, шыяны з векам для захавання збожжа, мукі і саламяныя карабы для круп, адзення, гарцы, якія служылі мерай збожжа. Калекцыі традыцыйных вырабаў саломапляцення зберагаюцца ў Полацкім і Лепельскім краязнаўчых музеях.

Па Віцебскай вобласці было распаўсюджана пляценне карзін прамавугольнай формы з арнаментальнымі берагамі. Перагародка па цэнтры карзіны, ручка, тонка аплеценая лазой, надавалі вырабу трываласць. Тэхніка пляцення ўжывалася спіральная, але не аднастайная. Аснова карзіны складалася прамавугольнай формы, а затым апляталася. Лазовыя пруты не фарбаваліся. Выраб па краях аздабляўся геаметрычным арнаментам.

З лазы не толькі плялі шматлікія дробныя рэчы, але і выраблялі мэблю, дзяццячыя калыскі, ёю апляталі карэты і інш. Так, напрыклад, вырабы народных майстроў Суража славіліся далёка за межамі краіны [6]. Ужыванне традыцыйнага арнаменту ніколі не было самамэтай, а падпарадкоўвалася формам прадмета. Мэбля з лазы вызначалася прыгажосцю формы і мудрагелістымі матывамі.

Гэтае рамяство з даўніх часоў бытавала не толькі на Віцебшчыне, але і ва ўсёй Беларусі [7]. Асноўны матэрыял для пляцення вырабаў – лаза і чарот. Лазу нарыхтоўвалі ў пачатку лета, у так званую “сокавую пару”. Ачышчаную ад кары, яе звязвалі ў снапы і клалі ў сырое месца, каб не перасыхала. Перш чым нешта з яе рабіць, лазу запарвалі, яна набывала светла-карычневы колер, рабілася эластычнай і гнуткай у руках майстра. Кожны майстра меў сваю, індывідуальную непаўторнасць у тэхніцы пляцення, але ўпарта прытрымліваўся традыцыйных прыёмаў сваёй мясцовасці. Плялі з лазы калісьці на Віцебшчыне літаральна цэлымі вёскамі.

Тэхнікі пляцення з лазы на Віцебшчыне.

Зазначым, што на Віцебшчыне існавалі тры галоўныя віды тэхнікі пляцення з лазы: спіральная, крыжовая і рабровая-крыжовая. Усе яны былі нескладаныя, але патрабавалі стараннасці, працавітасці. Мастацкая каштоўнасць вырабу залежала ад шматлікіх фактараў: ад эластычнасці падрыхтаванай лазы і розных адценняў колеру канструкцыйнай формы вырабу, ад віду тэхнікі пляцення і падборкі каляровых пруткоў. Кожны від пляцення пачынаўся з каркаса. Да яго паслядоўна далучалі эластычныя лазовыя пруткі розных колераў. Майстра ў час працы не карыстаўся ні накідам, ні ўзорам.

Дэкаратыўнасць дасягалася формай, колерам, ад светла-жоўтага да цёмна-карычневага. Нацыянальны геаметрычны арнамент розных відаў узбагачаў плеценыя вырабы. Са з'яўленнем хімічных фарбавальнікаў некаторыя майстры выкарыстоўвалі іх для ўпрыгожвання сваіх вырабаў.

Майстры Віцебшчыны ўспрымалі ўсё новае, карыснае і ў той жа час упарта трымаліся сваіх мясцовых традыцый [8]. Як правіла, вырабы Віцебшчыны з лазы або саломы вылучаюцца лаканізмам, пласты-

кай форм, прыгажосцю матэрыялу. Варта адзначыць, што пляценне з лазы і саломы на Віцебшчыне пераклікаецца з сучаснай тэхнікай пляцення прыбалтыйскіх і рускіх народных майстроў. Гэта тлумачыцца суседствам і моцным узаемаўплывам культуры народаў, але спецыфічная форма вырабаў надае ім традыцыйную нацыянальную самабытнасць.

У пачатку 30-х гадоў у Інстытуце беларускай культуры ствараецца аддзел па вывучэнні саматужных промыслаў і хатніх рамёстваў. Супрацоўнікі аддзела па спецыяльна распрацаванай праграме праводзяць шырокае абследаванне малавывучаных раёнаў, збіраюць узоры народнага мастацтва, арганізоўваюць выстаўкі. У 1938 г. быў створаны Беларускі мастацка-прамысловы саюз, які аб'ядноўваў аднуцэнтралізаваную сістэму разрозненыя арцелі, якіх у гэты час на тэрыторыі Беларусі было больш за 20.

Аднавіўшы ў кароткі тэрмін разбураную Вялікай Айчыннай вайной гаспадарку, Беларусь у канцы 40-х – пачатку 50-х гадоў уступае ў новую паласу свайго развіцця, узрастае ўвага да народнага мастацтва.

На працягу некалькіх дзесяцігоддзяў народныя мастацкія промыслы Беларусі знаходзіліся ў сістэме прамысловай кааперацыі і захоўвалі структуру арцелей. У 1960 г. яны былі ператвораны ў фабрыкі. У сувязі з ліквідацыяй прамысловай кааперацыі асноўная маса прадпрыемстваў мастацкіх промыслаў была перададзена Галоўнаму ўпраўленню бытавога абслугоўвання БССР, а ў 1965 г. – Міністэрству мясцовай прамысловасці. Развіццю мастацкіх промыслаў у сістэме мясцовай прамысловасці садзейнічае выкарыстанне не толькі мясцовай сыравіны, але і ўтылізацыя прамысловай і сельскагаспадарчай вытворчасці, больш шырокае і актыўнае далучэнне да іх народных умельцаў.

У канцы 60-х гадоў у Віцебску адраджаецца вытворчасць мастацкіх вырабаў з саломы і лазы, актывізуецца работа Дамы народнай творчасці, рэгулярна пачалі арганізоўвацца выстаўкі. Для вытворчасці плеченых вырабаў шырокае прымяненне атрымалі саламяныя жгуты. Перавязаныя ніткамі віткі са жгутоў стваралі разнастайныя па форме і памерах бытавыя прадметы.

Саломе, як традыцыйны матэрыял, шырока выкарыстоўвалася і ў ручным ткацтве. Народнае ткацтва з саломы, чароту і сіту, «шапашніка» – своеасаблівая і яркая з'ява матэрыяльнай культуры беларусаў. Прайшоўшы доўгі шлях развіцця, ручное саламянае ткацтва захавала шматлікія элементы, якія зарадзіліся ў глыбокай старажытнасці і сталі традыцыйнымі.

Саломе злакавых і балотных раслін (чарот, рагоз) прымянялася не толькі для пляцення розных кашоў і кублаў, але і для вырабу хатняга начыння, мэблі. На кроснах, варштатах ткалі дываны, з саламянай тканіны шылі гаспадарчыя сумкі, рабілі вазы і шкатулкі. Аснову такой тканіны складалі лянныя ніткі.

Вядома, што на Беларусі распаўсюджана каля 20 разнавіднасцей лазы. Для кухоннага начыння прымяняліся галоўным чынам аднагадовыя парасткі («малакіта»), якія не маюць адгалінаванняў, эластычныя і пруткія.

Прадметы побыту і ўпрыгожанні з лазы, нягледзячы на разнастайнасць груп і наяўнасць мясцовых стылявых асаблівасцей, вырабляюцца на аснове самабытных народных традыцый і нясуць выразныя прыкметы пераемнасці з культурай папярэдніх пакаленняў. І гэта не выпадкова, бо сам матэрыял – самы даступны і таны – спрыяў таму, што пляценне на тэрыторыі Беларусі існавала з глыбокай старажытнасці [9].

Мастацкія асаблівасці плеченых вырабаў майстроў Віцебшчыны. Працягваючы класічныя прагрэсіўныя традыцыі, віцебскія майстры на свой густ і фантазію сінтэзуюць тэхніку пляцення ў залежнасці ад функцыянальнасці вырабу. Напрыклад, у новалукомльскіх шкатулках і вазах каркасам рэчы служаць распластаныя стужкі саломы, наклееныя або прышытыя па тарцовых краях да кардону. Круглая ці авальная форма шкатулкі абазначаецца вітой пляцёнкай паралельна са стужкай у зубчыкі. Гэта назіраецца ў вырабах браслаўскіх, віцебскіх і чашніцкіх майстроў. Спалучэнне дамінуючага віду тэхнікі пляцення з іншымі надае творах дэкаратыўна-мастацкія якасці.

Знаёмства з саламянымі ўтылітарнымі вырабамі сучасных майстроў сведчыць аб творчым выкарастанні старажытнай тэхнікі пляцення. Як і калісьці, асноўнымі відамі пляцення з'яўляюцца вітая і кры-

жовая пляцёнка, у зубчыкі, разеткі. У плеченых тэхнікай вітага пляцення фруктоўніцах, цукерачніцах каркасам службы сама пляцёнка, у якую для трываласці ўстаўляюць металічны дроцік. Гэта надае яму ўстойлівасць і выклікана ўтылітарным прызначэннем вырабу. Слаі пляцёнка сшываюцца ніткамі, а дном службы крыжовая пляцёнка з распластаных стужак саломкі, якая падшываецца да кардону для трываласці. Нярэдка верхнядзвінскія, віцебскія майстры для ўзбагачэння формы ўпрыгожваюць гэтыя вырабы геаметрычнымі арнаментамі, выкананымі традыцыйнымі відамі тэхнікі пляцення: у зубчыкі і вітай пляцёнкай.

Варта адзначыць, што не толькі арнаментальныя матывы служаць дэкорам, але і сам матэрыял (жытняя саломка), а таксама тэхніка выканання. Гэта ўласціва плеченым вырабам фабрык Віцебска і Браслава. Асаблівым майстэрствам вызначаюцца творы народнага майстра А. Краўчука з Віцебска, які развівае традыцыйную тэхніку спіральнага саломаяпляцення. У яго бытавых утылітарна-дэкаратыўных вырабах адчуваецца ўменне арганічна спалучыць тэхніку пляцення з формай вырабу.

Прастата, устойлівасць цыліндрычных форм, імкненне выявіць у вырабах зграбнасць характэрныя для творчасці Т. Худзяковай з Новалукомля. Яна стварыла рэгіянальную школу саломаяпляцення, падрыхтавала больш за дзве сотні майстроў, якія працягваюць народныя традыцыі старажытнага рамяства. У сучасным інтэр'еры іх творы выконваюць як утылітарную, так і дэкаратыўную функцыю. Аднак трэба адзначыць, што часам некаторыя з такіх вырабаў залішне перанасычаныя як па кампазіцыі, так і па дэкоры, што зніжае іх мастацкую вартасць. Гэта адбываецца тады, калі некаторыя вучні народнага майстра Т. Худзяковай проста паўтараюць традыцыйныя творы, якія ствараліся ва ўмовах іншага разумення майстрамі сваіх творчых задач.

Сапраўды творчае засваенне традыцый саломаяпляцення характэрна для майстрыцы Л. Гаравой, якая працуе ў Гарадоцкім доме рамёстваў і фальклору. Л. Гаравая мае свой індывідуальны почырк. У яе творчасці, акрамя адметных, спецыфічных рысаў, ёсць

і шмат агульных. У першую чаргу гэта выкарыстанне крыжовай і ў зубчыкі тэхнікі пляцення (з перавагай крыжовай).

Патрэбна зазначыць, што ў кожнага майстра саломаяпляцення Віцебшчыны свой індывідуальны почырк. Напрыклад, у творчасці браслаўскага майстра П. Карэніка перавага аддаецца арнаментальнаму дэкору. Яму ўласціва класічнае, прафесійнае ўменне спалучаць натуральны колер матэрыялу з пафарбаваным, а таксама з дадатковым матэрыялам – скурай, капронавымі ніткамі. Капелюшы П. Карэніка грунтоўна традыцыйныя, выкананыя ў тэхніцы пляцення «зубчаткі».

Цікавай з'яўляецца і творчасць браслаўскага майстра М. Шлабун. Інтэрпрэтуючы формы жаночых сумак з улікам функцыянальнасці, яна дэкаруе вырабы шляхам гарманічнага спалучэння салямяных пасмаў з цёмна-охрыстым колерам балотнай травы (сітніка). У вырабах майстрыцы выкарыстоўвае толькі адзін від тэхнікі пляцення з жытнай саломкі, якая і службыць дэкорам. Прастата форм вырабу, арганічнае пачуццё матэрыялу, умелае спалучэнне ў творах новых прыёмаў з традыцыйнымі выразна характарызуюць яе творчасць.

Трэба адзначыць, што ва ўтылітарна-дэкаратыўных вырабах з саломы прасочваецца арганічнае спалучэнне нацыянальнага каларыту са змяненнем формы твораў і тэхнікі пляцення. Росту дэкаратыўнасці і разнастайнасці тэхнікі пляцення на Віцебшчыне садзейнічае таксама ўплыў мастацтва суседніх рэгіёнаў краіны. Але ў арыгінальных мастацкіх творах у кожным рэгіёне захоўваецца свой арнаментальны дэкор і зграбнасць сілуэта, свой нацыянальны каларыт.

Яшчэ больш індывідуальныя асаблівасці майстроў Віцебшчыны праявіліся ў канцы XX стагоддзя ў вырабах дэкаратыўнага характару, якія ўмоўна можна падзяліць на дзве групы: плоскія вырабы (маскі, пано) і аб'ёмныя кампазіцыі (бытавыя, казачна-фальклорныя сюжэты, гістарычныя, анімалістыка). У свабодна інтэрпрэтаваных масках «Казёл», «Чорт», «Зубр», «Пугач», «Кажан» і іншых, выкананых віцебскай мастачкай Л. Жыльцовай, прасочваюцца фантазія і глыбокае веданне вобраза.

Выкарыстоўваючы традыцыйныя віды тэхнікі пляцення ў зубчыкі (часам іх называюць стужкі-пасмы) і вітую пляцёнку, мастачка ўмела абагульняе форму, падкрэслівае характэрныя рысы вобраза. Асцярожнае і абмежаванае спалучэнне вітай пляцёнкі з дэталямі охрыстай скуры і металічнымі гузікамі трапна перадае характар вобразаў.

У плеченых з саломы контурных пано на зааморфныя матывы ў асноўным выкарыстоўваюцца стужкі-пасмы, якія садзейнічаюць стылізацыі сілуэтаў птушак. Мастачка творча падыходзіць да вырабаў, кожны завіток, дэталі сведчаць аб упэўненасці майстра, яго пачуцці прыгожaga. Яе творы «Галубка», «Певень», «Бусел», «Казёл» і іншыя пазбаўлены натуралізму, што з'яўляецца несумненнай творчай удачай. Круглыя, квадратныя, прамавугольныя-выцягнутыя, ромбападобныя пано прадумана запаўняюцца саламянымі пасмамі, адлюстроўваючы элементы расліннага свету, прыўнесеныя з прыроды. Часам мастачка сінтэзуе тэхніку пляцення (крыжовую з пасмамі), а фон пано выкарыстоўвае рознага колеру з разцяжкай, галоўным чынам карычневай, бардовай альбо сіняй. Усё гэта надае вырабам мастацкую цэльнасць і завершанасць кампазіцыі. У адным выпадку ў дэкаратыўных пано пераважае каляровы фон, у другім – плеченая саломка. Смелыя пошукі сінтэзу розных матэрыялаў ствараюць надзвычайную гаму.

Варта адзначыць, што дэкаратыўныя маскі і пано, плеченыя з саломкі, – новыя віды ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве Віцебшчыны, што развіліся на аснове старажытнай тэхнікі выканання. Каштоўнымі якасцямі творчасці В. Шумскай з вёскі Жыгулі Верхнядзвінскага раёна з'яўляецца тое, што яе майстэрства заснавана на творчых пошуках прынцыпова новага, самастойнага вырашэння тэмы. Спалучаючы наватарства з народнымі традыцыямі, мастачка імкнецца да ўзбагачэння і развіцця традыцый. Плеченыя з саломкі пано «Птушка», «Рыбка», «Зубр» або скульптурныя лялькі «Хлеб-соль» вылучаюцца прастатой кампазіцыйнага вырашэння. Прынцып выканання аналагічны работам В. Грыбоўскай з Сянно, але яе вобразы ў творах кампануюцца на раней падрыхтаваным фоне, сплеченым з саломы. Арнаментальныя і

раслінныя матывы дапаўняюць і ажыўляюць кампазіцыю. Такім чынам, галоўная задача сучасных мастакоў і майстроў саломпляцення – убачыць у народнай творчасці найбольш жывое і эмацыянальнае, блізкае і сучаснае сучаснаму густу, проста і без усякага эклектычнага стылізацыйнага данесці гэта ў сваіх работах.

Такая тэндэнцыя характэрна для многіх майстроў фабрык мастацкіх вырабаў Віцебшчыны, дзе галоўным прынцыпам становіцца наватарскае пераасэнсаванне і своеасаблівае творчае ўвасабленне народных традыцый. Гэта назіраецца ў творчасці гарадоцкага майстра О. Рэут. Яе пано «Сонца», «Разетка», «Круг», «Дыск», «Павук» нагадваюць магічныя сімвалы, якія служаць своеасаблівым дэкорам. Выкарыстоўваючы вітую пляцёнку для кампазіцый, яна стварае новыя ўзоры і матывы. Напрыклад, у пано «Павук» цэнтрам кампазіцыі з'яўляецца разетка, заключаная ў два плеченыя канцэнтрычныя кругі, злучаныя шматлікімі саламянымі стрыжнямі.

У 90-х гадах XX стагоддзя на Віцебшчыне назіраецца своеасаблівы росквіт жанравага саломпляцення ў выглядзе шматфігурных кампазіцый. Сярод майстроў, якія працуюць у гэтай тэхніцы, высокім майстэрствам вызначаюцца творы мастачкі З. Елісеевай з Новалукомля. З яе творчасцю звязана адраджэнне гэтага жанру народнага мастацтва. Яна з'яўляецца першым стваральнікам новалукомльскай школы саломпляцення. Першыя ўрокі майстэрства атрымала яна ад маці. З. Елісеева на сучасным этапе займае вядучае месца на Віцебшчыне як патомны майстар, што развівае традыцыі царкоўнага саломпляцення [10]. Прагрэсіўная тэхніка саломпляцення, багацце сюжэтных ліній надаюць яе творам сапраўдную мастацкую каштоўнасць. Традыцыйныя віды тэхнікі пляцення набываюць у яе большую вытанчанасць і разнастайнасць. Кампазіцыі саламяных акладаў ікон складаюць гірляндны кветак і лістоў. У яе работах, акрамя шырокай дэкаратыўнасці, назіраецца глыбокі рэлігійны змест і сімвалізм. Аклады ікон «Воскресение», «Пресвятая Богородица», «Нечаянная радость Святого Пантелеймона-Целителя» – узор творчага падыходу да кампазіцыйнага вырашэння. Старажытныя традыцыі пляцення яна не кананізуе,

а імкнецца да іх развіцця, ужывае аб'ёмныя саламяныя квадраты з крыжамі з залацістай фальгі.

Параўноўваючы творчасць В. В. Атрашкевіч з Чашнік і З. Елісеевай, варта адзначыць, што для іх характэрны індывідуальная своеасаблівасць тэхнікі выканання, наватарства ў пляценні і вар'іраванні кампазіцый і ў той жа час працяг народных традыцый. Яснасць пабудовы аб'ёму і цэльнасці масы, якая падпарадкавана аднаму галоўнаму дынамічнаму руху, спрашчэнне сілуэтаў без лішняга нагрувашчвання дробных і пабочных дэталяў збліжае іх творчасць. Што ж датычыць наватарскіх пошукоў у творчасці гэтых майстроў, то яны не процістаяць нацыянальнай традыцыі, а з'яўляюцца працягам нацыянальных здабыткаў, пошукамі сродкаў для выяўлення новых якасцей, што фарміруюцца жыццём.

Варта адзначыць, што ў апошні час народныя традыцыі саломаяпляцення выкарыстоўваюцца больш інтэнсіўна і творча. Гэта прыкметна, напрыклад, у работах майстроў С. Чэрніковай і А. Чэрнікова з Лепеля. Шматлікія саламяныя фігуркі жывёл падкрэсліваюць іх індывідуальны почырк і майстэрства. А. Чэрнікаў, пераняўшы майстэрства народнага пляцення ад маці, выпрацаваў свой стыль і манеру выканання. Яшчэ ў ранніх яго работах дэкор ствараецца шляхам узбагачэння мастацкіх якасцей і відаў пляцення. Напрыклад, у творах «Конік», «Буронка», як і ў вырабах іншых майстроў, асновай фігуры служаць пучкі саломы, перавязаныя ў адпаведных месцах. Гэты традыцыйны падыход да пляцення С. і А. Чэрнікавы развіваюць і ўзбагачаюць за кошт насычэння плеченых, зубчатых элементаў дэкору з саломы. У выніку атрымліваецца так званая «луска», якая раўнамерна пакрывае выраб. Выкананне канечнасцей жывёл традыцыйнае, але часам майстар карыстаецца тэхнікай пляцення ў зубчыкі, што гарманічна спалучаецца з наватарскай «лускай». Замест прамых ці веерападобных грыў коней з'яўляюцца хвалістыя, якія змяняюць сілуэт і характар вобраза. Такім чынам, удалае спалучэнне традыцыйнай тэхнікі пляцення з наватарскім падыходам сведчыць аб росце майстэрства майстроў.

Даволі значнае месца ў творчасці

майстроў займае анімалістычны жанр. Прынцып выканання яго той жа, што ў разгледжаных кампазіцыях. Народную тэхніку пляцення выкарыстоўвае прафесійная мастачка з Чашнік – Л. Варчэня. Спрошчанае сілуэта птушак яна ўзбагачае ўвядзеннем новых матываў выканання, якія ўдакладняюць і падкрэсліваюць характар, а разам з тым і павышаюць эстэтычны бок вырабу. Напрыклад, у творах «Певень» Л. Варчэня вар'іруе тэхніку пляцення і сілуэт птушкі. Каркасам вырабу служаць традыцыйны спосаб абвязвання саламяных скруткаў вітай пляцёнкай з чатырох саломінак. Пляценне заўсёды пачынаюць са стварэння галавы, на якой пакідаюць пучок прамых стужак, што стварае грабеньчык пеўня. Веерападобны хвост з прамой саломы ўпрыгожваецца завіткамі аналагічнай, як і шыі, тэхнікі пляцення, гэта надае вырабу закончанасць і маналітнасць. Ногі птушкі прымацоўваюцца да дыска з саломы, сплеченага для трываласці тэхнікай у зубчыкі. Варта адзначыць, што гэты прыём выканання ў творчасці Л. Варчэні з'яўляецца новым і ўнікальным.

У пачатку 10-х гадоў XXI ст. да новага напрамку ў галіне анімалістычнага жанру трэба аднесці творчасць віцебскага майстра Л. Вараб'ёвай. У творах «Бусел», «Паўлін», «Певень», «Індычка» праявіліся смелыя, наватарскія шляхі ў яе творчасці. Выкарыстанне традыцыйных прыёмаў і тэхнікі пляцення ў спалучэнні з новымі прыёмамі значна ўзбагачае яе творы. Новымі ў творчасці Л. Вараб'ёвай з'яўляюцца такія віды тэхнікі пляцення, як зрэз, спіралька і драбленне саломы.

Птушкі Л. Вараб'ёвай выконваюцца аналагічна з вырабамі майстроў старэйшага пакалення – з выкарыстаннем традыцыйнай вітай пляцёнкі, якая служаць як дэкорам, так і асновай формы. Веерападобны хвост птушкі складаецца са шматлікіх спіралек, якія заканчваюцца махрыстасцю. Гэтая гульня прыроднага матэрыялу ў трапным ужыванні стварае каляровую поліфанію. Паспяхова вырашаюцца ногі птушкі, яны пададзены ў выглядзе шматграннай зоркі. Такім чынам, вар'іраванне традыцыйнага пляцення з паспяховым увядзеннем новых відаў тэхнікі ўзбагачае і развівае народныя традыцыі. Творчасць Л. Вараб'ёвай, аднак, не з'яўляецца прыярытэтам, нягледзячы

на інавацыю ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, яе майстэрства цесна звязана не толькі з лакальнымі, агульнымі традыцыямі беларускай народнай творчасці, але і з творчасцю іншых народаў [11, с. 175].

Па такому прынцыпу перапрацоўвае традыцыйныя формы і матывы віцебская мастачка Л. Вараб'ёва. У працах «Певень», «Курапатка», «Бусел», «Сокал» назіраюцца інтэрплярнасьць і ўзбагачэнне тэхнікі пляцення. Некаторыя прынцыпы пляцення адміраюць, а вар'іраванне традыцыйнай вітай пляцёнкай надае вырабам характэрную, выразную мэтазгодную і прыгожую форму. Напрыклад, саламянае “апярэнное” птушак узмацняе дэкор вырабу. Па-майстэрску спалучаючы рознахарактэрную тэхніку пляцення, мастачка сваёй творчасцю актыўна садзейнічае далейшаму развіццю нацыянальнага, самабытнага мастацтва беларускага народа і яго традыцый.

У творах пачатку XXI ст. на казачна-фальклорныя і бытавыя тэмы («Лявон і Лявоніха», «Музыкі», «Вяселле», «Калядкі», «Араты», «Жніца») мастачка стварае яркія паэтычныя вобразы. Сакавіты каларыт традыцыйнага мастацтва прасочваецца праз формы і тэхніку пляцення твораў. Крыжовая, вітая пляцёнка і ў зубчыкі служаць галоўнымі кампанентамі ў дэкоры вырабу. Ідучы ад агульнага да прыватнага, мастачка дасягае выдатных поспехаў.

Казачна-фальклорныя і бытавыя тэмы займаюць значнае месца і ў творах браслаўскага патомнага майстра М. Чэркаса. Работы «За вадой», «Па ягады», «Ткачыха», «Пчала», «Араты», «Лебедзь, рак і шчупак», «Хатка Бабы-Ягі» характарызуюцца новымі рысамі форм і прыёмаў выканання, поўным выкарыстаннем унікальных якасцей матэрыялу. Гэта стала важнай асаблівасцю творчасці майстра. Узбагачэнне сюжэтных кампазіцый суправаджаецца ўвядзеннем новых элементаў дэкору і адточанасцю традыцыйнай тэхнікі пляцення. Творчы працяг народных традыцый пашырае мастацкія магчымасці, дынамізм і экспрэсію твораў, што садзейнічае паглыбленню і іх знешняй ідэйна-эмацыянальнай выразнасці. Гэта прасочваецца ў вырабах серыйнага і выставачнага характару: «На кірмаш», «Бусел на страсе», «Млын», «Быт беларуса», «Зажынкi», «Хлеб-соль».

Складаныя сюжэтныя кампазіцыі майстар вырашае з вялікім прафесіяналізмам. Напрыклад, у творы «Быт беларуса» ён па-майстэрску кампануе сялянскую печ: спалучэнне рознай тэхнікі пляцення і выкарыстанне саламянага ручнога ткацтва ствараюць гарманічную каляровую гаму. Добрае веданне асаблівасцей народнай драўлянай архітэктуры надае твору праўдзівасць. Дадатковымі кампанентамі служаць бытавыя рэчы і посуд, выкананыя з саломы. На печы «гуляюць» дзеці з катом, якія ажыўляюць кампазіцыю. З левага боку гаспадыня занята гатаваннем ежы. Яе постаць у нацыянальным касцюме з боханам хлеба на ўзорным ручніку выглядае велічна. У некаторых выпадках для ўзмацнення і ўзбагачэння дэкору майстар выкарыстоўвае падфарбаваную анілінам саломку, ручнік і фартух жанчыны выкананы крыжовай тэхнікай пляцення. Дапаўняюць дэкор стужкі-пасмы, якія надаюць арнаментальнасць касцюму. З вялікім густам і псіхалагізмам вырашаецца вобраз папрудухі, якая рыхтуе сабе пасаг. Паэтычна перададзеныя жанравыя сцэны, тыповасць характараў матэрыялізуюць думку майстра, уносячы свежы струмень цеплыні і лірычнасці ў сучасны інтэр'ер.

Традыцыйнасцю і глыбокай вобразнасцю адрозніваюцца сюжэтныя кампазіцыі чашніцкай мастачкі Л. Варчэні. У творах «Першы сноп», «Жніво», «Казёл», «Зубр», «Ліса», «Скамарохі» прасочваецца дынаміка яе майстэрства. Статычнасць ранейшых кампазіцый замяняецца экспрэсіўнасцю. Вар'іраванне традыцыйнай тэхнікі саломпляцення развівае і дапаўняе майстэрства мастачкі. У стварэнні твораў з саломы Л. Варчэня выкарыстоўвае дадатковыя матэрыялы.

У некаторых выпадках віцебскія майстры саломпляцення выкарыстоўваюць не толькі жытнюю салому, але і азёрную траву чарот, «сітнік». Гэта ўласцівая творчасці не толькі патомнага майстра з Верхнядзвінска С. Пяткоўскай, але і сучасных майстроў: Э. Зінкевіч, З. Кальцова, М. Шлабун з Браслава, А. Анкудовіч, Ж. Глабенка, Т. Петух з Пастаў і іншых. Геаметрычна-арнаментальныя матывы, навіяныя народным узорным ткацтвам, надаюць вырабам прастату, яснасць, прадуманасць і выразнасць. Формы сумак былі запазычаны майстрамі ў кан-

цы XX ст. у традыцыйных куфраў. Паступова пад уплывам сучаснасці формы сумак змяніліся, набылі выразнасць і стрыманую дэкаратыўнасць.

Заклучэнне. Беларускія майстры саломпляцення маюць ужо свой вопыт, свае традыцыі. Аднак майстры Віцебшчыны аказаліся вельмі ўспрымальнымі да ўплыву майстроў суседніх рэспублік. Істотным недахопам многіх дэкаратыўных кампазіцый з саломы з’яўляецца тое, што яны, на жаль, вельмі часта не ствараюцца для пэўнага інтэр’ера, а гэта прыводзіць да адрыву твора ад прадметнага асяроддзя і зніжае яго мастацкія якасці. Зазначым, што творы дэкаратыўнага мастацтва павінны стварацца для канкрэтнага асяроддзя і адпаведнага стылістычнага акружэння. Іх кампазіцыйна-пластычны лад і сістэма абагульнення павінны заставацца дэкаратыўнымі і адначасова служыць выражэнню пэўнай мастацкай ідэі.

Прааналізаваны матэрыял сведчыць аб тым, што творчае выкарыстанне і далейшае развіццё народных традыцый у сучасным саломпляценні вядзе да новых здабыткаў у дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. З’яўляюцца новыя віды тэхнікі пляцення, формы вырабаў, ускладняецца кампазіцыя твораў. Гэта выклікана не толькі ростам прафесійнага майстэрства творцаў, але і агульнымі тэндэнцыямі сучаснага дэкаратыўнага мастацтва.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Віцебшчыны, у тым ліку і саломпляценне, — крыніца, якая жывіць сучасныя рамёствы і мастацкія промыслы, а таксама прафесійнае

мастацтва. Яно з’яўляецца неад’емнай часткай беларускай культуры, уплывае на фарміраванне мастацкіх густаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Шейн, П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. — СПб. — Т. 3. — С. 44, 73; Некрасова, М. А. О развитии традиций в художественных промыслах // Искусство. — 1971. — № 12. — С. 35–41; Королева, Н. С. Развитие национальных традиций в современных художественных промыслах СССР // Советская этнография. — 1972. — № 5. — С. 39–50; Наша нива. — 1913. — № 37.
2. ЦДГА БССР. — Фонд 295. — Воп. 1. — Адз. зах. 4130. — Арк. 2.
3. Адраджэнне забытага рамяства: метадычны дапаможнік для гурткоў па пляценню з саломкі і сыравіны дрэва, аплікацыі саломкай. — Мінск: Рэспубліканскі навукова-метадычны цэнтр народнай творчасці і культурна-асветнай работы, 1985. — 76 с.; Лобачевская, О. А., Кузнецова, Н. М. Возьми простую соломку. — Минск: Полымя, 1988; Лобачевская, О. А. Плетение из соломки. — М.: Изд. «Культура и традиции», 2000; Сахута, Я. М. Народное мастацтва Беларусі. — Мінск: Беларус. энцыклапедыя, 1997; Народныя сувеніры Віцебшчыны: з выставы «Цвяток радзімы васілька...» (рэд. рада: Л. У. Вакар [і інш.]. — Віцебск: Віцеб. абл. друк., 2011. — 304 с.
4. Этнаграфія Беларусі. Энцыклапедыя. — М.: БелСЭ, 1989. — С. 114.
5. «Русское народное искусство на второй всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г.». — Пг., 1914.
6. Руднева, Я. И. Русская земля (природа страны, население и его промыслы). — Т. VII. Белорусско-литовское Полесье. — М., 1904. — С. 2; Дакументы і матэрыялы па гісторыі Беларусі: т. 11 (1772–1903 гг.). — Мінск, 1940. — С. 766–767; ЦДГА БССР, фонд 21, воп. 1 адз. зах. 830, л. 1. 241, 287; фонд 1416, воп. 6, адз. зах. 830, т. 1, л. 348; фонд 1430, воп. 1, адз. зах. 39581, л. 517; фонд 2005, воп. 11, адз. зах. 255, л. 32–36; фонд 2502, воп. 1, адз. зах. 584, л. 13–14, 49–50, 71–71, 140–141.
7. Шкут, Н. Н. Белорусские художественные промыслы / Н. Н. Шкут. — Минск: Наука и техника, 1985. — С. 19.
8. Сербов, И. А. Белорусы-сакуны. Краткий этнографический очерк / И. А. Сербов. — Петроград, 1915. — С. 1.
9. Федористова, Н. Л. Соломенных дел мастера Витебщины / Н. Л. Федористова, И. П. Хитыко, М. П. Шерикова. — Витебск: «САМПТО», 2009.
10. Boross, M. Fonas / Képzőművészeti alap kiadvallalata. — Budapest, 1962. — S. 5–10; Polska sztuka ludowa. — 1967. — № 3. — S. 175.

Паступіў у рэдакцыю 31.05.2012 г.

УДК 76 (476)

«Новая предметность» в белорусском эстампе 1990-х – начала 2000-х годов

Шичко Е. В.

Частное учреждение образования «Институт современных знаний
имени А. М. Широкова», Минск



Статья посвящена изучению одного из малоисследованных явлений белорусской графики, эстампу периода 1990-х – начала 2000-х годов. В ней анализируются тенденции развития эстампа этого периода, в частности, рассматривается развитие предметного искусства, возникшего на соединении традиций отечественного академического образования и опыта зарубежного искусства.

Период 1990-х – начала 2000-х годов для белорусского эстампа представляет довольно сложный и во многом противоречивый этап. Эстамп этого периода характеризует разнообразие творческих методов. Возросла роль интеллектуального личностного начала. В 1990-е – начале 2000-х годов в белорусском эстампе прослеживается активное влияние дизайна, особенную актуальность приобретает обновление выразительных средств – на стыке соединения традиционных графических техник и современных инновационных технологий. Принципиально иным становится тематический круг произведений.

Ключевые слова: эстамп, станковая печатная графика, художественная выразительность, композиционное построение, искусство постмодернизма.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 48-51)

«New objectivity» in Belarusian stamp art of the 1990-ies – early 2000s

Shichko E. V.

Private owned educational establishment «Institute of modern knowledge
named after A. M. Shirokov», Minsk

The article is devoted to the research of one of little studied phenomena of Belarusian graphics, the stamp art of the 1990-ies – early 2000s. It analyzes tendencies of the development of that period stamp, the development of object art is specifically considered, which appeared on the juncture of the traditions of national academic education and the experience of foreign art.

The 1990-ies – early 2000s are a rather complicated and contradictory period for Belarusian stamp art. The stamp art of the period is characterized by multiple creative methods. The role of intellectual personality basis increased. In the 1990-ies – early 2000s active influence of design is seen in Belarusian stamp art, renewal of expressive means becomes especially urgent – at the juncture of traditional graphic techniques and modern innovative technologies. The subject circle of works of art becomes absolutely different.

Key words: stamp art, easel stamp graphics, artistic expressiveness, composition, art of post modernism.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 48-51)

Период 1990-х – начала 2000-х годов для белорусского эстампа представляет довольно сложный и во многом противоречивый этап. С одной стороны, социально-экономические перемены в обществе дали художникам свободу выбора темы и манеры исполнения произведения, стиму-

лировали создание частных художественных галерей, способствовали образованию объединений художников. В этот период налаживаются свободные, взаимно заинтересованные связи между художниками и творческими организациями Беларуси и Европы. Произведения белорусских графиче-

Адрес для корреспонденции: e-mail: shichko_art@mail.ru – Е. В. Шичко

ков получают общественное признание в Беларуси и за рубежом. С другой стороны, время вскрыло ряд проблем, среди которых наиболее актуальной явилась социальная незащищенность профессии художника. В начале десятилетия почти полностью исчезают государственный заказ на произведения искусства эстампа и гарантированная поддержка со стороны государства. Существенно сокращаются закупки произведений музеями страны. Художники оказались в условиях стихийного, несформированного арт-рынка. Заметно снизился былой авторитет Белорусского союза художников и художественной критики.

Цель статьи – искусствоведческий анализ произведений эстампа 1990-х – начала 2000-х годов. Этой теме посвящены многочисленные работы в периодической печати. Наиболее полезными из них оказались публикации журнала «Мастацтва» (до 1992 года – «Мастацтва Беларусі»), газет «Літаратура і мастацтва», «Культура», которые явились трибуной для критического рассмотрения и искусствоведческого анализа живого, полнокровного процесса в белорусском искусстве. Интересующая нас проблематика осмысливается в публикациях А. Беявец [1], П. Василевского [2], В. Дударенко [3], Б. Крепака [4], Н. Пограновского [5], О. Позняк [6], Н. Усовой [7], Н. Шарангович [8], Е. Шунейко [9] и других. Весьма полезными для работы оказались материалы научных конференций, чтений, насыщенные фактами и их искусствоведческим и историко-культурным истолкованием [10, 11], публикации в зарубежной печати [12].

Характерные черты нового предметного искусства. Новые условия усугубили проблемы, всегда возникающие перед искусством, но они же обострили чуткость творца к происходящему, на что он не смог не откликнуться своим творчеством. Эстамп 1990-х – начала 2000-х годов характеризует разнообразие творческих методов. Возросла роль интеллектуального личностного начала. Типичной чертой современного искусства становится ярко выраженный индивидуализм. Как задача художников пони-

мается теперь стремление к разработке собственной авторской концепции, узнаваемой манеры и отличительного почерка. Молодые авторы как никогда прежде нацелены на освоение опыта западной культуры XX ст., а также ранее запрещенных или неизвестных пластов национальной и мировой культуры.

Одним из наиболее распространенных путей развития белорусского эстампа в этот период стал синтез приемов традиционной белорусской графики с элементами искусства постмодернизма, по-разному проявлявшийся в индивидуальных авторских вариантах. Искусство белорусской графики уже знает примеры, когда реалистически верно воспроизведенные предметы-объекты помещались в условную, заново сочиненную среду. Такие приемы отчетливо наблюдались в искусстве символического направления в предшествующие десятилетия. Новизна творческих находок 1990-х – начала 2000-х годов состояла в том, что творцы этого десятилетия имели в своем арсенале изобразительные средства искусства постмодернизма западных стран и могли ими свободно пользоваться.

Опираясь на реалистические традиции отечественного искусства прошлых десятилетий, новое современное предметное искусство обрело более сложные формы. Долгое время изолированный от тенденций современного мирового искусства белорусский эстамп активно заимствует и переосмысливает элементы эстетических систем, существующих на Западе, трансформирует их сквозь призму академического реализма. Современное предметное искусство строится на синтезе различных стилистических направлений, порой эклектичном, представляет собой интеллектуально-художественное явление, характерной чертой которого стала подчеркнутая символичность образов, апеллирующая скорее к чувствам, нежели к разуму. Новое предметное искусство определяют семантическая избыточность, стремление к театрализации форм и игре смыслов, при которых реалистические формы стали восприниматься как один из способов изображения. Пластическое выражение новое направление

нашло в разработке формальных принципов построения композиции.

Характерной чертой нового предметного искусства стало его тяготение к повышенной, а порой чрезмерной эстетизации, к усложнению предметных форм, технических приемов. Активно используются декоративные средства выразительности, многообразие элементов и фактур. Произведения художников приобрели рафинированную утонченность исполнительской манеры (офорты Л. Алимова «Девушка с флейтой» (1994); Ю. Яковенко «Ключ» (1998)).

Существенное отличие станковой печатной графики исследуемого периода от эстампа предыдущего десятилетия проявилось в особом отношении художников к цвету, который становится теперь одним из основных средств художественной выразительности. Широкое использование цвета связано в первую очередь со стремлением создавать эстетически действенное декоративное пространство графического листа. Цвет должен был нести повышенную эмоциональную и смысловую нагрузку и стать главной составляющей формальных экспериментов. Если ритм был основой концептуальной конструкции, то цвет стал главным способом передачи настроения, мироощущения. Особенно наглядно такая тенденция проявилась в литографии, где практически исчезли монохромные работы. Поиски различных цветовых решений активно ведутся в шелкографии, линогравюре, офорте (офорты Е. Шичко из серии «Игра в превращения», 2001; гравюра на картоне А. Дунец из серии «Сады», 2001).

Современные художники смело экспериментируют с формой печатного клише, которая становится разнообразнее, приобретает свободные геометрические формы (офорты Ю. Яковенко «Натюрморт из шести объектов» (офорт, меццо-тинто, 2000), Т. Шелест из серии «Мой город» (2001)).

С технической стороны создания произведения появились новые возможности для перенесения фотографического изображения на литографский камень и

цинковую пластину (офорт А. Басалыги «Schreibmaschine № 4», 2002).

В 1990-е – начале 2000-х годов в белорусском эстампе прослеживается активное влияние дизайна, что определяется взаимодействием его отдельных характерных черт. Так, некоторые эстампы приобрели элементы искусства плаката. Художники все чаще используют в работах интенсивные и открытые цвета. Довольно распространенное явление в станковой печатной графике этого периода – использование шрифтов. Шрифтовые элементы или блоки текста становятся частью фактуры. Часто в изображение вводится краткий текст, органически связанный с изображением, в котором заключается смысл произведения или его название (линогравюра В. Провидохина «Элисео Диего. Где ты?», 1986–1988). Черты плакатного искусства проявляются также в прямолинейной подаче идеи, не требующей дополнительного прочтения (цветные литографии Р. Вашкевича «Каждая собака», 1995; Е. Шичко «Hello, baby», 2002).

Среди явленных самим временем тенденций в белорусском эстампе рубежа 1990-х – 2000-х годов особенную актуальность приобретает обновление выразительных средств – на стыке соединения традиционных графических техник и современных инновационных технологий. Влияние компьютерного техницизма и его суперэффектов входит и в станковую графику. Широко распространился в последнее время прием рефрена (копирование и многократный повтор определенных деталей композиции, усиливающий образное звучание произведения) (офорты А. Басалыги «Неотправленные письма», 2002; О. Никишиной из серии «Кадры», 2001).

Основные темы в белорусском эстампе. Принципиально иным в 1990-х – начале 2000-х годов становится тематический круг произведений. Основной сферой бытования современного эстампа стал интерьер частного заказчика, требующий не идеологического содержания произведений, а гармоничного вживания в интерьеры в качестве красивого декоративного пятна. Неактуаль-

ными становятся некогда доминировавшие традиционные, значительные социальные темы, хотя они еще присутствуют в творчестве старшего поколения графиков параллельно современному тематическому ряду.

Важнейшим духовным явлением в 1990-е годы, оказавшим большое влияние на искусство, стало пробуждение в людях долго гонимого религиозного сознания и приобщения к вечным ценностям, исповедуемым религией. В искусство, в том числе в эстамп, приходит ранее запрещенная религиозная тема. Эта тенденция нашла воплощение в творчестве многих графиков разных поколений и всевозможных стилевых направлений. Решая новые сложные нравственные задачи, осмысливая высокие духовные ценности, художники применяют традиционный реалистический подход и эмоционально-ассоциативный метод, использующий пластику современного графического языка. К кругу евангельских сюжетов обращаются В. Вишневский (офорт «Пьета Чернобыльская», 1995; цветная литография «Интернет, или Новое распятие Христа», 2000), Е. Неделько (цветная литография «Архангелы Гавриил и Михаил», 1998), Г. Поплавский (цветная литография «Рождество», 1997), А. Шалимо (серия цветных литографий «Отражение», 1992), В. Шарков (цветная литография «Благовещение», 1995) и другие.

Особенно популярной в белорусском искусстве эстампа становится мифологическая тема. Ее небанальность и широта предоставляли уникальную возможность соединить субъективное и объективное, конкретное и абстрактное, традиционное и новаторское. Мифологизированное восприятие реальности в духе фольклоризации демонстрирует творчество В. Слаука (офорты «На деревьях», 1990; «Дерево», 1992). Сохраняет приверженность национальным традициям, убедительно показывая в работах яркую самобытность Востока, К. Камал (литография «Мудрец», 1998). График В. Савченко видит в языческих верованиях мудрое отношение предков к природным силам и

одушевление их сверхприродными свойствами (офорт «Царь-птица, или Каменный крест», 1993). Мифологическое восприятие картины мира в эстампе также отражают работы графиков С. Баленка, И. Гордиенка, В. Домненкова, О. Крупенковой, Ю. Подолина, Р. Сустова и многих других.

В конце 1990-х годов в искусстве белорусского эстампа заново открывается и приобретает новое измерение эротическая тема. Конечно, эротическая тема в работах наших мастеров присутствовала всегда, но в советское время на официальные выставки она не допускалась. По мере снятия неуместных табу в кино, фотографии, других видах искусства сюжеты и композиции, все более смелые и вообще невозможные с точки зрения господствовавшей еще несколько десятилетий идеологии, стали достоянием и изобразительного искусства (работы А. Басалыги «Орфей» (офорт, меццо, 2000), О. Никишиной «Ева» (офорт, 2000)).

В 1990-е – начале 2000-х годов в произведениях эстампа углубляется личностное отношение художников к проблемам жизни и смерти, добра и зла, возвышенного и земного. В размышления об этих извечных философских категориях вплетается экологическая тема, развивая которую, графики пытаются заглянуть в будущее нашей планеты и человечества, прибегнув к многообразному сопряжению метафор и ассоциаций (эстампы Д. Романюка из серии «Планета растения “Человек”» (шелкография, 1994), Ю. Алисевица из серии «Мертвая страна» (офорт, 1996)).

Заключение. В 1990-е – начале 2000-х годов обретение художниками творческой независимости сделало свободным выбор способа художественного выражения. Процессы демократизации общества способствовали возрождению ранее запрещенных или неизвестных пластов национальной и мировой культуры. В белорусском эстампе широкое развитие получила принципиально новая образно-стилевая система предметного искусства, соединившая традиции отечественного

академического образования и опыт зарубежного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белявец, А. Woman and Man напрыканцы зімы / А. Белявец // Мастацтва. – 2005. – № 3. – С. 29.
2. Васілеўскі, П. Дар – не падарунак / П. Васілеўскі // Мастацтва. – 1999. – № 1. – С. 40–43.
3. Дударэнка, В. Алена Нядзелька. Пошук адзінства чалавека і сусвету / В. Дударэнка // Маладосць. – 2000. – № 5. – С. 64–65.
4. Крэпак, Б. Прывіды і здані Валерыя Славука / Б. Крэпак // Культура. – 1997. – 6–12 верас. – С. 3.
5. Паграноўскі, М. «...Паверсе чалавечага імчыць думка сусвету» / М. Паграноўскі // Мастацтва. – 1996. – № 3. – С. 54–59.
6. Пазняк, В. М. Беларуская літаграфія 70–90-х гадоў XX стагоддзя / В. М. Пазняк // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2007. – № 2. – С. 84–89.
7. Усава, Н. Мастак у краіне мараў / Н. Усава // Мастацтва. – 1997. – № 10. – С. 31–35.
8. Шаранговіч, Н. Школа: была, ёсць, будзе! / Н. Шаранговіч // Мастацтва. – 2005. – № 10. – С. 44–47.
9. Шунейка, Я. Зацьменне сонца і святло ў поўні. Дзяніс Раманюк / Я. Шунейка // Маладосць. – 1997. – № 6. – С. 62–66.
10. Баразна, М. Р. Выяўленчае мастацтва Беларусі 1990-х гадоў / М. Р. Баразна // 1-я Няфёдаўскія чытанні «Беларускае мастацтва: гісторыя і сучаснасць»: [матэрыялы Міжнар. навук.-творч. канф., прысвеч. памяці У. І. Няфёда (1916–1999), 18–19 лют. 2003 г.] / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Беларус. саюз літ.-мст. крытыкаў; рэдкал.: Р. Б. Смольскі (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2004. – С. 160–164.
11. Рынкевіч, У. І. Актуальныя праблемы развіцця беларускай станковай графікі / У. І. Рынкевіч // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: зб. арт.: у 2 ч. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; навук. рэд. А. І. Лакотка [і інш.]. – Мінск, 2006. – Ч. 1: Мастацтвазнаўства, фальклор і этналогія. – С. 144–148.
12. Waterschoot, J. van. Roman Sustov: jong talent uit Wit-Rusland / J. Waterschoot // Exlibriswereld. – 2006. – № 1. – S. 230–231.

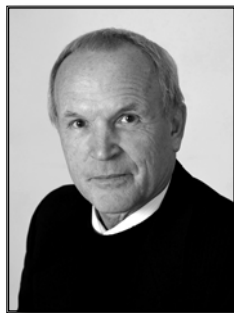
Поступила в редакцию 26.10.2011 г.

УДК 78.071.1(470)

Альфред Шнитке и авангард

Демченко А. И.

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова», Саратов



Автор исследует эволюцию творчества Альфреда Шнитке, одного из самых значительных художников XX века. Авангардный поиск, которому посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, основывался на процессе технического «перевооружения», расширения круга выразительных средств, необходимых для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию. Именно этим объясняется концентрация новизны композиторских подходов А. Шнитке. При написании любого сочинения им использовался большой «мультимедийный» комплекс соответствующих способов композиции. Автор сосредотачивает внимание на выработке А. Шнитке собственного индивидуального почерка, который выражался в стремлении к максимальной заостренности всех параметров музыкальной выразительности. В статье подчеркивается, что наиболее очевидным это было в сфере интонирования, нередко заведомо угловатого по рельефу и перенасыщенного гипертрофированно широкой интерваликой, и особенно отчетливо представало в сочетании с «колким», беспедальным звучанием фортепиано в его взаимодействии со струнными инструментами. Композитор противопоставлял ударную природу, ясность атаки и ступенчатость фортепианного звука вязкому, ползущему по хроматике и микрохроматике legato струнных.

Ключевые слова: авангард, композиция, музыкальная выразительность, интонирование, усложненная музыкальная ткань.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 52-57)

Alfred Shnitke and vanguard

Demchenko A. I.

Federal state educational establishment of higher professional education «Saratov State Sobynov Conservatoire (Academy)», Saratov

The author studies the evolution of Alfred Shnitke's, one of the most prominent XX century artist's, creative work. The vanguard search, which Alfred Shnitke devoted himself to in the 1960-ies – early 1970-ies, was based on the process of technological «reequipment», on widening the area of expressive means, necessary for the development of a cardinally different circle of images and corresponding the drastic changes in understanding the world. All this explains the concentration of the novelty of Alfred Shnitke's composer approaches. While composing any piece of music he used a large «multimedia» complex of corresponding means of composition. The author concentrates his attention on the elaboration by A. Shnitke of his own individual style, which was expressed in the strive for maximal sharpening of all the parameters of musical expressiveness. It is stressed in the article that it was most distinct in the sphere of intoning, often rather awkward in its relief and overfilled with excessively wide intervals, which was most distinct connected with sharp pedallless piano sound in its cooperation with string instruments. The composer contrasted the beat nature, clearness of the attack and step like character of the piano sound with soft, crawling along the chromatics and microchromatics legato of the string.

Key words: vanguard, composition, musical expressiveness, intoning, complicated musical tissue.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 52-57)

Альфред Шнитке – один из самых значительных художников XX века. Авангардный поиск, которому он посвятил себя в 1960-е и начале 1970-х годов, основывался на процессе технического «перевооружения», расширения круга выразительных средств, необходимых для разработки

кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию. Этим объясняется концентрация новизны композиторских подходов А. Шнитке. При написании любого сочинения им использовался большой «мультимедийный» комплекс соответствующих

Адрес для корреспонденции: 410031, г. Саратов, Трудовой пер., д. 3/19 – 105,
тел. 8 (845-2) 28-46-23 – А. И. Демченко

способов композиции. Пребывание в системе привычных средств и приемов явно тяготило самого А. Шнитке. Вот почему он начинает исключительно активный поиск «собственного лица», и с этим практически навсегда рушится его внешнее благополучие. Объяснение общеизвестно: молодой композитор пошел по «опасному пути» художественных экспериментов авангардного толка, что никак не поощрялось официозом.

Цель статьи – выявление приемов и выразительных средств в композиторской деятельности А. Шнитке.

Исходная фаза творчества. Училище, консерватория, аспирантура, первые годы преподавательской деятельности – это было для Альфреда Шнитке время жизненной гармонии и благополучия. Общий сугубо позитивный настрой мироощущения, неистощимое трудолюбие, исключительная любознательность, неустанная работа над собой, настойчивое овладение композиторскими навыками и умениями, целеустремленность, неуклонный профессиональный рост в избранном деле и даже его внешний вид в те годы складывались в типаж «настоящего человека» по меркам советского образа жизни конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Совершенно благополучной была и исходная фаза его самостоятельного творческого пути. К поступлению в консерваторию Альфред подготовил два сочинения – романс на стихи А. Пушкина «Редет облаков летучая гряда» и Поэму для фортепиано с оркестром. В годы учебы в консерватории писал все больше и больше. Из наработанного тогда выделился созданный на IV курсе Первый скрипичный концерт (1957). Его дипломной работой стала оратория «Нагасаки» (1958), вслед за ней появилась кантата «Песни войны и мира» (1959), и в скором времени по заказу Союза композиторов он начал работать над оперой «Одиннадцатая заповедь», предназначавшейся для Большого театра (эта опера так и осталась незаконченной, написанной только в клавире, поскольку сам автор считал ее неудачной).

Кантата **«Песни войны и мира»** стала первым опубликованным произведением А. Шнитке. Посвятив ее событиям Великой Отечественной войны, он положил в осно-

ву тематизма несколько русских народных песен. В их разработке иногда ощутима некоторая острота и свежесть выразительных средств, но как далеко это от того, что вскоре станет характерным для стилистики произведений «новой фольклорной волны» и уже в полной мере заявило о себе в созданном в том же 1959 году вокально-симфоническом цикле С. Слонимского «Песни вольницы». А. Шнитке в своей кантате оставался по преимуществу в русле устоявшейся для советской музыки тех лет традиции, вплоть до отчетливых переключек с национально-патриотической эпикой Ю. Шапорина и М. Ковалю.

Несколько иначе обстояло дело с ораторией **«Нагасаки»** (об атомной бомбардировке японского города). В последующем композитор относился к ней с теплотой и многие годы хотел сделать вторую редакцию. В этом желании его поддерживал и отзыв Г. В. Свиридова, высоко оценившего ораторию на заседании выпускной экзаменационной комиссии, которую он возглавлял. По словам Г. Свиридова, А. Шнитке проявил себя здесь как художник-гуманист. Его привлекла в избранной теме не столько внешняя сторона (изображение взрыва атомной бомбы и последовавших затем потрясений), сколько внутренняя сущность изображаемых событий – драма народа, ставшего жертвой бесчеловечной бойни. Об этих глубоких переживаниях народа повествует величественная, скорбно-напевная музыка крайних частей оратории, порученная хору в сопровождении оркестра с органом. Эти эпизоды оратории, как и траурно-проникновенные женские соло, оставляют яркий эмоциональный след в сознании слушателя.

Отметил Г. Свиридов и трагически сгущенные эмоции горя, ужаса, что впоследствии не раз акцентировали писавшие об этой оратории. У автора наглядно воплощены трагедия бесчеловечного разрушения и уничтожения жизни. Средства симфонического оркестра взяты на пределе экспрессии, но в них не происходит обновления звуковой материи. В приведенной оценке важна завершающая фраза, подчеркивающая сохраняющуюся у А. Шнитке тех лет традиционность мышления.

Только подспудно можно было уловить перспективную для начинающего автора

склонность к масштабности мышления и «болевой» проблематике. В целом же, при всей несомненной его талантливости и приобретенном профессионализме, еще не могло идти речи о самостоятельности стиля и оригинальности творческого почерка. Следовательно, сделанное тогда придется расценивать как предварительный этап. Особенность данного этапа состояла и в том, что А. Шнитке пока что оставался вполне «правоверным». Это в немалой степени шло от всей предшествующей жизни и семейного уклада: отец был коммунистом и атеистом, мать в свое время активисткой Ленинского комсомола, а затем типичной добросовестной школьной учительницей.

Художественный авангард А. Шнитке. На определенном этапе своего творческого становления, в достаточной степени овладев навыками традиционного композиторского письма, он вознамерился постигнуть все секреты принципиально новой музыкальной «технологии» XX века, которую связывали с представлениями о «чуждых советскому народу» модернизме и художественном авангарде.

Впервые такое стремление проснулось еще на последнем курсе музыкального училища, когда, прослышав о «вредоносной», «реакционной» додекафонии Шёнберга, Альфред тайком начал ученические пробы в этой технике. На консерваторской скамье и в годы аспирантуры поиски нового были сугубо подспудными, проходили в основном «нелегально». Это было главным образом время накопления впечатлений соответствующего рода: встречи с приезжавшим в СССР итальянским композитором-коммунистом Луиджи Ноно, премьеры некоторых сочинений «первопроходца» советского авангарда Андрея Волконского, будоражащие своей смелостью инициативы старшего товарища по консерватории Эдисона Денисова и т. п. Происходившее количественное накопление привело к взрыву, когда А. Шнитке открыто вступил на путь резко выраженного авангардного эксперимента, что вызвало полную стилевую переориентацию.

Из высказываний самого А. Шнитке: *«В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968, я занимался собственным «ликбезом». Я изучил очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссёра, пытался понять их тех-*

нику, пытался «присвоить» их технику, то есть все это перенять, научиться и адекватным образом мыслить. Это диктовало и определенную эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в нее втиснуть... Гипноз рациональной техники был тогда сильнейшим. Это было мне необходимо тогда: как-то дисциплинировать свою работу».

Так или иначе, это была «вторая консерватория» или, по М. Горькому, «мои университеты». Преодолевая неописуемые трудности, всеми правдами и неправдами А. Шнитке добывал ноты и звукозаписи того, что было в нашей стране под гласным и негласным запретом, и изучал это запретное самым тщательнейшим образом, досконально, оставляя на полях партитур множество пометок. Чарльз Айвз, Эдгар Варез, Бела Барток, Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн, Оливье Мессиян, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Джон Кейдж, Анри Пуссёр, Луиджи Ноно, Лучано Берио, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий – таков далеко не полный список тех авторов, музыка которых прошла через аналитическое сознание А. Шнитке. В истории музыкального самообразования известен, пожалуй, единственный подобный пример столь невероятного прилежания – это Иоганн Себастьян Бах, у которого А. Шнитке также многому научился и которого почитал для себя высшим авторитетом.

Разумеется, аналитически освоенный чужой опыт рано или поздно получал практическое применение в собственных сочинениях композитора. В них, как в гигантской лаборатории, были испытаны додекафония и серийная техника, ультрахроматика, пуантилизм и алеаторика, сонорика и микрополифония, современные варианты гетерофонного письма, кластеры и многое другое. Один из каналов поиска новых выразительных возможностей был связан с выходом к ресурсам других видов искусства. В этом свою полезную службу сослужили завязавшиеся активные контакты композитора с театром и особенно с кинематографом. Здесь же стоит упомянуть и об «эксклюзивных» пробах, подобных сценической композиции для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано и хора «Желтый звук»,

выполненной в согласии с оригинальной идеей цветовой драматургии Василия Кандинского.

Самое замечательное в происходившем процессе заимствования и «присвоения» состояло в том, что в руках А. Шнитке «чужое» становилось «своим», получая самобытное художественное наполнение. Так что вскоре «плоды просвещения» стали совершенно очевидны. Благодаря напряженным исканиям композитор к середине 1960-х годов обрел самостоятельность стиля. Тогда же Э. Денисов публично высказался о самом высоком ранге музыкального дарования своего единомышленника: «Он уже сейчас законченный композитор с блестящей техникой, с яркой индивидуальностью, с огромным композиторским темпераментом, с великолепной формой». И, говоря о **Втором скрипичном концерте** (1966): «Это такое же совершенное сочинение, как сочинения Прокофьева и Шостаковича, это наша будущая советская классика». Можно добавить, что, по мнению В. Холоповой, А. Шнитке как композитор родился во **Втором скрипичном концерте**.

Хотя следует признать, что с точки зрения собственно художественных результатов эффективность творчества А. Шнитке в 1960-е годы вряд ли была сопоставимой с тем, что принесут следующие десятилетия, и к справедливо отмеченному Э. Денисовым Второму скрипичному концерту можно присоединить относительно немного. Это было вполне закономерно для этапа интенсивного экспериментирования и неизбежных блужданий (в данном отношении симптоматично появление балета под названием **«Лабиринты»** (1971).

Теперь зададимся вопросом: почему А. Шнитке должен был пережить «болезнь левизны», пройти полосу новационных увлечений и что, по сути, дало ему приобщение к отечественному и мировому авангарду? В самом общем плане ответ видится в следующем: во-первых, в ходе свободного художественного эксперимента композитор находил определяющие для себя образы и приемы и формировал облик главного героя своей музыки, а во-вторых – у А. Шнитке складывается жизненная позиция, так много определившая в его общехудожествен-

ной концепции. Остановимся на сказанном подробнее.

Авангардный поиск А. Шнитке. Безудержный авангардный поиск, которому почти всецело посвятил себя Альфред Шнитке в 1960-е и начале 1970-х годов, мог показаться на первый взгляд самодовлеющим – эксперимент ради эксперимента.

Однако на самом деле за всем этим скрывалась серьезная внутренняя мотивация. Процесс технического «перевооружения», активнейшее расширение круга выразительных средств были необходимы для разработки кардинально иного круга образов, адекватно отвечающего в корне меняющемуся миропониманию. Отсюда – сгущенная концентрация новизны композиторских подходов. Это, в частности, могло выражаться и в том, что при написании какого-либо сочинения использовался большой «мультимедийный» комплекс соответствующих способов композиции. Допустим, **«Диалог»** для виолончели и семи исполнителей (1965) создавался с применением серийной техники, четвертитонового письма, пуантилизма, алеаторики и ряда других новейших приемов.

Вырабатывая свой индивидуальный почерк, А. Шнитке стремился к максимальной заостренности всех параметров музыкальной выразительности. Наиболее очевидным это было в сфере интонирования, нередко заведомо угловатого по рельефу и перенасыщенного гипертрофированно широкой интерваликой, и особенно отчетливым представало в сочетании с «колким», беспедальным звучанием фортепиано (один из примеров – **«Импровизация и fuga»**, 1965), а тем более в ситуации его взаимодействия со струнными инструментами, где композитор противопоставляет ударную природу, ясность атаки и ступенчатость фортепианного звука вязкому, ползущему по хроматике и микрохроматике legato струнных.

На данном этапе А. Шнитке во многом продвигался по пути всемерного усложнения музыкальной ткани. Начнем с только что упомянутой микрохроматики, которая в равной мере вводилась как по горизонтали, так и по вертикали. Сошлемся на **Concerto grosso № 1** – произведение более позднего времени (1977), когда композитор в полной мере использовал и развивал технические

достижения раннего периода. Микрохроматика представлена здесь очень широко. Например, в III части на ней основаны линии всех 12 пультов скрипок. Кульминационное проведение темы подготовленного рояля в V части идет на «свербящей» ультрахроматике кластерной педали струнных, начиная с аккордового комплекса в объеме малой децимы, заполненной 11 полутонами и 9 четвертитонами. Завершающая все произведение гаснущая аккордовая педаль – опять-таки кластер, перенасыщенный «ультрахромами» (большая нона заполнена 10 полутонами и 9 четвертитонами).

Только что дважды был упомянут кластер. В системе столь характерной для музыки XX века так называемой эмансипации диссонанса кластер выступает у А. Шнитке как сублимация диссонантности.

Мало того, что в его творчестве диссонирование как таковое достигло исключительной степени интенсивности и остроты, абсолютную эмансипированность приобрел у него и кластер. Используемый главным образом в ипостасях сонорно-шумовых напластований и звуковых «шлепков» или «клякс», он по-разному служит раскрытию сверхнапряжений и конфликтов современного бытия.

Целям воплощения трудных, противоречивых жизненных процессов служит и столь свойственная опусам А. Шнитке исключительная сложность фактуры в целом. Он организует ее либо путем свободного сочленения множества самостоятельных звуковых линий (авангардный тип полифонии), либо средствами новаторски трактованных принципов гетерофонии (расслоение унисона с превращением его в утолщенно-диссонантную вибрирующую массу), либо на основе заимствованной у зарубежных современников техники микрополифонии.

Для иллюстрации последнего из названных приемов еще раз обратимся к **Concerto grosso № 1**. Его II часть начинается вариантом сверхмногоголосия, построенного следующим образом: тема излагается каноном на 14 голосов, причем каждый из 6 пультов первых скрипок и 6 пультов вторых скрипок вступает через восьмую – в условиях очень быстрого темпа это напластование звуков рождает впечатление гудящего роя. В последующем развертывании подобное

каноническое «расползание» увеличивается количественно (до 20 голосов) и еще более усложняется по своей диссонантной вертикали ввиду имитации в различные интервалы.

Нечто аналогичное могло происходить и в вокально-хоровой сфере, где для композитора, в отличие от инструментальной музыки, возникает множество ограничений, определяемых естественными законами певческого интонирования. Временами, исходя из специфического художественного замысла, А. Шнитке отказывался подчиняться этим законам. Один из таких случаев – большая композиция **«Миннезанг»** (1981), написанная для 52 хористов так, что они, в сущности, выступают в качестве солистов-вокалистов, автономные звуковые линии которых образуют исключительно сложную полифоническую структуру (по мнению А. Ивашкина, виртуозное хоровое письмо здесь «становится предельно изощренным»).

В известной мере это было продиктовано особым строем подлинных текстов и мелодий миннезингеров XII–XIII столетий. По признанию А. Шнитке, ему хотелось создать картину какого-то магического колдования, которое происходит на основе этой музыки. И непонятный даже современному немцу текст на древненемецких наречиях – не имеет значения, превращается в фонемы, выражая не нечто сюжетное, а какое-то настроение.

По самооценке композитора, кульминацией сериализма стала у него **«Музыка для камерного оркестра»** (1964), где все подчинено числу 13: в ансамбле 13 инструментов, в каждой части по 13 разделов, в основе всего лежит серия из 13 звуков. Следует признать, что «магия числа» вообще чрезвычайно занимала его воображение и представляла в самых различных ракурсах. Допустим, **Фортепианный квинтет** (1976), подразумевающий наличие пяти исполнителей (две скрипки, альт, виолончель и фортепиано), написан именно в пяти частях.

Ratio, точный расчет, детальная продуманность, как правило, лежат и в фундаменте формообразования сочинений А. Шнитке. Он выработал искуснейшую композиционную технику. Произведение у него чаще всего основано на очень определен-

ном, тщательно отобранном тематическом ресурсе (вплоть до монотематизма), который отрабатывается концентрированно и целеустремленно. Отдельные сочинения представляют собой чистейшего рода конструкцию, где все подчинено художественной реализации какой-либо «формулы». В этом ряду одна из самых излюбленных моделей была связана с драматургической идеей «crescendo – diminuendo», когда звуковой поток постепенно разрастается по фактуре и динамике, а после кульминации столь же постепенно истает – угасает: процесс-волна, движение которой рассчитано до мельчайших подробностей (в числе примеров – оркестровый **«Ритуал»**, посвященный 40-летию освобождения Белграда, 1985).

Столь ярко выраженный примат рационалистического начала был только одной из граней его интеллектуализма. В их ряду находим, к примеру, пристрастие к формированию тематизма на основе монограмм музыкантов. Помимо многократно использованной «идеально музыкальной» фамилии Баха (*BACH*) и близких к ней инициалов Дмитрия Шостаковича (*DSCH*), А. Шнитке настойчиво подмечал латинские буквенные аналоги у тех, с кем соприкасался в своей творческой жизни. Так, в Альтовом концер-

те (1985), посвященном Юрию Башмету, он зашифровал его фамилию. В отдельных произведениях встречаем целые цепи подобных кодов. Скажем, в *Concerto grosso № 3* (1985) пять монограмм превращены в пять тем-серий, а в Четвертом скрипичном концерте (1985) практически весь материал выведен из следующих монограмм: *Гидон Кремер, Альфред Шнитке* и в финале – *Эдисон Денисов, София Губайдулина, Арво Пярт*.

Заключение. Просматривая ноты сочинений А. Шнитке, нередко сталкиваешься с невероятной сложностью и изощренностью композиторского письма, в чем-то напоминающего исключительную сложность компьютерной технологии, если попытаться вникнуть в ее внутреннюю сущность. Описанная обостренность и усложненность художественного выражения во многом проистекала из подчеркнуто интеллектуального мышления, горизонты которого столь интенсивно раздвигал в себе и своем творчестве А. Шнитке тех лет. Соответственно этому доминирующей для него являлась тогда додекафонно-серийная техника со свойственным ей большим кругом регламентаций, требующая строго математического подхода, основанная на всякого рода исчислениях.

Поступила в редакцию 06.01.2012 г.



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 73/76(476.1)

Агитационно-массовое искусство послереволюционного Минска

Шамшур В. В.

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



Начало XX века ознаменовано в искусстве появлением авангардных течений. В России это художественное явление усиливалось социальными потрясениями. После Октябрьской революции у новой власти обозначилось стремление использовать искусство как идеологическое и политическое оружие. Были заложены основы нового рода синтетического искусства – агитационно-массового с задачей активного воздействия на широкие массы людей. В статье автор, опираясь на частично сохранившиеся материалы того времени, пытается показать и проанализировать начальный период зарождения этого искусства в послереволюционном Минске. Рассматриваются новые пластические идеи художников и воплощение их в декоративно-монументальном оформлении Минска к пролетарским торжествам в 1919–1921 годах (панно, вывески, объемные монументальные установки). Анализируются проекты и работа коммунальной художественной мастерской, главной задачей которой было обновление и политизация быта населения города и губернии, в том числе проектирование и исполнение в материале элементов повседневного и праздничного убранства архитектурно-пространственной среды белорусской столицы.

Ключевые слова: послереволюционный Минск, авангардные течения, агитационно-массовое искусство, пролетарские торжества, декоративно-монументальное оформление, коммунальная художественная мастерская.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 60-65)

Propaganda and mass art of post revolutionary Minsk

Shamshur V. V.

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

The early XX century is marked in art by the emergence of vanguard trends. In Russia this art phenomenon was strengthened by social crisis. After the October revolution the new authorities strived to use art as ideological and political weapons. Bases of a new type of synthetic art were laid, of the propaganda and mass art, which had the task to influence actively wide masses of people. The author of the article, referring to partly survived materials of that time, tries to present and analyze the initial period of emergence of this type of art in post revolutionary Minsk. New plastic ideas of artists as well as their implementation in decorative and monumental picture of Minsk, which was prepared for the proletarian holidays of the 1919–1921, are considered. These include billboards, placards, and volume monumental structures. Designs and work of the communal art workshop are analyzed, main task of which was renewal and politization of everyday life of people, including designing and application of the elements of every day and festive decoration of the architectural and spatial environment of the Belarusian capital.

Key words: post revolutionary Minsk, vanguard trends, propaganda and mass art, proletarian festival, decorative and monumental picture, communal art workshop.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 60-65)

С завоеванием власти в России большевиками в октябре 1917 года начались радикальные преобразования, а вернее – ломка сложившихся устоев во всех сферах политической, социальной и культурной жизни. При этом стали неотложными задачи пропаганды идей и объяснения сути

пролетарской революции. Потребовалась срочная мобилизация всех видов и форм политической работы. Ведущая роль здесь как оперативному и действенному средству отводилась искусству. Началась его быстрая идеологизация, усиление и поддержка его агитационно-пропагандистского значения,

Адрес для корреспонденции: 210015, г. Витебск, ул. Шрадера, д. 14, кв. 16 – В. В. Шамшур

игнорирование разнообразных и специфических функций. Нельзя отрицать, что названные тенденции не нашли поддержки. Воодушевленные пафосом преобразований и эйфорией «свободы», в агитационно-пропагандистскую деятельность включились многие представители творческой интеллигенции, любители творческой самостоятельности. Приоритет получали авангардные течения, которые отрицали «буржуазное» искусство и готовы были сокрушать все старое. Традиционному изобразительному искусству было противопоставлено новое, «революционное» художественное мышление. Прежние предпочтения подвергались переоценке или вовсе отвергались. По всей стране делаются попытки, и отнюдь не безуспешные, поставить на службу большевистской идеологии все виды и формы искусства.

Цель статьи – анализ начального периода зарождения агитационно-массового искусства в послереволюционном Минске. Автор рассматривает новые пластические идеи художников и воплощение их в декоративно-монументальном оформлении Минска к пролетарским торжествам в 1919–1921 годах, анализирует проекты и работу коммунальной художественной мастерской, главной задачей которой было обновление и политизация быта населения города и губернии, проектирование и исполнение в материале элементов повседневного и праздничного убранства архитектурно-пространственной среды белорусской столицы.

Агитационно-массовое искусство послереволюционного Минска. В последнее время появилось сравнительно много публикаций, посвященных различным аспектам истории белорусского искусства начала прошлого века, а точнее – первым годам советской власти. Особое место в них занимает Витебск как определяющая доминанта в становлении и развитии национального искусства и художественного образования. Имена великих художников-реформаторов «витебского ренессанса» и сам «витебский ренессанс» прочно вошли в историю не только отечественного, но и мирового искусства. Примечательно, что их творческие эксперименты, пылкие декларации, бунтарская энергия нашли свое практическое воплощение не столько в станковом, сколько в агитационно-массовом искусстве, а по Ленину – в монументальной пропаганде. Разумеется, эта новая политизированная

форма искусства в различных проявлениях «работала» и будоражила жителей и других белорусских городов.

В данной публикации, во-первых, ставится цель раскрыть и проанализировать на основе сохранившихся документов наиболее значимые аспекты культурно-художественной жизни (ее особенности) послереволюционного Минска. Ограниченный объем статьи дает возможность остановиться лишь на активно обозначившейся и практически реализованной ее части – агитационно-массовом искусстве. Во-вторых, воссоздать атмосферу поисков новых художественных средств, где, руководствуясь общей идеологической идеей, делается попытка направить пластические и временные искусства, а также литературу в политическое русло. Необходимо отметить, что по сравнению с Витебском художественная жизнь Минска, находившегося довольно длительное время в зоне немецкой, а потом польской оккупации, большой активностью не отличалась. Однако этого нельзя сказать об агитационно-массовом искусстве, где первые начинания и поиски эпатающе-своеобразного, порой, с нашей точки зрения, наивного отражения социально-политических преобразований представляют несомненный интерес.

Начать, пожалуй, надо с того, что в 1919 году при Наркомпросе Литовско-Белорусской республики (просуществовала несколько месяцев) создается отдел изобразительных искусств. Его руководителем становится присланный Петроградским отделом изобразительных искусств «эmissар по делам искусств Белоруссии» художник и художественный критик В. Дмитриев [1]. С подобными полномочиями приехал в Витебск и М. Шагал. Перед членами отдела ставятся две главные задачи: организация художественно-культурной жизни края и агитационно-пропагандистская работа среди красного войска. Частью практического воплощения в жизнь агитационных задач стало убранство Минска к 1-й годовщине Красной армии. Из представителей партийных, профсоюзных организаций и Комиссариата просвещения создается специальное организационное бюро по «устройству» широкомасштабных торжеств. За художественно-декоративное оформление ответственным назначается В. Дмитриев. Кроме него в организационных и оформительских работах принимали активное участие при-

бывшие в Минск сравнительно молодые художники М. Цехановский и В. Стржеминский. М. Цехановский – выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества, впоследствии известный советский живописец и скульптор, – имел уже определенный опыт, участвуя в оформлении 1-й годовщины Октябрьской революции в Москве. В. Стржеминский некоторое время учился в Витебских государственных свободных художественных мастерских в супрематической мастерской К. Малевича. Известен потом как польский художник-авангардист и искусствовед. Основная часть эскизных разработок оформления и их реализация в материале была выполнена этими художниками.

Здесь, в Минске, так же, как и в Витебске, было решено использовать комплекс агитационных средств. Ведущая роль визуального разрушения старого облика города отводилась крупномасштабным панно на главных улицах и площадях, а художественно-смысловыми центрами должны были стать объемные декоративно-монументальные сооружения. Пользуясь современной терминологией, концепция оформления города весьма конкретно была определена «эмиссаром» В. Дмитриевым. «Это не мирный, но боевой праздник, праздник во время войны и для войны. Для привлечения новых сил в нашу армию, для усиления притока средств на поддержание армии. И мы, художники, взявшись за украшение города, совсем не собираемся усладить и повеселить гуляющую публику. Мы – наша группа художников – совсем не годимся для создания «приятных» украшений» [2]. И это было подтверждено и реализовано на практике. С точки зрения обывателя назвать «приятными украшениями» то, что было создано молодыми художниками, приверженцами авангардного искусства, никак нельзя. Фасады и стены минских домов и храмов украсились огромными полотнищами и фанерными щитами с нарисованными на них цветными геометрическими фигурами, плоскостями и линиями. Идея «впаивания» в архитектурно-пространственную среду города «взрывных» абстрактных компонентов, их эскизные разработки, без сомнения, как ученику К. Малевича, принадлежали В. Стржеминскому. Супрематизм, хотя на весьма короткое время, завоевал архитектурное пространство города. Естественно, новый пластический язык мало соответ-

ствовал конкретным политическим и идеологическим установкам новой власти. Его старались дополнить многочисленными лозунгами, призывами, листовками, флагами. В то же время чистый звонкий цвет и выразительность супрематических панно, заключенных в рамки серых зданий, таили в себе взрывную энергию, служили возвышенным эмоциональным камертоном торжеств. Они символизировали смену эпох, радикально ломали сложившиеся стереотипы декорирования. Именно они создавали чувство нового, необычного, атмосферу прорыва в неизведанное и, разумеется, вызывали у большинства обывателей удивление и недоуменные вопросы.

Пример оформления Минска убедительно показывает, как идеи супрематизма в русле нового «революционного» искусства приобретают тенденции к глобальному утверждению, что постоянно декларировал К. Малевич. Но это была лишь яркая вспышка, рожденная преобразовательной энергией времени.

Несомненный интерес в комплексе декоративно-монументального оформления Минска представляют объемные агитационные памятники и установки. Приходится сожалеть, что многие смелые, необычные проекты и замыслы художников-реформаторов того времени не были воплощены в жизнь. А если и были выполнены, то только в недолговечных материалах. Как известно, в Беларуси нет недостатка в древесине. Художники, не имея в необходимом количестве других материалов, широко и изобретательно использовали ее как основной формообразующий и конструкционный материал. В качестве примера можно привести неожиданно возникший монумент вызывающей экспрессивной формы на главной площади столицы того времени – площади Свободы. Это была фигура красноармейца, выполненная по проекту М. Цехановского. Для ее сооружения в величину больше натуральной он использовал отдельные куски досок и жести. Несмотря на необычный для подобного рода объемных установок материал, эпатазирующую огрубленность и условность формы, красноармеец как символ новой жизни имел довольно убедительное образное решение. Можно предположить, что художник сознательно старался уйти от принципов изобразительности и приблизиться к новому осмыслению формы.

Как сообщала газета «Звезда» [2], монумент соорудил профессиональный союз плотников. Без сомнения, работа выполнялась под авторским надзором и руководством М. Цехановского. Его красноармеец стал смысловым и объемно-пространственным центром главной площади Минска. По замыслу художника, позже, кроме красноармейца, намечалось установить в городе еще и бюсты Ленина, Троцкого, Луначарского, Зиновьева и других вождей революции [1], но из-за отъезда автора этот план не был реализован. Предполагалось, что в качестве основного материала для бюстов будет использовано тоже дерево, а точнее куски досок различной формы и размера, т. е. они будут выполнены по тем же пластическим принципам, что при проектировании фигуры красноармейца. К сожалению, пока не удалось найти хотя бы приблизительных набросков названных замыслов известного впоследствии советского скульптора и живописца. Интересно было бы посмотреть сейчас, как художник мыслил соорудить из досок, обыграть пластику голов, например, фигур Ленина, Троцкого, Зиновьева.

Продолжая разговор об объемных агитационных установках, необходимо остановиться на еще одном знаковом сооружении того времени. Имеется в виду деревянный монумент-трибуна под названием «Обелиск Свободы». Как сообщила столичная «Звезда», он был размещен тоже на площади Свободы, где находился памятник красноармейцу, разрушенный, видимо, во время оккупации Минска. Спроектирован и построен обелиск был в 1921 г. к Первомайским торжествам и соединял в себе утилитарные функции трибуны и агитационные качества монумента. Проект разрабатывался графиком, художником БелРОСТА Б. Ульпи и представлял собой сочетание архитектурно-конструктивных элементов, портретной графики и декоративной орнаментики. В основании находилась выполненная из дерева и раскрашенная шестигранная призма. На боковых плоскостях основания помещались выдержки из недавно принятой конституции республики, раскрывающие основную идею трибуны-монумента – идею Свободы. Завершала сооружение высокая четырехгранная пирамида с расположенными на гранях портретами Маркса, Энгельса, Ленина и Троцкого. Декоративное украшение составляли орнамен-

ты и эмблемы предполагаемого рабоче-крестьянского союза – серп и молот. В печати отмечалось, что в сооружении «Обелиска Свободы» принимало участие 28 человек, включая художников и плотников [3]. Разумеется, судить о художественных достоинствах этой установки по одному лишь описанию довольно сложно. Одно бесспорно: использование комплекса декоративно-образительных элементов и «монументальной литературы» придавало сооружению агитационно-пропагандистскую действенность, а «венки» пролетарских вождей вокруг пирамиды – убедительную идеологическую направленность. Необходимо отметить, что изображениям вождей различных рангов и в различных исполнениях отводилось основное место в создании активной «революционной» городской среды и среды праздничных церемониалов. Может быть, незначительный, но факт: конкретное узнаваемое изображение вождей стало «производственной» проблемой для художников авангардных направлений, отрицавших пластические формы и системы. Довольно сложно представить требуемое идеологии реалистическое изображение, например, Маркса или Ленина, выполненное художником-супрематистом. Отнюдь неспроста организаторы пролетарских церемониалов ориентировали художников на реалистическую трактовку проектов, которые «ввиду серьезности сооружения памятников должны быть представлены как материал, тщательно отработанный» [4]. Хотя эта цитата взята из протокола заседания Могилевского губернского комитета по организации Первомайских торжеств, она показывает общую тенденцию обеспокоенности властей за реализацию своих политических идей.

Но вернемся в послереволюционный Минск. С целью поставить агитационно-пропагандистскую работу на практическую основу при отделе ИЗО Наркомпроса республики создается коммунальная художественная мастерская. В ее задачи входило: разработка и изготовление элементов праздничного убранства – лозунгов, плакатов, портретов, а также художественных вывесок для городских, уездных, волостных учреждений и трудовых школ. В качестве основного материала для различных декоративно-художественных работ, которые в основном исполнялись в столярной ком-

мунальной мастерской, широко использовалось дерево. Например, конструктивно своеобразно оно применялось для изготовления вывесок. Как отмечала газета «Искусство коммуны», «...вывески составлены из деревянных досок, причем принято во внимание сочетание плоскостей» [1]. Эти оригинальные конструктивистские работы, вероятно, выполненные по проектам уже известного нам М. Цехановского, украшали фасады зданий Наркомпроса, дворца труда и комитета компартии большевиков.

Неожиданное и оригинальное воплощение нашли здесь, в Минске, идеи художников-реформаторов о преобразовании и политизации материально-эстетической среды обитания граждан «свободного общества». Начало, положенное созданием праздничного убранства города, заменой вывесок, названий улиц и площадей, получило в коммунальной художественной мастерской дальнейшее развитие: обновление быта трудящихся (уже повседневного), приобщение их к коммунистическим идеям и одновременно к новому искусству посредством утилитарных вещей. По своим агитационно-пропагандистским задачам это начинание чем-то напоминало советский агитационный фарфор послереволюционных лет. Сущность идеи излагается в статье (судя по стилю, В. Дмитриева) «Белорусский отдел изобразительных искусств» в журнале «Искусство». «В ней (мастерской. – В. Ш.) вырабатываются образцы и шаблоны для росписи столярных изделий, изготавливаемых в белорусских столярных мастерских и имеющих широкий сбыт в крае. Здесь, вводя в роспись предметов первой необходимости (как-то: сундуков, кроватей и т. д.) коммунистические лозунги, аллегорические изображения и портреты вождей пролетариата, в дом горожанина и избу крестьянина вносятся весь цикл коммунистических идей» [5]. Можно представить «силу воздействия» агитационно-пропагандистских кроватей, на спинках которых изображены Маркс, Ленин, Троцкий, Луначарский и, по аналогии с агитационным фарфором, боевые лозунги: «Повысим производительность страны!», «Всю жизнь в субботник превратим!», «Борьба родит героев», «Мы превратим весь мир в цветущий сад!», «Царству рабочих и крестьян не будет конца», «Пусть, что добыто силою рук трудовых, не поглотит ленивое брюхо» [6]. Пусть читатель простит

невольную иронию по отношению к несколько наивным идеям и прямолинейным методам решения серьезных агитационных и просветительских задач. Однако сама сущность возникшей в то далекое время идеи постоянного эстетического обновления и гуманизации средствами искусства не потеряла своей актуальности и теперь.

Рассматривая художественную жизнь тех лет, нельзя оставить без внимания родившиеся тогда идеи «творчества масс» или «коммунального искусства». Не вызывает сомнения, что создание в Минске так называемой коммунальной мастерской базировалось именно на этих идеях. Главной ее составляющей была целенаправленная коллективная работа. В процессе совместной работы, по мнению руководителей отдела ИЗО, в частности В. Дмитриева, должно было произойти слияние художественного творчества и ремесленного труда. «...ремесленник посвятит художника во все тайны своего ремесла, ...художник вдохнет в ремесленника любовь к совершенству форм, творчеству, красоте. Тогда красота соединится с пользой, искусство и ремесло будут служить как единое пролетарское искусство единому богу – труду» [5]. Оформление Минска к празднованию годовщины Красной армии явилось первым опытом реализации идеи «творчества масс». В статье «Да здравствует коммунальное искусство» ее автор с восхищением говорит: «Как вдохновились живописцы, техники, столяры, как они забыли о часах и о плате, когда явилась возможность развернуть на громадных полотнищах, на сложных вывесках и памятниках (по-видимому, речь идет о проектах М. Цехановского) свой многолетний опыт, всю свою любовь к своему ремеслу» [2]. И этому можно, хотя бы частично, поверить, если учесть атмосферу того времени, атмосферу всеобщей эйфории, кратковременного чувства свободы и призрачной веры в чудесное будущее. Судя по многим источникам, целенаправленное привлечение различных слоев горожан и ремесленников к агитационно-массовым мероприятиям и стремление таким образом приобщить их к творческому процессу становилось характерным явлением времени, давало своеобразный положительный толчок к развитию самодеятельного искусства и надежду возвести в ранг художественного творчества труд ремесленников. Можно привести пример

попытки такой «интеграции» и на выставочном уровне. Как отмечалось в прессе, «с целью учета и смотра художественных и ремесленных возможностей края отдел (Белорусский отдел изобразительных искусств. – В. Ш.) организовал Государственную выставку ремесленников и художников». Далее сообщалось, что выставка состоит из пяти частей: «1) произведения старого искусства (Белорусский музей); 2) произведения современного искусства; 3) работы мастерских отдела (эскизы к агитационным плакатам, декорациям и ряд портретов революционных деятелей); 4) произведения белорусских ремесленников – столяров, жестянщиков, токарей и резчиков; 5) отдел детского творчества – образцовые работы трудовых школ и детских очагов (кружков. – В. Ш.)» [5].

Заключение. Подводя итог, необходимо отметить, что представленные материалы призваны показать и полнее раскрыть начинания и поиски использования различных родов искусств в агитационно-пропагандистской деятельности, направленной на выполнение социального заказа власти Советов. Именно тогда начали складываться основные составляющие оформления городов и режиссура советских массовых мероприятий, которые продолжают жить и в настоящее время. В результате объединения большинства пластических и временных видов искусств они приобрели уже в то время синтетический характер. Стержневым моментом как были, так и остаются парады, демонстрации, митинги, различного рода шествия, включая театрализованные, с соответствующим оформлением архитектурно-пространственной среды.

В целом первые годы послеоктябрьского переворота отмечены целым рядом знаковых событий в культурно-художественной жизни, поисками и смелыми экспериментами в различных областях пластических и временных искусств. Правда, некоторые на-

чинания и новаторские «революционные» трансформации сущности этих искусств того далекого времени теперь, с высоты прошедших лет, представляются нам несколько наивными или эпатажирующе-дерзкими. Однако эта «высота» скорее всего мнимая. Если сравнивать эти два времени, то это сравнение не всегда оказывается в пользу последнего. Сейчас с незначительными отличиями и повседневное, и праздничное оформление белорусских городов нивелировано, «причесано». Архитектурно-пространственная среда заполнена в большинстве своем наивно-примитивными, порой слащавыми как по форме, так и по содержанию, панно, плакатами, рекламными щитами. Несмотря на высокое техническое качество исполнения, они порой вызывают только ироническую улыбку и желание увидеть на их месте свирепого Шагала или мужа с поднятым над головой дворцом или «клином красным бей белых» Л. Лисицкого. Современным дизайнерам-художникам и идеологическим работникам не хватает того, что было в прошлом: активной творческой позиции, постоянных поисков новых, действенных средств и приемов, широты и смелости образного воплощения общественно-политических реалий современной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Губотдел ИЗО в Минске // Искусство коммуны. – 1919. – 23 мар.
2. Дмитриев, С. Да здравствует коммунальное искусство / С. Дмитриев // Звезда. – 1919. – 23 фев.
3. Порядок празднования 1-го Мая в Минске // Звезда. – 1921. – 26 апр.
4. Заседание Губкомитета по организации первомайских празднеств // Соха и молот. – 1919. – 24 апр.
5. Белорусский отдел изобразительных искусств // Искусство. – 1919. – 5 сен.
6. Агитационно-массовое искусство первых лет революции: кат. выст. – М., 1967. – С. 56–59.

Поступила в редакцию 08.05.2012 г.

Коллекции в Тамбовском крае (культуролого-краеведческий аспект)

Пирожков Г. П.

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



Коллекции, собранные известными подвижниками отечественной культуры, обладают всеми свойствами историко-культуролого-краеведческого объекта, имеют огромный научно-образовательный потенциал. Заметное место в истории коллекционирования принадлежит деятелям культуры и научным общественным объединениям Тамбовского края, чьи крупнейшие собрания стали основой библиотек, архивных фондов, музейных экспозиций. В статье коллекции тамбовских благотворителей впервые оценены с точки зрения социокультурного подхода. Как артефакты собрания памятников старины привлекают пользователей, сообщая им ценные сведения о прошлом. Для сохранности и изучения коллекций особое значение имеет деятельность информационно-ресурсных учреждений, в том числе и общественных; от эффективности их работы зависят сохранение памяти науки, доступность для общества новых знаний, качество гуманитарного образования.

Ключевые слова: коллекционирование, тамбовские краеведы-собиратели, библиотека им. Н. И. Кривцова, собрание А. В. Вышеславцева, Тамбовская губернская ученая архивная комиссия, Тамбовский центр краеведения.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 66-72)

Collections in Tambov region (cultural and ethnographic aspect)

Pirozhkov G. P.

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

Collections of famous representatives of Russian culture have all features of a historical, cultural and ethnographic object as well as a great scientific and educational potential. A prominent place in the history of collecting things is taken by representatives of culture and scientific and public associations of Tambov region. Their biggest collections have formed the basis of libraries, archives, museum expositions. In the article the collections of Tambov philanthropists are assessed from the point of view of the social and cultural approach, conclusions are made concerning the fact that collections of monuments of the old times attract users as artifacts, giving them some valuable information about the past. The activity of information and resource institutions including public ones plays a great part in the process of keeping and studying collections. The effectiveness of their work influences the preservation of the memory of science, the access of the society to new knowledge, the quality of humanitarian education.

Key words: collecting things; Tambov ethnographers-collectors; the library named after N. I. Krivtsov, A. V. Vysheslavtzev's collection; Tambov provincial scientific archival commission; Tambov ethnographic centre.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 66-72)

Среди коллекционеров были известные государственные и общественные деятели, промышленники, ученые, писатели (А. А. Бахрушин, Н. П. Румянцев, П. М. и С. М. Третьяковы и др.), а также тысячи и тысячи библиофилов, краеведов, под-

вижников отечественной культуры [1]. Так, заслуженное почетное место в истории отечественного коллекционирования принадлежит Павлу Петровичу Свиньину (1787–1839) – журналисту, писателю, редактору, историку и географу, путешественнику и

художнику, коллекционеру и благотворителю. Его идея создания частной коллекции постепенно материализовалась в «Русском музее Павла Свинына». Преследуя просветительские и благотворительные цели, Свинын сделал свою коллекцию и частный музей доступными для публики, они стали достопримечательностью Петербурга [см. 2].

Известно, что человек нуждается в артефактах, и ничто пока не может заменить подлинник, поэтому собрания памятников старины как важные элементы краеведческого информационного ресурса привлекают пользователей, получающих при их изучении достоверные сведения о событиях, процессах и явлениях прошлого. Коллекции предметов прошлого отражают круг общекультурных и профессиональных интересов, деловых контактов, раскрывают творческую лабораторию собирателя. Многие крупнейшие частные специализированные коллекции стали основой библиотек, архивных фондов, музейных экспозиций.

Тамбовские краеведы, просветители и общественные деятели передавали свои собрания в общественное пользование, в местные хранилища художественных ценностей. Об этом сообщалось в справочниках-ежегодниках «Памятные книжки Тамбовской губернии», фамилии меценатов публика узнавала из прессы. Благодаря активной деятельности коллекционеров-благотворителей современники называли Тамбов «одним из выдающихся городов» [3, с. 17]. Просвещенная часть общества уважала дворян Чичериных, Нарышкиных, Ланских, Боратынских, купцов Толмачевых, Носовых, Аносовых, Ашурковых, жертвовавших большие суммы на благотворительные нужды и приобретение коллекционных предметов.

Сведения об отдельных коллекционерах и их собраниях достаточно часто встречаются в советской краеведческой литературе, однако цельно и подробно информация о них не публиковалась – известные коллекционеры-благотворители были выходцами из имущественных слоев населения, и поэтому их роль в создании коллекций культурных ценностей, а часто целых библиотек и музеев, принижалась.

Цель настоящей статьи – анализ созданных в Тамбовском крае коллекций не только через историческую, но и через культуролого-краеведческую призму.

Коллекционирование в России и его связь с понятием «культурное гнездо».

Это понятие обозначает центр культуры определенной территории, место, давшее миру выдающихся деятелей. В Тамбовском крае наравне с чичеринским Караулом, рахманиновской Ивановкой, «культурным гнездом» было и село Любичи Кирсановского уезда, расцвет которого связан с Николаем Ивановичем Кривцовым (1791–1843) – государственным и общественным деятелем, коллекционером. Он поселился здесь в имении жены, превратив его в один из центров культурной жизни Тамбовской, Пензенской и Саратовской губерний [4, с. 24–27].

Н. И. Кривцов родился в Орловской губернии. Первоначальное образование получил дома, в сентябре 1804 г. С. Н. Тургенев, отец писателя И. С. Тургенева, приходившийся Кривцовым родственником, отвез Николая в Петербург и определил юнкером в лейб-гвардейский егерский полк... Подполковник Кривцов участвовал в Отечественной войне 1812 г., под Бородино был ранен, попал в плен. Французы лечили его вместе со своими офицерами в московском госпитале. Когда Наполеон, бросив раненых, покинул город, Кривцов спас французов от разъяренной толпы москвичей, за что впоследствии был отмечен королем Франции. За отличие в сражениях Кривцов имел много наград. В 1813 г. в одном из боев Кривцову оторвало ногу. Несколько лет Николай Иванович жил в Европе: лечился, занимался самообразованием, слушал лекции в университетах Франции и Германии, путешествовал. Он познакомился с известными писателями, учеными и мыслителями, которые высоко отзывались об умном, симпатичном, атлетически сложенном русском дворянине.

В начале 1817 г. Кривцов возвратился на родину. Тонкий художественный вкус, широта и оригинальность суждений открыли ему двери в литературные салоны Москвы и Петербурга. Он сближается с Карамзиным, Вяземским, Жуковским, братьями Тургеневыми, знакомится с Пушкиным – у них завязывается дружба. В том же году Кривцов начал службу в Министерстве иностранных дел. В 1818 г. он работал в русском посольстве в Лондоне. По возвращении из Англии Николай Иванович занимал должность губернатора в Туле, Воронеже, Нижнем Новгороде. С 1818 г. был женат на сестре декабристов Вадковских – Екатерине Федоровне.

В 1827 г. вышел в отставку и вместе с семьей поселился в Любичах.

Кривцов превратил село в образцовое. Помещик построил школу для крестьянских детей, молодых парней учил животноводству и мелиоративному делу. Его дом был всегда гостеприимно открыт. Здесь же, в имении, Николай Иванович умер.

Н. И. Кривцов собрал богатейшую библиотеку (более пяти тысяч книг) на русском, немецком, английском и французском языках. В ней были фолианты с автографами Пушкина, Вяземского, Дельвига, Карамзина, Батюшкова, Боратынского и др. В 1895 г. дочь Кривцова, Софья Николаевна Батюшкова (жена брата поэта К. И. Батюшкова), выполняя завещание отца, передала библиотечное собрание городу Кирсанову. Уездным властям ею было поставлено условие – организовать общедоступную библиотеку-читальню для горожан, присвоив ей имя Кривцова. Условие было принято. 2 января 1897 г. кирсановский предводитель дворянства С. С. Башмаков торжественно открыл в здании уездной земской управы публичную библиотеку-читальню им. Н. И. Кривцова. Был учрежден библиотечный комитет, среди членов которого был Б. Н. Чичерин, с молодости близко знавший Н. И. Кривцова, пожизненной попечительницей библиотеки стала С. Н. Батюшкова. Книжный фонд библиотеки был систематизирован по одиннадцати отделам в соответствии с тематикой произведений. Наряду с художественной литературой значительную часть фонда составляли книги по общественным и естественным наукам. Скудным оказался лишь отдел «Богословие и история церкви» – создатель библиотеки слыл атеистом; недаром на своем надгробии, заготовленном еще при жизни, Кривцов начертил: «Не верю и не боюсь».

Библиотека им. Н. И. Кривцова оказала заметное влияние на культурную жизнь края, о ее популярности свидетельствовал рост читательских посещений: с 1897 г. до 1913 г. их количество увеличилось в шесть раз, достигнув цифры, которая почти соответствовала численности населения города Кирсанова. Среди посетителей библиотеки были многие известные люди, в частности, русский поэт А. М. Жемчужников, живший летом у дочери в селе Ильинка Кирсановского уезда.

К сожалению, в советское время коллекция Н. И. Кривцова была утрачена.

Яркую страницу в историю коллекционирования и благотворительности вписал уроженец Тамбовской губернии Алексей Владимирович Вышеславцев (1831–1888) – видный деятель культуры, искусствовед, писатель и путешественник. Его собрание книг по истории византийского, русского, итальянского, французского, немецкого, голландского искусства, каталогов музеев и галерей мира, периодических изданий и репродукций картин составило основу художественного отдела Особой библиотеки, открытой при культурно-просветительном центре Общества по устройству народных чтений в г. Тамбове и Тамбовской губернии. Человек, собравший обширную искусствоведческую библиотеку и коллекцию материалов по искусству и завещавший их городу, по образованию был врачом, хотя в авторитетных изданиях характеризовался прежде всего как путешественник; в историю же он вошел как специалист по искусству Италии эпохи Возрождения [5, с. 27–29; 6, с. 587].

Вышеславцевы принадлежали к старинному дворянскому роду. Алексей родился в имении деда в селе Караул Кирсановского уезда. Позже семья переселилась в село Волхонщину Тамбовского уезда. Имение было культурным центром: Вышеславцевы почитали искусство, в окружении красоты, доброты, любви формировались эстетические вкусы и дарования детей, двух мальчиков и трех девочек, которые с четырех лет умели читать и писать, обладали способностью к рисованию. В 1840 г., после смерти матери, сыновья были определены в Московский дворянский институт – одно из лучших учебных заведений России, где учились в будущем выдающиеся люди: Жуковский, Одоевский, Лермонтов и др. Алексей, как большинство талантливых натур, занимался неровно: увлекался русским языком и математикой, игнорируя другие предметы, много читал, писал стихи, посещал галереи и выставки. Он готовился поступать на физико-математический факультет Московского университета, но из-за ограниченного приема на этот факультет в 1848 г. стал студентом-медиком.

В университете будущий искусствовед и путешественник получил глубокую гуманитарную подготовку. Однако судьба распорядилась иначе. Окончив университет

в 1854 г., он попал в самый центр событий Крымской войны – в Севастополь, став врачом Полтавского пехотного полка. Ужасы войны, мужество и героизм его защитников Вышеславцев описал в письмах домой, впоследствии они были опубликованы в журналах «Современник» и «Русский вестник» («6 июня в Севастополе», «30-е августа в Севастополе», «Севастополь в последние месяцы осады» и др.). Публикации очень близки к «Севастопольским рассказам» Л. Н. Толстого.

По завершении войны и коротком свидании с родными Вышеславцев задумал реализовать свою детскую мечту о странствиях – совершить кругосветное путешествие. Вскоре он был зачислен судовым врачом на клипер «Пластун», который летом 1857 г. в составе эскадры отправился в трехлетнее плавание. Письма родным, путевые заметки и зарисовки впоследствии легли в основу книги (выдержала два издания), принесшей Вышеславцеву известность и лестное сравнение с И. А. Гончаровым, автором путевых очерков «Фрегат “Паллада”». Вернувшись из плавания и застав больного, ослепшего после неудачной операции отца с младшей сестрой Анной в Петербурге, он с ними в апреле 1861 г. вернулся в тамбовское имение. Назначенный мировым посредником Тамбовского уезда, Вышеславцев увлекся законодательной деятельностью. Позже более десяти лет он работал в Петербурге, Чернигове, Одессе, в 1870–1874 гг. жил в Варшаве. Своей семьи не создал. Выйдя в отставку по состоянию здоровья, много жил за границей, где изучал искусство, особенно живопись. В путешествиях по Европе Алексей Владимирович покупал гравюры, картины, скульптуру, например, приобрел мраморный рельеф Донателло «Мадонна с младенцем». Все это составило коллекцию, подаренную впоследствии вместе с библиотекой Тамбову (переданы сестрой Анной Владимировной). Повышенный интерес путешественник проявлял к Италии, ее искусству эпохи Возрождения. Результатом изысканий стали книги «Между храмов и развалин» (М., 1880), «Джиотто и джиоттисты» (СПб., 1881), «История искусства в Италии» (СПб., 1883) и др. В конце жизни Вышеславцев проводил зимы в Петербурге, где встречался с писателями и художника-

ми, собирал материалы по искусству, приобретал новые книги, а весной уезжал в родительский дом.

21 апреля 1888 г. А. В. Вышеславцев скончался и был похоронен в некрополе Казанского монастыря в Тамбове. Жители Тамбовского края благодарны Алексею Владимировичу не только за прекрасную библиотеку и коллекцию произведений искусства. Он основал также церковь при Елисаветинском приюте, построенном на средства старшего брата – Льва Владимировича, крупного тамбовского благотворителя и просветителя, двадцать лет возглавлявшего губернскую земскую управу.

В настоящее время собрание А. В. Вышеславцева расплывено по фондам Тамбовской областной универсальной научной библиотеки им. А. С. Пушкина (ТОУНБ), областного краеведческого музея и областной картинной галереи.

Огромной важности собирательскую работу вели члены губернских ученых архивных комиссий. Одна из наиболее инициативных комиссий, Тамбовская, под руководством краеведа Ивана Ивановича Дубасова (1843–1913) сосредоточила усилия, прежде всего, на собирании документальных памятников. Неоценимую роль в этом сыграл Петр Иванович Пискарев (1821–1904).

П. И. Пискарев родился в селе Благодать Ефремовского уезда Тульской губернии. Занимался педагогической деятельностью во многих городах, в том числе в ряде уездных центров Тамбовской губернии. Выйдя в 1877 г. в отставку, он поселился в Тамбове, где всецело отдался краеведческой деятельности, занялся поисками и обработкой архивных документов. Вместе с коллегами Пискарев разработал и описал дела Шацкого архива провинциальной канцелярии, сформировал фонды ряда местных и губернских архивов, создал Тамбовский исторический архив, издал ценные документы по истории юга Российского государства в XVII–XVIII вв. (Писцовая книга старых сел Верхоценской волости Тамбовского уезда. – Тамбов, 1888 и др.). Без работ Пискарева, документов созданного им архива научная разработка истории Тамбовского края невозможна. Поэтому по праву считают Петра Ивановича первым тамбовским архивистом.

Известны случаи, когда краеведы буквально спасали памятники истории и культуры от неминуемой гибели. Так, в январе 1919 г. в Моршанске был открыт историко-археологический музей, создателем которого был Петр Петрович Иванов (1886–1942), взявший на себя обязанность по собиранию ценностей из разграбленных крестьянами дворянских имений. В школы уезда он разослал инструкцию по собиранию предметов старины и искусства, около 600 экземпляров музейного каталога. Иванов передал музею собственную коллекцию археологических памятников, которая до сих пор составляет основной фонд музея. По отзывам ученых, она представляет единственное в стране по полноте, богатству и научной доброкачественности материала по истории мордвы VIII–XI вв. собрание археологических материалов, система консервации и хранения которого служит образцом для многих музеев. В 1993 г. за большую работу по эффективному использованию исторического и культурного наследия Тамбовского края музей получил статус историко-художественного и был определен как научно-методический центр музеев России [7, с. 63–64, 73].

Таким образом, в государственные хранилища коллекции попадали разными путями: передавались наследниками в дар городам; попадали в библиотеки и музеи после национализации советской властью в дворянских имениях.

Коллекции книг в местных музеях. К сожалению, многие из них недоступны, так как экспозиции не могут отразить всю полноту собрания, а на издание каталогов у музеев просто нет средств. Книжные коллекции провинциальных музеев таят большие возможности серьезного исследования истории материальной и духовной культуры любого региона. Например, книжный фонд Дома-музея Г. В. Чичерина в Тамбове насчитывает весьма значительное собрание – свыше двух тысяч единиц хранения. Фонд подразделяется на разделы: мемориальный (книги из коллекции Чичериных), основной (книги, характеризующие эпоху Чичериных) и научно-вспомогательный (современные издания). Большая часть коллекции представлена книгами XIX – начала XX в., многие опубликованы за рубежом. Есть прижизненные издания Г. В. Чичерина

(Из истории Интернационала молодежи: очерки. – М., 1925 и др.) и современные. Постыжение музейного книжного собрания дает сведения не только о семье Чичериных, жизни и деятельности Г. В. Чичерина, но и о развитии книгоиздательского дела в России. Ценную информацию хранят пометки в книгах. Коллекционные предметы атрибутируются, активно изучаются, но многие из них, например, древние рукописные книги на латинском языке, ждут своих исследователей [8, с. 33].

Координация деятельности в коллекционировании. Особое значение для сохранности и изучения коллекций как краеведческих ресурсов имеет деятельность научно-информационных учреждений, взявших на себя координирующие функции в этой работе. Сегодня в федеральных библиотеках России имеется около 8 млн редких изданий. Огромные ценности прошлого хранятся в провинциальных музеях, архивах, библиотеках, проблема их научного использования актуальна как никогда, поэтому основная функция информационно-ресурсного учреждения, как ни оценивали бы специалисты его деятельность – в традиционном смысле или как информационный центр, по-прежнему очень важна: собирать, хранить и предоставлять информацию пользователям. От ее полноты и оперативности зависят сохранение памяти науки, доступность обществу новых знаний, качество культуролого-краеведческого образования.

Краевед рассматривает книгу как особый памятник истории и культуры, специфика которого определяется единством опубликованного произведения и способа его материального воплощения. В процессе изучения книг нередко случаются интересные находки, например, автографов, дарственных надписей известных людей, владельческих экслибрисов, которые позволяют выявить принадлежность той или иной персоне, проследить краеведческие связи, дружеские контакты владельца с его российскими или зарубежными современниками.

Книжные памятники местного значения воссоздают историю книгопечатания, отображают явления духовной культуры и ее исторические особенности в конкретной местности (крае). Краеведческая книга – один из наиболее ранних видов докумен-

тального результата освоения края и канал передачи опыта. Она, отражая уровень изучения природы, хозяйства, населения края, выступает инструментом преобразовательного воздействия на него, формирует духовно-нравственный облик жителей региона. Книга местного издательства – интересный предмет коллекционирования и изучения как образец полиграфической продукции с точки зрения формальных и содержательных показателей. Частные книжные коллекции выполняют еще одну существенную для отечественной истории и культуры функцию: сохраняют издания, исчезнувшие порой из библиотек; раритеты тем самым пополняют издательский репертуар прошлых столетий, отражающий истинный уровень и размах российской издательской деятельности.

Яркая тому иллюстрация – библиотечные документы из фонда сектора редких книг и старопечатных изданий ТОУНБ, где хранятся известные коллекции статистика Леонида Александровича Воейкова (1818–1885), историка и библиографа Дмитрия Васильевича Поленова (1806–1878), философа и общественного деятеля Бориса Николаевича Чичерина (1828–1904) и других коллекционеров-дарителей. Находка для краеведов – книга «Путевые записки по России в двадцати губерниях» М. Жданова. Об истории тамбовской гимназии, ведущей начало с основанного Г. Р. Державиным в 1786 г. Тамбовского народного училища, дают представление работы Г. М. Холодного и другие материалы. Ценнейшим пособием для краеведа являются «Очерки из истории Тамбовского края» И. И. Дубасова. Интересные сведения о культурной жизни старого Тамбова содержат отчеты Тамбовского общества по устройству народных чтений. Большое значение при изучении истории и культуры Тамбовского края имеют работы П. Н. Черменского. Сотрудниками ТОУНБ проведена большая исследовательская работа по выявлению книг, брошюр, журналов, листовых изданий из личной библиотеки Г. Р. Державина – в секторе редких книг хранится около 400 изданий из его личной библиотеки. Несколько лет клуб книголюбов при библиотеке издавал памятки своих заседаний, которые содержат кратко изложенный материал о наиболее ценных тамбовских изданиях. Не-

оценимое значение для изучения истории и культуры Тамбовского края имеют каталоги Нарышкинской Особой библиотеки, которые продолжают служить справочными пособиями по фонду старых книг [подробнее см. 9; 10].

Ценные для науки собрания памятников истории, культуры, искусства имеются у общественных краеведческих организаций и коллекционеров-краеведов. Так, в архиве общественного объединения исследователей региональной истории и культуры «Тамбовский центр краеведения» (ТЦК) при Тамбовском региональном отделении Российской академии естественных наук много лет за счет пожертвований создаются коллекции фотодокументов, почтовых открыток и филателистических материалов. В качестве дарителей выступают ученые и писатели, журналисты и учителя, аспиранты, студенты. Яркий пример тому – формирование краеведческой библиотеки (коллекции) [подробнее см. 11].

Многие краеведы, особенно начинающие, сталкиваются с трудностями, связанными с коллекционированием. Учитывая то, что почти каждая коллекция как результат собирательской деятельности ее владельца позже будет представлять большой научный, образовательный, просветительский интерес, необходимо учить краеведов методике организации коллекции. ТЦК разработана методика формирования частного архива (коллекции), чему уделяется особое внимание при обучении студентов краеведению [12].

Заключение. На основе вышеизложенного можно заключить, что коллекции в местных информационно-ресурсных учреждениях и общественных объединениях при максимально полном их изучении и использовании в научно-образовательной сфере способны дать богатейший материал для самых многоаспектных культуролого-краеведческих исследований. Важно, чтобы изыскания в области коллекционирования поднимались от отдельных видов объектов до анализа целостных совокупностей памятников истории, культуры, искусства; речь не о слепке отношений, взятых на едином историческом срезе, а о функционировании разновременных памятников в рамках качественно нового образования, часто привязанного к определенной территории, краю. Так складывается новая культуролого-краеведческая матрица.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пирожков, Г. П. Краеведение: учебник / Г. П. Пирожков. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена: Изд-во МИНЦ, 2006. – 272 с.
2. Гушин, Ю. Г. Писатель и издатель, художник и основатель музея П. П. Свиньин (о традициях благотворительности в России) / Ю. Г. Гушин, А. Ю. Мусихина // Вестник Тамбовского центра краеведения: науч.-информ. изд. – Тамбов; М.; СПб.; Баку; Вена; Гамбург: Изд-во МИНЦ. – 2011. – № 21. – С. 11–18.
3. Памятная книжка Тамбовской губернии 1894 г. – Тамбов, 1894.
4. Болотова, М. Николай Иванович Кривцов (1791–1843) / М. Болотова, Л. Сагитова // Тамбовские хроники: ист.-краеведч. бюл. – Тамбов, 1999. – № 6–7. – С. 24–27.
5. Болотова, М. Алексей Владимирович Вышеславцев (1831–1888) / М. Болотова, Л. Сагитова // Тамбовские хроники: ист.-краеведч. бюл. – Тамбов, 1999. – № 8–9. – С. 27–29.
6. Энциклопедический словарь / Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. – 1892. – Т. 7а.
7. Пирожков, Г. П. Краеведение: учеб. пособие: в 2 ч. / Г. П. Пирожков. – Тамбов, 1996. – Ч. 1: Введение в краеведение. История краеведения. – 104 с.
8. Махрачев, С. Коллекции книг Дома-музея Г. В. Чичерина / С. Махрачев // Тамбовские хроники: ист.-краеведч. бюл. – Тамбов, 1997. – № 4–5. – С. 33.
9. Пирожков, Г. П. Коллекция как краеведческий информационный ресурс / Г. П. Пирожков // Библиотекознавство. Документоведство. Информология. – Киев, 2007. – № 2. – С. 50–57.
10. Пирожков, Г. П. Коллекция как краеведческий информационный ресурс / Г. П. Пирожков // Информационные ресурсы России. – М., 2007. – № 5(99). – С. 19–21.
11. Пирожков, Г. П. Тамбовский центр краеведения в социокультурном пространстве региона-68 / Г. П. Пирожков, А. В. Ишин. – Тамбов, 2009. – 152 с.
12. Пирожков, Г. П. Метод формирования частного архива (коллекции) / Г. П. Пирожков // Труды кафедры истории и философии Тамбовского государственного технического университета: сб. науч. ст. – СПб.: Изд-во «Нестор». – 2006. – Вып. 4. – С. 16–18.

Поступила в редакцию 04.05.2012 г.

УДК 008(476):[745+903.2+7.041+7.042]

Архаічныя антрапаморфныя і зааморфныя вобразы і іх сувязь з традыцыйнымі беларускімі цацкамі

Емялёва Г. Ю.

Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»,
Мінск



Артыкул прысвечаны традыцыйным беларускім абрадавым і пазаабрадавым цацкам. У працы разглядаюцца антрапа- і зааморфныя вобразы палеалітычнага мастацтва Еўразіі, артэфекты археалагічных помнікаў каменнага веку на тэрыторыі Беларусі і блізкіх па культуры тэрыторыях. На аснове археалагічных і этнаграфічных матэрыялаў аўтар вылучае асноўныя антрапаморфныя і зааморфныя вобразы, уласцівыя матэрыяльнай культуры Беларусі, такія, як вобраз жанчыны, мужчыны, птушкі, каня, быка, казла, барана, лася, мядзведзя, ваўка, змяі, рыбы і інш. Аналізуючы традыцыйныя беларускія тэкстыльныя, драўляныя і керамічныя цацкі XIX–XX стст., аўтар прыходзіць да высновы, што большасць цацачных вобразаў з'явіліся на тэрыторыі Беларусі яшчэ ў старажытнасці. У якасці характэрных рысаў падкрэсліваюцца іх выразнасць, архаічная прастата і ўнутраная статыка.

Ключавыя словы: цацкі беларускія, вобразы антрапаморфныя, вобразы зааморфныя.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 73-79)

Anthropomorphic and zoomorphic archaic and images their connection with traditional Belarusian toys

Emialeva H. Y.

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

This paper is devoted to traditional Belarusian ritual and non-ritual toys. The paper deals with anthropomorphic and zoomorphic images of Eurasian Paleolithic art, Stone Age artifacts on the Belarusian territory and similar cultural monuments. On the basis of archaeological and ethnographic materials the author identifies the major anthropomorphic and zoomorphic images inherent in the material culture of Belarus, such as the image of women, men, birds, horses, cattle, goat, sheep, moose, bears, wolves, snakes, fish and others. Analyzing traditional Belarusian textile, wood and ceramic toys of the XIX–XX centuries the author concludes, that most toy images appeared on the territory of Belarus in ancient times. It emphasizes their features: expressiveness, archaic simplicity and internal static.

Key words: Belarusian toys, anthropomorphic images, zoomorphic images.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 73-79)

Цікавасць да даследавання найбольш старажытнай, палеалітычнай, культуры значна павялічылася ўжо пачынаючы з XIX ст., калі адбылося адкрыццё першых прыкладаў палеалітычнага ма-

стацтва. З гэтага часу ўзмацняецца ўвага і да традыцыйных культур, матэрыялы даследавання якіх часта выкарыстоўваюцца для асэнсавання першабытнай культуры і наадварот. Першабытнай куль-

туры і мастацтву прысвечаны працы . А. Абрамавай, А. П. Акладнікава, Я. Елінэка, П. П. Ефіменкі, С. М. Замятніна, А. Д. Столяра, А. А. Фармозава, Б. А. Фралова і інш. Што датычыцца старажытнай культуры і мастацтва Беларусі, тэарэтычнымі даследаваннямі ў гэтым накірунку з'яўляюцца працы Э. М. Зайкоўскага, Л. У. Дучыц, Л. У. Калядзінскага, М. М. Чарняўскага, а дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, у прыватнасці цацка, найбольш поўна прадстаўлена ў працах С. У. Касцюкевіч, Я. М. Сахуты, М. С. Ржавуцкага.

Мэта дадзенага артыкула – выяўленне асноўных для беларускай культуры антрапаморфных і зааморфных вобразаў, іх паходжання і ўвасаблення ў беларускай традыцыйнай цаццы.

Антрапаморфныя вобразы. З гісторыі культуры вядома, што першыя антрапаморфныя вобразы з'явіліся ўжо ў эпоху палеаліту. На тэрыторыі Еўразіі знаходзяць дробную антрапаморфную пластыку, розную па ступені рэалізму і дэталізацыі, створаную яшчэ ў верхнім палеаліце [1, с. 249]. Гэта фігуры жанчын (якія сустракаюцца часцей за ўсё), фігуры мужчын, камбінаваныя абоёполюя фігуркі, знойдзеныя асобна чалавечыя галовы, фрагменты тулава, а таксама «знакі полу». Найбольш старажытнымі лічацца фігуркі з Хлум, Ла Ферасі, Брасэмпуй, Вілендорфа, Лінзэнберга, Мауэрна і інш. Памер такой пластыкі не перавышае 20 см, матэрыял – камень, бівень маманта, костка, гліна, пясканік, вапняк і да т. п. Сярод пазнейшых палеалітычных знаходак сустракаюцца таксама антрапаморфныя рэльефныя, а пасля і графічныя выявы.

Фігуркі жанчын складаюць большую частку палеалітычных антрапаморфных знаходак. Нягледзячы на тое, што паходзяць яны з розных, значна аддаленых паміж сабой тэрыторый, фігуркі маюць шмат агульнага. Семантыку жаночага вобраза, настолькі распаўсюджанага ў палеаліце ў параўнанні з вобразам мужчынскім, даследчыкі звязваюць з рознымі з'явамі. Так, напрыклад, П. П. Ефіменка лічыць, што вобраз палеалітычнай жанчыны звязаны

з культам прарадзіцельніцы роду, прамацеры як увасабленнем кроўна-роднаснай сувязі членаў пэўнай супольнасці, з адлюстраваннем мацярынскага строю родавай арганізацыі аселых паляўнічых груп. Жанчына ў гэты час становілася ахоўніцай вогнішча, жылля і г. д. [2, с. 400]. На думку С. М. Замятніна, гэтыя статуэткі з'яўляюцца атрыбутамі паляўнічай магіі падчас падрыхтоўкі да палявання і звязаныя з верай у магічную сувязь жанчыны-жрыцы і палявання, поспеху ў якім яна садзейнічае [3, с. 56, 57]. А. П. Акладнікаў звязвае жаночыя вобразы з культам плоднасці, а таксама з культам памерлых, культам продкаў [4, с. 44]. Некаторыя даследчыкі наогул мяркуюць, што сферай зараджэння антрапаморфнай пластыкі з'явілася ўзніклая пахавальная практыка [1, с. 238], а таксама адзначаюць, што фігуркі ў пахаваннях суправаджаюць шкілеты дарослых, а не дзяцей [5, с. 71]. Але, як слушна мяркуе А. П. Акладнікаў, «культывае ўшанаванне такіх змясцілішч душ, верагодна, не абмяжоўвалася адно толькі клопамі аб іх саміх, але праяўлялася таксама і ў рознага кшталту абрадах, звязаных з імкненнем павялічыць колькасць членаў рода, з неабходнасцю забяспечыць поспех на паляванні, павялічыць колькасць здабычы і размножыць дзікую жывёлу, якая з'яўлялася аб'ектам палявання» [4, с. 48]. Таму, на наш погляд, семантыка вобраза жанчыны ў культуры палеаліту раскрываецца ў сукупнасці сэнсаў, якімі яна надзяляецца, у сукупнасці падыходаў, кожны з якіх актуалізуецца ў залежнасці ад сітуацыі. Акрамя таго трэба адзначыць, што даследчыкамі палеалітычных культур падкрэсліваецца асабліва важнасць таго факта, што жаночыя статуэткі часта бываюць знойдзены ўнутры жылля ў ямках каля вогнішча (пад косткамі жывёлы або каменем), ці каля развала печы [5, с. 72], што ўказвае на сувязь жаночага вобраза з хатнім агнём і жыллём, родам і яго дастаткам.

Асобна трэба сказаць пра мужчынскія выявы эпохі палеаліту, якія трапляюцца археолагам досыць рэдка. Так, цікавая

пластыка знойдзена ў Брно, Брасмпуі, Холенштэйне-Штадэне. Існуюць таксама барэльефы і графічныя выявы (мужчыны ў кампазіцыі з жывёламі, антрапазааморфныя выявы). Унікальнай з'яўляецца мужчынская выява з пахавання дарослага мужчыны ў Брно. Гэта адзіная вядомая фігура чалавека, сабраная з некалькіх частак – галавы, торса, рук і ног (накшталт марыянеткі). Сярод знаходак мужчынскіх выяў яна вызначаецца сваёй старажытнасцю – яе ўзрост каля 20000–25000 год. Памеры фігуркі 13,3 см, матэрыял – бівень маманта. Твар скульптуры дастаткова выразна прапрацаваны, знойдзены сляды чырвонай фарбы.

На тэрыторыі Беларусі палеалітычных антрапаморфных выяў не знойдзена, але на блізкай па культуры палеалітычнай стаянцы каля в. Елісеевічы (Браншчына, Расія) археолагам К. Палікарповічам была выяўлена ўнікальная жаночая фігурка, зробленая з біўня маманта. Статуэтка ўяўляе сабой аголенае жаночае цела без галавы і ніжняй часткі ног. Адносна іншых усходнееўрапейскіх знаходак яна вылучаецца стройнымі прапорцыямі і дастаткова крупнымі памерамі (15 см).

Ужо непасрэдна з беларускай тэрыторыі паходзяць дзве ўнікальныя неалітычныя знаходкі – драўляны ідал, а таксама асобны твар з косткі, знойдзеныя археолагам М. Чарняўскім на стаянцы каля в. Асавец Бешанковіцкага раёна Віцебскай вобласці. У адрозненне ад палеалітычных жаночых фігурак, дзе акцэнт зроблены на цэле, неалітычная пластыка адлюстроўвае твар, які тут выходзіць на першы план. Лічыцца, што гэтыя знаходкі ўвасабляюць вобраз мужчыны і азначаюць пераход ад матрыярхату да патрыярхату. Акрамя антрапаморфнай пластыкі, на тэрыторыі Беларусі вядомыя таксама неалітычныя графічныя выявы чалавека (верагодна, мужчыны). Гэта выявы на косці з помнікаў на воз. Вячэра (Любанскі раён Мінскай вобласці), а таксама выявы на кераміцы са стаянкі каля в. Юравічы (Калінкавіцкі раён Гомельскай вобласці) і в. Асавец (Бешанковіцкі раён Віцебскай вобласці). Такім чынам, можна

адзначыць, што ўжо ў каменным веку на тэрыторыі Беларусі і блізкіх па культуры тэрыторыях існавала антрапаморфная пластыка і графіка, якая адлюстроўвала як жаночыя, так і мужчынскія вобразы. Найбольш раннія антрапаморфныя знаходкі, што паходзяць з Беларусі, датуюцца неалітам.

У перыяд бронзавага і жалезнага вякоў такія аб'екты сустракаюцца дастаткова рэдка. Напрыклад, да ранняга жалезнага веку адносяцца стылізаваныя пад арнамент графічныя жаночыя выявы на кераміцы з гарадзішча каля в. Івань Слуцкага раёна Мінскай вобласці. Як і неалітычныя выявы, якія ўзгадваліся раней, гэтыя жаночыя выявы выразна геаметрызаваныя, але, у адрозненне ад папярэдніх знаходак, на аскепку адной з пасудзін яны ўтвараюць паласу суцэльнага арнаменту.

Да позняга перыяду першабытнай эпохі і ранняга феадалізму належаць выяўленыя на Беларусі драўляныя, каменныя і металічныя антрапаморфныя ідалы (багі, балваны, ёлупы, каменныя бабы, куміры, стоды) з 1–4 абліччамі, якія стаялі на свяцілішчах (ахвярніках, бажніцах, капішчах, кумірнях (кумірніцах), трэбішчах, храмах ідальскіх) – старажытных месцах маленняў і ахвярапрынашэнняў. Мяркуюцца, што большасць ідалаў не захаваліся з-за таго, што былі зроблены з дрэва. Распаўсюджванне хрысціянства таксама значна паўплывала на ступень захаванасці гэтых аб'ектаў. Нягледзячы на гэта, камяні і драўляныя аброчныя крыжы антрапаморфнага характару, якія можна лічыць своеасаблівымі адпаведнікамі ідалаў, ушаноўваюцца на Беларусі і да гэтага часу. Антрапаморфны вобраз камянёў і крыжоў ствараюць шматлікія аброкі з тканіны, хусткі, фартухі, пацеркі, якімі яны ўпрыгожваюцца. Часам антрапамарфізм праяўляецца і ў назвах сакральных камянёў – Дзед, Дзедаў Камень, Стары, Скамянелая Баба, Стук-Баба, Каменная Дзевачка і інш.

Зааморфныя выявы. Большасць зааморфных вобразаў на Еўразійскім кантыненте паходзіць са старажытных часоў,

калі яны і былі семантычна вылучаныя. Ужо ў эпоху палеаліта існавалі пластычныя аб'екты і выявы мамантаў, насарогаў, ільвоў, мядзведзяў, бізонаў, коней, ласёў, аленьяў, казлоў, кабаноў, ваўкоў, зайцоў, рыб, змей, птушак і інш., якія, як мяркуюць даследчыкі, выкарыстоўваліся ў рытуальных дзеяннях, звязаных з паляўнічай магіяй. На блізкіх па культуры помніках Сярэдняга Падняпроўя – палеалітычных стаянках каля в. Елісеевічы і в. Юдзінава Бранскай вобласці (Расія) – археолагамі былі знойдзены фігурка рыбы і галоўка птушкі. На тэрыторыі Беларусі пластыка і графіка зааморфнага характару вядомая з канца каменнага – пачатку бронзавага веку. Так, на стаянцы каля в. Асавец Бешанковіцкага раёна Віцебскай вобласці знойдзены посуд з гравіроўкай са стылізаванымі выявамі птушак і змей, фігурка змяі, галава качкі і фігуркі птушак, фігурка аленья (ці лася), амулеты ў выглядзе рыб і іншая зааморфная пластыка з косткі і рога. Вядомыя таксама выявы качкі на абломках неалітычных гаршчкоў са стаянак каля в. Юравічы Калінкавіцкага раёна Гомельскай вобласці і в. Асавец Бешанковіцкага раёна Віцебскай вобласці.

Да зааморфных знаходак жалезнага веку адносяцца каля 90 керамічных фрагментаў фігурак жывёлін, пераважна коней з гарадзішча мілаградскай культуры каля в. Гарошкаў Рэчыцкага раёна Гомельскай вобласці. Адзінкавыя знаходкі вядомыя таксама з гарадзішчаў каля в. Чаплін, в. Мохаў, в. Мілаград. Амаль заўсёды фігуркі сустракаюцца ў жылых і гаспадарчых пабудовах, а таксама ў комплексах, звязаных з культавымі дзеяннямі. Толькі ў адным выпадку конь знойдзены ў цэлым выглядзе, у астатніх выпадках фігуркі прадстаўлены ў выглядзе абломкаў. Памер пластыкі – 6–8 см, колер гліны шэры і шэра-жоўты. Акрамя коней, трапляюцца фрагменты, па якіх можна меркаваць, што рабіліся таксама фігуркі буйной рагатай жывёлы, сабакі. З гарадзішча мілаградскай і зарубінецкай культур каля г. п. Уваравічы Буда-Кашалёўскага раёна Гомельскай вобласці паходзіць літая фігурка каня,

якая ўваходзіла ў склад скарба бронзавых упрыгожванняў. Таксама вядомы гліняны сабак жалезнага веку з гарадзішча каля в. Мыслі Капыльскага раёна Мінскай вобласці.

Сярод археалагічных знаходак канца I – пачатку II тысячагоддзя н. э. варта адзначыць зааморфныя амулеты і падвескі. Касцяныя птушкі-абярэгі («качкі») сустракаюцца ў курганах крывічоў канца VIII – IX ст. каля в. Баркі Полацкага раёна і в. Бяскатава Гарадоцкага раёна. Таксама вядомая падвеска-амулет у выглядзе стылізаванай фігуркі птушкі з латгалскага селішча каля в. Пруднікі Міёрскага раёна.

Знаходкі касцяных конікаў паходзяць з курганнага могільніка радзімічаў X–XII стст. каля в. Нісімкавічы Чачэрскага раёна Гомельскай вобласці. У XI–XIII стст. становяцца распаўсюджанымі на тэрыторыі Беларусі плоскія металічныя падвескі-«канькі». Нягледзячы на такую назву, іх падабенства з выявай каня з'яўляецца дастаткова ўмоўным. Падвескі сустракаюцца на паселішчах і ў курганных пахаваннях (у асноўным жаночых) у вярхоўях рэк Дняпро, Заходняга Дзвіна – на Смаленскай, Полацкай землях. Асобныя знаходкі адзначаны на поўначы Скандынавіі, на сучаснай Беласточчыне, на поўначы Украіны. Падвескі-«канькі» лічацца характэрнай асаблівасцю полацка-смаленскіх крывічоў. Знаходкі іх вядомыя з Лагойска, Гальшанскага селішча, селішча Гарадзішча Мінскага раёна, гарадзішча Маскавічы Браслаўскага раёна і інш. Існуюць і аб'ёмныя металічныя падвескі-конікі, вядомыя з курганна-жальнічнага могільніка XIII–XIV стст., што каля в. Малявічы Вілейскага раёна Мінскай вобласці, з гарадзішча Маскавічы Браслаўскага раёна, з Барысава, Віцебска.

У племянным арэале радзімічаў сустракаюцца круглыя літыя бронзавыя падвескі з выпуклай выявай галавы быка, 7 фігуркамі вакол яе і 52 выпуклымі кропкамі па краі. Даследчыкі мяркуюць, што выявы на падвесках адлюстроўваюць каляндар, які быў сонечным і складаўся з 52-х сямідзённых тыдняў. Усяго такія

падвескі вядомыя на 22 археалагічных помніках агульнай колькасцю не менш за 32 адзінкі. Акрамя арэалу радзімічаў, дзе гэтыя падвескі канцэнтруюцца, яны сустракаюцца таксама ў Цэнтральнай Беларусі, у нізоўях Заходняй Дзвіны, на Смаленшчыне, у былых Пскоўскіх і Наўгародскіх землях. Самыя аддаленыя знаходкі вядомыя ў Хедэбю (Германія). Датуюцца падвескі 2-й паловай X–XII стст. Большасць іх знойдзена ў жаночых пахаваннях, вельмі рэдка – на паселішчах. Сустракаюцца выключна на помніках са змешанымі славяна-балцкімі рысамі. Мяркуюцца, што падвескі належалі язычніцкім жрыцам.

Да пачатку II тыс. н. э. адносяцца падвескі ў выглядзе рыбы з Гомеля і металічная рыбка-амулет з Магілёва XII–XIII стст.

Зааморфная пластыка з косткі, вядомая яшчэ з каменнага веку, працягвае існаваць і на мяжы I–II тысячагоддзяў н. э. Так, вядомая знаходка арнаментаванай галавы каня IX–X стст. з курганага могільніка каля в. Рудня Полацкага раёна, а таксама арнаментаванай галавы казла X–XI стст. з курганага могільніка каля в. Новыя Валосавічы Лепельскага раёна.

Працягваецца ў гэты перыяд выраб гліняных фігурак. На помніках пачатку II тысячагоддзя знойдзены гліняныя фігуркі свойскіх і дзікіх жывёл (авечкі, свінні, каня, лася і інш.), птушак і чалавека (Навагрудак, Полацк, Гродна, Ваўкавыск, Мсціслаў, гарадзішча Маскавічы Браслаўскага раёна). У пластах XVI–XVIII стст. таксама сустракаецца пластыка ў выглядзе розных жывёл і птушак, пакрытая жоўтай, зялёнай, карычневай палівай або без яе (Віцебск, Мінск, Слуцк, Друя, Гарадок).

На працягу 2 тысячагоддзя антрапаморфныя і зааморфныя выявы сустракаюцца ў аздабленні прадметаў дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. З археалагічных крыніц вядомыя накладкі, капавушкі, гузікі, спражкі, фібулы, шпількі, лыжкі, клеймы на кераміцы, кафля і іншыя рэчы, аформленыя такім чынам. Этнаграфічныя крыніцы дазваляюць дапоўніць гэты спіс – выявы людзей, звяроў, птушак сустракаюцца на тэрыторыі Беларусі ў драўлянай на-

роднай скульптуры, на разьбяных ліштках і вільчаках, у афармленні каваных клямак і дзвярных ручак, на тэкстыльных вырабах, абрадавых вырабах з цеста (пернікі ў выглядзе лялькі, каня, пеўня, казла, рыбы і інш., фігуркі на вясельны каравай у выглядзе качкі, курыцы, казы, барана, зайца, мядзведзя і інш.) і г. д. Цікавасць уяўляюць таксама абрадавыя маскі (напрыклад, калядныя маскі каня/кабылы, жураўля/бусла, мядзведзя, казы/казла, ваўка, дзятла). Некаторыя аб'екты сакральнай геаграфіі Беларусі звязаныя з прадстаўнікамі фауны. Так, напрыклад, малюнкi сабакі, пеўня, ката і бусла былі праскрабаны на Святой сасне ў Шчыткавіцкай прошчы (Старадарожскі раён). Вядомыя таксама камяні-валы, камяні-мядзведзі, камяні са слядамі аленя, зайца, мядзведзя, лісіцы, ваўка, быка, казы, каня, ката, камяні, звязаныя са змеямі. Шэраг назваў гарадзішчаў, стаянак, курганных могільнікаў, балот, лясоў звязаны з тымі ці іншымі прадстаўнікамі жывёльнага свету, напрыклад, гарадзішчы Змееў Курган, Буслава Гара, Бык, Вакунь-горад, Каза, Турава Гара, Каза-балота, Кабыліна балота і г. д.

Такім чынам, можна адзначыць, што на тэрыторыі Беларусі ў якасці ключавых здаўна семантычна вылучаны пэўныя фаўністычныя прадстаўнікі. Выявы і фігуркі мядзведзя, ваўка, лася, зайца, сабакі, казы/казла, каня, вала/быка, барана/авечкі, свінні, птушак (качкі, зязюлі, бусла, дзятла, курыцы, пеўня), змяі, рыбы дайшлі да нас са старажытных часоў і вядомыя не толькі з археалагічных крыніц, але і па творах народнага мастацтва, жывога да нашага часу. Нагэтулькі ж старажытнымі з'яўляюцца і антрапаморфныя (жаночыя і мужчынскія) вобразы, якія, як і вобразы зааморфныя, верагодна, звязаныя з культам, магічнымі практыкамі, міфалагічнымі ўяўленнямі.

Традыцыйныя беларускія цацкі. Антрапаморфныя і зааморфныя вобразы ўвасабляюцца і ў традыцыйных беларускіх цацках. Нягледзячы на тое, што большасць з іх датуецца XIX–XX стст. і ў гэты перыяд яны выкарыстоўваюцца

ў асноўным у пазаабрадавай дзейнасці, усё ж абрадавы бок іх функцыянавання ў культуры таксама фіксуецца. Так, абрадавыя лялькі ці падобныя антрапаморфныя аб'екты выкарыстоўваюцца ў рытуальна-магічных практыках падчас асноўных традыцыйных святаў гадавога кола – на Каляды, Масленку, Ушэсце, Тройцу, Купалле, Жытнікі і Дажытнікі, Кузьму-Дзям'яна і інш. Выкарыстоўваюцца лялькі таксама і на традыцыйным вяселлі падчас розных яго момантаў: у час падрыхтоўкі да вяселля, падчас выкупу нявесты, пасля ад'езду маладой да маладога, у час, калі маладыя прыязджаюць на двор жаніха, перад клеццю і пасля клеці, на пярэзвы і інш. Такія лялькі маюць выразны медыятыўны характар, які праяўляецца праз семантыку іх канструкцыі, матэрыялаў, характар выкарыстання, і адыгрываюць важную ролю ў забеспячэнні плоднасці зямлі і чалавека. Акрама гэтага, рабіліся лялькі ў лекавых мэтах, дзеля пазбаўлення немаўляці ад крыксаў [6, с. 230], а таксама для варожбаў, дзе сімвалізавалі дзяцей, народжаных па-за шлюбам [7, с. 71].

Пазаабрадавымі з'яўляюцца разнастайныя антрапа- і зааморфныя цацкі для дзіцячай гульні. Сярод іх можна вылучыць, па-першае, тэкстыльныя цацкі. У гэтую групу ўваходзяць лялькі, якія ў асноўным адлюстроўваюць вобраз немаўляці ці жанчыны, а таксама зайчыкі з хусткі. Другую групу складаюць драўляныя цацкі – птушкі, коні, валы, механізаваныя «пільшчыкі», «дрывасекі», «куранты». Пры гэтым адным з персанажаў у такога кшталту механізаваных цацках з'яўляецца мядзведзь, які дапамагае чалавеку ў пэўнай працы, часта ў кавальстве. Да трэцяй групы адносяцца гліняныя цацкі-свісцёлкі ў выглядзе людзей, дзікіх звяроў, хатніх жывёл і птушак. Найбольш папулярнымі вобразами тут з'яўляецца пара (мужык і баба, кавалер і паненка), коннік або вершнік, певень, курыца, качка, казёл, конь, баран, свіння, сабака, птушка-конь і інш. Усе гэтыя вобразы звязаныя, з аднаго боку, з натуральным прыродным асяроддзем чалавека, а з другога боку – з традыцыйнымі міфалагічнымі

ўяўленнямі і актуалізуюцца ў культуры як у прафанным, так і ў сакральным кантэксце. Як і старажытная антрапаморфная і зааморфная пластыка, традыцыйныя цацкі невялікіх памераў, зробленыя з натуральных матэрыялаў, дастаткова простыя, не дэталізаваныя, амаль не дэкараваныя, але пры гэтым вельмі выразныя і нагадваюць знак. Характэрнай рысай беларускіх цацак з'яўляецца прастата і статычнасць вобразаў.

Нягледзячы на тое, што выкарыстоўваліся цацкі падчас дзіцячых гульняў, якія не насілі выразнага абрадавага характару, усё ж такія гульні ўспрымаліся ў пэўным сэнсе як дзеянні сакральныя, усведамлялася пэўная сувязь паміж гульнім дзіцяці і ўплывам яе на будучыню сям'і. Напрыклад, беларусы Віцебшчыны лічылі, што празмернае захапленне дзяцей гульнім у лялькі прадказвала з'яўленне ў сям'і новага дзіцяці, нехайнае стаўленне да лялькі ўказвала на хваробу кагосьці з сям'і, а закапванне лялькі ў яму ці кіданне ў снег прадказвала хуткую смерць у хаце [8, с. 28]. М. Я. Нікіфароўскі адзначаў, што якім бы нешчаслівым ні было значэнне дзіцячай гульні, моцна саграшыў бы той, хто яе перараваў [9, с. 381].

Заклучэнне. Прааналізаваўшы археалагічныя і этнаграфічныя матэрыялы, мы можам зрабіць выснову аб тым, што ўжо пачынаючы з эпохі палеаліту чалавекам былі семантычна вылучаныя пэўныя антрапаморфныя і зааморфныя вобразы, большасць з якіх дайшлі да нашага часу, у тым ліку і праз такую форму, як традыцыйная цацка. Правобразам беларускай абрадавай і пазаабрадавай цацкі можна лічыць старажытную антрапаморфную і зааморфную пластыку. Цацачныя вобразы жанчыны, мужчыны, птушкі, каня, быка, казла, мядзведзя захавалі архаічную прастату, статыку і сувязь са сферай сакральнага.

ЛІТАРАТУРА

1. Столяр, А. Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр. – М.: Искусство, 1985. – 298 с.
2. Ефименко, П. П. Первобытное общество / П. П. Ефименко; Акад. наук Укр. ССР, Ин-т археологии. – 3-е изд., перераб. и доп. – Киев: Академия наук Укр. ССР, 1953. – 664 с.

3. Замятнин, С. Н. Очерки по палеолиту / С. Н. Замятнин; Акад. наук СССР, Ин-т археологии. — М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР [Ленингр. отд-ние], 1961. — 176 с.
4. Окладников, А. П. История Якутской АССР: в 3 т. / А. П. Окладников. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1955. — Т. 1: Якутия до присоединения к Русскому государству. — 430 с.
5. Формозов, А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР / А. А. Формозов. — 2-е изд., доп. и перераб. — М.: Наука, 1980. — 135 с.
6. Валодзіна, Т. Цела чалавека: слова, міф, рытуал / Т. Валодзіна. — Мінск: Тэхналогія, 2009. — 431 с.
7. Гульні, забавы, ігрышчы / уступ. арт., уклад. А. Ю. Лозкі. — 3-е выд. — Мінск: Беларус. навука, 2003. — 534 с.
8. Виноградова, Л. Н. Кукла / Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. — М., 2004. — Т. 3: К-П. — С. 27-31.
9. Мельников, Г. П. Игрушка / Г. П. Мельников // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. — М., 1999. — Т. 2: Д-К (Крошки). — С. 378-380.

Паступіў у рэдакцыю 01.12.2012 г.

Полистилистическая выраженность современной культуры

Дубинина А. П.

Государственное учреждение высшего профессионального образования
«Белорусско-Российский университет», Могилев



Статья посвящена анализу явления полистилизма как сущностной характеристики современной культуры. Необходимость объяснения культурного пространства полистилизма связана с динамизмом развития общества, усложнением и дифференциацией социальных структур. Методологический аспект работы предполагает обзор наиболее значимых авторских теорий полистилизма (Л. Г. Ионин, Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский).

В результате исследования был выдвинут тезис о том, что современная социокультурная ситуация демонстрирует собой переход от моностилизма к стабильному полистилистическому состоянию в его модификационной форме.

Полистилизм является одним из этапов позднестилевой динамики и определяет стилевое состояние культуры конца XX – начала XXI в. В основе современного полистилизма лежит многообразие как продолжение экономической дифференциации общества, побуждающее каждую из социальных групп выбирать особенную модель культуры.

Ключевые слова: стиль, культура, полистилизм, моностилизм.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 80-85)

Polistilistic expressiveness of modern culture

Dubinina A. P.

The State educational establishment of higher professional education
«Belarussian-Russian University», Mogilev

Article is devoted the phenomenon analysis by polystilism as intrinsic characteristic of modern culture. Necessity of an explanation of cultural space by polystilism is connected with dynamism of development of a society, complication and differentiation of social structures. The methodological aspect of work assumes the review of the most significant author's theories by polystilism (L. G. Ionin, J. M. Lotman, B. A. Uspensky).

As a result of research the thesis that modern the situation shows itself transition from monostylism to a stable polystylistic condition in its modification form has been put forward.

The polistilism is one of stages of late style dynamics and defines a style culture condition of the end of XX – early XXI centuries. The foundation of modern polistilism contains a manifold, as a continuation of the economic differentiation of society, that induces each of the social groups to choose a special model of culture.

Key words: style, culture, polistilism, monostilism.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 80-85)

Состояние культуры конца XX – начала XXI века демонстрирует собой модификационную форму полистилизма, где стилевые вариации берут за основу не тип художественно-образного мышления, а особый тип удовлетворения материальных потребностей и способы их достижения. Культуролого-теоретический ракурс рассмотрения явления полистилизма обнаруживает отличительные черты общества постиндустриального типа, когда предпо-

лагается взаимодействие в рамках одной и той же культуры нескольких жизненных форм. Классическая модель культуры перестает занимать монопольное положение в обществе в качестве «официальной культуры», образцы которой распространялись бы повсеместно. Она сменяется видимым многообразием культуры, поэтому современное состояние культуры представляется возможным обозначить модификационной формой полистилизма. Явление полисти-

лизма в его модификационной форме есть этап динамического развития стиля.

Проблематика стиля и стилевая динамика исследовались и исследуются многими учеными на различных уровнях философско-культурологического обобщения. Так, О. Шпенглер посвящает один из разделов «Заката Европы» стилеобразованию; русский философ А. Ф. Лосев рассматривает стиль в контексте собственной эстетики и создает универсальную модель стилеобразования; П. Сорокин в своей интеграционной теории культуры использует категорию «стиль» для обозначения типа культуры и делает «стиль» и «тип культуры» тождественными понятиями.

Отдельные категории культуры, в том числе и «стиль», исследуются представителями американской школы культурной антропологии (Л. Уайт, А. Кребер, Ф. Боас, К. Клакхон).

Классик формальной школы истории искусств Г. Вёльфлин понимает стиль как «завершенную в себе, устойчивую и неизменную структуру формальных элементов, т. е. то, что делает целостным совершенно разное, единичное проявление художественной действительности» [2, с. 145].

Исследования современных российских ученых-культурологов (Е. Н. Устюгова [11], Л. И. Брусиловская [1], О. Л. Федотовских [12], Н. Г. Елинер [4]) в области стиля отличаются целостным, конструктивным подходом, когда стиль приобретает антропологическо-культурологический облик и отвечает «потребностям человековедения и философии культуры в целом» [11, с. 32].

Определение стиля и его динамическое поведение находят отражение в трудах современных белорусских теоретиков культуры (В. Ф. Мартынов, Н. И. Крюковский). Так, Н. И. Крюковский говорит о том, что «стили в различных художественных видах носят разные названия и не всегда совпадают с их внутренней логичной структурой, поскольку немаловажную роль в этом процессе играет статический характер проявления социокультурных закономерностей, которые несут в себе роль флуктуаций – случайностей и отклонений» [6, с. 178].

Непосредственно явлению полистилизма современной культуры отводится значительное место в исследованиях российских ученых-семиологов Ю. М. Лотмана [9], Б. А. Успенского [10], социолога куль-

туры Л. Г. Ионина [5]. Так, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский через определение основных категорий моностилистической культуры постепенно подходят к выявлению категорий полистилистической культуры.

Формирование и развитие стиля, как видно, являлось предметом исследований многих европейских ученых. Однако полистилизм современного вида требует собственного анализа и собственного ракурса рассмотрения.

Цель статьи – определение явления полистилизма и рассмотрение его в контексте социокультурной ситуации.

Полистилизм в контексте общестилевой динамики. Необходимость объяснения культурного пространства полистилизма связана с динамизмом современного общества, усложнением и дифференциацией социальных структур. В основе полистилизма – многообразие как продолжение экономической дифференциации общества, побуждающее каждую из социальных групп выбирать особенную модель культуры.

Культура, будучи специфической системой, имеет свои собственные законы развития и собственные формы существования. Идея, символ, выражение – важные категории культуры. Объединяет же все эти феномены стиль. Стиль в общем контексте культуры является необходимой категорией. Бытие стиля в конкретно-историческом культурном промежутке представляет собой достаточно сложное явление.

Наблюдая за поведением культуры во времени, можно свидетельствовать о таком явлении, как полистилизм. Полистилизм – феномен, который был присущ многим культурным эпохам. Это качество неоднозначности, неординарности, наличия множественности выражения. Русский ученый, исследователь культуры Д. С. Лихачев вводит в обиход термин «контрапункт стилей», подразумевая под этим «возможность сосуществования разных стилей, отсутствие целостности – тоже своеобразный стиль, характерный для своего времени, как, например, в архитектуре второй половины XIX века» [7, с. 25–26].

Для того, чтобы проблема казалась более обозримой, следует обратиться к имевшим место явлениям полистилизма в определенном культурно-историческом пространстве. В философских и культурологических исследованиях встречаются крайне разно-

образные суждения по поводу обозначенной проблемы. Так, О. Шпенглер, рассуждая о стилях, пытается обозначить временную границу завершения большого стиля культуры и начала эпохи эклектики. Эту границу Шпенглер определяет примерно 1800-м годом, говоря, что, «начинается подражание, ухищрение, придумывание стилей, которые меняются каждые десять лет и с которыми каждый делает, что ему вздумается; люди занимаются повторением, комбинированием, хлопочут до крайности во внешних мелочах, так как по-прежнему художественной работы еще продолжает существовать, однако стиль, т. е. необходимое искусство, уже умер» [13, с. 295]. Далее, говоря о стиле культуры, Шпенглер отмечает, что «в общей исторической картине культуры может существовать только один стиль, к примеру – фаустовский» [13, с. 305].

Фаустовский, или западноевропейский, стиль включает, по мнению Шпенглера, в себя романский, барокко, рококо, ампи́р как этапы большого стиля. Взгляды философа здесь несколько парадоксальны, ибо он считает перечисленные выше стили лишь фазами общекультурного стиля, но не рассматривает их в качестве самостоятельных стилей.

Барокко, готику, рококо, ампи́р немецкий ученый определяет как «чувствуемые разновидности форм» [13, с. 305]. Однако называть барокко или готику разновидностью формы – достаточно рискованное предположение. Ведь и готика, и барокко, и ампи́р не являются фазами спокойного, последовательного исторического развития. Возникновение этих стилей связано прежде всего с изменениями в общественно-исторической ситуации, а, следовательно, каждый новый рождающийся стиль – это новое мировоззрение, новая идея. Неслучайно трансформируются художественные формы: то приобретают возвышенную легкость и невесомость, то вновь приземляются и становятся неповоротливыми и тяжеловесными. Это есть отражение мировоззрения и идеи в формах. Соответственно, сменяющие друг друга европейские стили: романский, готический, барокко, рококо, ампи́р – нельзя назвать «чувствуемой разновидностью форм». Эти явления культуры мы вправе называть стилями, высшей точкой концентрации идей общества, которое не стоит на месте, интенсивно развивается, рождая новые

мировоззренческие позиции. Такого рода процесс ведет к рождению новых стилей на почве существующей историко-культурной традиции.

В культуре иногда можно наблюдать достаточно гармоничное соседство сразу нескольких стилевых традиций в одном географическом культурном пространстве. Такое явление с некоторой долей допуска можно обозначить как полистили́зм. Примером полистилистического развития является культурное развитие Франции XVIII в., где одновременно существовали и мирно уживались классицизм, романтизм, рококо.

Явление полистили́зма особенно усиливается в переходные эпохи. Поэтому при подходах к изучению состояния культуры переходных эпох нужно быть внимательным ввиду возможности спутать феномены полистили́зма и эклектики. Явление эклектики в культуре переходной эпохи есть крайнее доведение до предела принципов того или иного стиля. Культура переходного периода является достаточно неустойчивой системой, и небольшой импульс может вывести систему из состояния равновесия. На этой почве может произойти уничтожение ранее существовавшего стилевого единства, и культура некоторое время будет пребывать в состоянии бессти́лия. Бессти́лие, как правило, есть вариант кризисного состояния культуры. Так, в художественной культуре ярким примером кризиса стиля был маньеризм. Маньеризм – это не только кризисные явления в искусстве Италии конца XVI в., связанные с крушением идеалов Возрождения. Маньеризм в широком понимании является кризисной фазой любого художественного стиля в различные исторические эпохи. Данное явление говорит об истощенности, усталости стиля, когда форма и техника начинают преобладать над содержанием и идеей.

В момент угасания стиля поступление пусть даже незначительного импульса может привести к созданию нового стиля, имеющего свою идейно-содержательную основу, отличную от ранее существовавшей. Рождение нового стиля может разрешить кризисную ситуацию в культуре. В рассматриваемой ситуации (культура переходной эпохи) велика вероятность появления так называемого неости́ля. Неостиль является результатом ретроспективного мышления

с присущим ему историзмом. Таковыми стилями в истории культуры были необарокко, неоготика, неореализм, неоклассицизм. Неостильм присуще воссоздание первичных стилизованных образцов, некогда бывших великими. Однако ни один из неостильей не стал большим стилем культуры, поскольку попытка реконструкции в новой общественно-исторической ситуации не сулила успеха.

Неостиль по сущности своей не является оригинальным явлением. Эта форма стилизованности носит обобщающий характер, свидетельствующий о вторичности, подражательстве, излишней вычурности или упрощенности.

В большинстве неостильей (неоренессанс, неоготика, неореализм) прослеживается тенденция к новизне. Однако эта тенденция неестественна, дисгармонична, рассудочна и претенциозна.

Маньеризм, эклектика, неостиль – это понятия, сущностное содержание которых приближает к пониманию самого явления «полистилизм». Полистилизм стоит рассматривать в данном контексте как самостоятельное явление в рамках общей системы культуры. Культура, являясь самообновляющейся системой, постоянно рождает новые формы и взаимоотношения между этими формами. Силь в этой системе есть сущность, объединяющее начало. По мнению французского философа Жилья Делеза, «силь – это рождение продолжительного и устойчивого, это рождение обретенного в материале, адекватном сущностям, это зарождение, обернувшееся метаморфозой предмета; стиль – это не человек, но сама сущность» [3, с. 75].

Соглашаясь с определением стили как «сущности», следует отметить, что стиль есть и разнообразие в самом себе, в то же время он лишен возможности повторяться и идентифицироваться с самим собой. Силь устанавливает связи в бесконечном мире культуры, придавая ей общность.

Полистилизм является одной из форм существования стили, причем одной из сложнейших модификационных форм. В самом явлении полистилизма можно проследить состояния диффузионирования, смешения стилией. Так появляются модификационные формы – синтетизм, анализм, символизм. Модификации такого плана говорят о разнообразии стилиевого мышления и художественного обобщения.

При благоприятных обстоятельствах модификации могут превратиться в новый стиль.

Тип мышления современного массового человека провозглашает культ успеха, материального благополучия, силы, независимости, тем самым порождая полистилизм постмодернистского состояния культуры. В данной культурной ситуации рождаются новые модификации стили: самостоятельно существующие этнические стили, компьютерный стиль с присущими ему атрибутами, милитари-силь, стиль тинейджеров, стиль новых интеллектуалов, массовый стиль, бизнес-силь и др.

Источники полистилизма коренятся в особенностях социальной жизни современного общества: в дифференциации его обособленных социальных стратов, в разнообразии социокультурных институтов, в динамизме социальной ситуации и усложнении социальных процессов, в особенностях культурной политики того или иного государства. Для характеристики феномена полистилизма современного типа стоит обратиться к явлению моностилизма.

Моностилизм и переход к стабильному полистилизму. Исследователь в области социологии культуры Л. Г. Ионин в своей работе «Социология культуры: путь в новое тысячелетие» выделяет основные категории моностилистической культуры. Таковыми являются: «наличие специализированной группы создателей культуры, или культурных экспертов, занимающих высокую ступень в социальной иерархии; следующей характеристикой будет строго определенный порядок реализации культурных явлений в пространстве и времени согласно нормам доминирующего мировоззрения. С данными характеристиками моностилистической культуры неразрывно связана следующая – канонизация жанров и стилией культурной деятельности» [5]. Итак, в стабильные времена моностилистическая культура строго регулирует жанры и стили как художественного творчества, так и любой культурной деятельности.

Ю. М. Лотман [9] и филолог и Б. А. Успенский [10] также выделяют некоторые категории моностилистической культуры. Таковыми, по мнению исследователей, являются: иерархия элементов стили; канонизация, т. е. наличие канонических черт стили; упорядоченность как показатель

строного регулирования культурной деятельности в пространственно-временном отношении; тотализация – т. е. тотальный характер стиля; исключение чуждых культурных элементов; упрощение путем интерпретации в собственных терминах сложных культурных феноменов; официальный консенсус как демонстративное и официально провозглашенное единство восприятия и способов интерпретации культурных феноменов; позитивность как легитимирующая направленность; телеология – постулирование цели социокультурного развития всегда служит консолидации социокультурного целого и обеспечивает возможность трансляции общих целей развития в частные жизненные цели конкретного человека.

Данная система характеристик моностилистической культуры может быть использована для описания социокультурной системы в целом, включая такие культурные формы, как экономика и политика. У Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского любая культура носит системный характер, полистилизм, по мнению ученых, – это отклонение от системного единства. Но здесь можно предположить, что моностилистическая культура системна, полистилизм изначально подразумевает несистемность.

Итак, характерные особенности моностилистической культуры подводят нас к определению феномена полистилизма. Опираясь на модель моностилистической культуры, можно охарактеризовать тип полистилистической культуры. Чистый стиль определяет моностилистическую культуру, для полистилизма характерен синкретический характер. В данном контексте категории моностилизма будут оппозиционными по отношению к категориям полистилизма. Так, свойственная моностилизму иерархизация сменяется деиерархизацией полистилизма; канонизация сменяется деканонизацией полистилистической культуры, находящей выражение в отсутствии или ослаблении жанровых и стилевых норм; детотализация как категория полистилистической культуры проявляется в исключении воспринимаемого единства в многообразии культурных феноменов. Л. Г. Ионин вводит еще несколько категорий полистилистической культуры, таковыми являются: диверсификация; эзотеричность; негативность как отрицание или равнодушное непризнание существующего социально-культурно-

го порядка вместо позитивного отношения к нему; ателеология – возникновение новых культурных форм и стилей часто сопровождается отказом признавать какую-либо цель развития культуры.

Современная социокультурная ситуация на постсоветском пространстве демонстрирует переход от моностилизма к стабильному полистилистическому состоянию в его модификационной форме. Полистилистическая культура может осуществляться в действительности, если реализованы две предпосылки: «первая предпосылка – терпимость граждан по отношению к новым и чуждым культурным стилям и формам, их готовность жить в достаточно сложной полистилистической культурной среде. Вторая предпосылка – наличие формальных (в том числе законодательно утвержденных) правил взаимодействия различных стилей, форм, культур, традиций в нормальном контексте повседневной жизни» [5, с. 11].

Итак, полистилизм характеризует разобщенную и специализированную ментальность современного общества. На институциональном уровне он проявляется в обособленном существовании различных субкультур. Под субкультурами здесь понимаются сложившиеся в постиндустриальном обществе равноправные модели культуры, отличающиеся друг от друга носителями, образцами поведения, символами, атрибутами, ценностями и нормами. В узком смысле полистилизм – форма бытия стиля, подразумевающая возможность сосуществования в едином социально-культурном пространстве множества вариативных проявлений стиля, не исключающая соединения, взаимопроникновения или уничтожения одного стиля другим. Важным моментом в рождении полистилизма современного вида является соотношение цивилизационных механизмов и собственно культурных начал. Полистилизм характеризует индустриальное и постиндустриальное общество, предполагая взаимодействие в рамках одной и той же культуры нескольких жизненных форм. Под жизненными формами в данном контексте понимаются исторически сложившиеся правила суждения и поведения людей в обществе. В этих правилах находят свое отражение ценности, символы, идеалы.

Явление, определенное в данной статье как «полистилизм», находит свое выраже-

ние в многообразии художественных направлений и школ в искусстве, их смешении, взаимопроникновении при существовании в едином временном и географическом континууме. Предполагается восприятие культурой разнородных традиций, восходящих к различным историческим эпохам. Открытость для новаций и заимствований, постоянный диалог культур, расщепление единой картины мира на несколько образных систем становится смыслонаполнением полистилистической культуры. В этом пространстве субкультуры взаимодействуют друг с другом, происходит обмен ценностями, стилевыми особенностями, символами, знаками. Результат такого рода обмена – полистилистическое пространство, которое, в свою очередь делится на пространство искусства, пространство экономической, политической, военной, научной культур, образуя сложнейшие цивилизационные конфигурации. В конечном счете полистилизм определяет специфику конкретной цивилизации и придает своеобразие действию ее механизмов.

Заключение. Начало явления полистилизма лежит в соотношении цивилизационных и культурных механизмов. В таком аспекте полистилизм определяет специфику конкретной цивилизации, распространяя свое влияние на все сферы бытия культуры. Полистилизм является одним из этапов позднестилевой динамики и определяет стиливое состояние культуры конца XX – начала XXI в. В основе современного полистилизма лежит многообразие как продолжение экономической дифференциации общества, побуждающее каждую из социальных групп выбирать особенную модель культуры. Культурологический ракурс рассмотрения явления полистилизма обнаруживает полистилистическое состояние культуры отличительной чертой современного общества, когда осуществляется переход от моностилизма к стабильному полистилистическому состоянию в его модификационной форме (в зависимости от особенностей социума).

ЛИТЕРАТУРА

1. Брусиловская, Л. Б. Культура повседневности эпохи «оттепели»: Метаморфозы стиля: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.02 / Л. Б. Брусиловская. – М., 2000. – 193 с.
2. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве: пер. с нем. А. А. Франковского / Г. Вёльфлин. – М.: Изд-во Шевчук В. ООО, 2009. – 290 с.
3. Делёз, Ж. Марсель Пруст и знаки / Ж. Делёз. – СПб.: Алетейя, 1999. – 140 с.
4. Елинер, Н. Г. Процессы стилиобразования в пространственных искусствах: опыт применения системно-культурологического подхода: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 / Н. Г. Елинер. – СПб., 2005. – 155 с.
5. Ионин, Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие: учеб. пособие для студ. вузов. – 3-е изд., перераб. и доп. / Л. Г. Ионин. – М.: Логос, 2000. – 431 с.
6. Крукоўскі, М. І. Філасофія культуры: увядзіны ў тэарэтычную культуралогію: вучэбны дапаможнік / М. І. Крукоўскі. – Мінск: Універсітэцкае, 2000. – 192 с.
7. Лихачев, Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств / Д. С. Лихачев. Очерки по философии художественного творчества. – СПб.: Блиц, 1999. – 342 с.
8. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.
9. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры / [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/ind.php. – Дата доступа: 21.08.2011.
10. Успенский, Б. А. Семиотика истории. Семиотика культуры / [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/ind.php. – Дата доступа: 21.08.2011.
11. Устюгова, Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля / Е. Н. Устюгова. – 2-е изд. – СПб.: Изд-во ИД СПбГУ, 2006. – 260 с.
12. Федотовских, О. Л. Понятие «стиль». Подходы к определению стиля / [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.Taby27.ru/studentam_aspirantam/style_theorie/styl_predmet/fedotovskich_styl.html. – Дата доступа: 21.08.2011.
13. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность / О. Шпенглер. – Минск: Попурри, 1998. – Т. 1. – 665 с.

Поступила в редакцию 23.08.2012 г.

УДК 94(476)

Использование туризма как формы активного отдыха работниками транспорта Белорусской ССР в 1950–1991 гг.

Тимофеев Р. В.

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



В данной статье сделана попытка показать развитие туристической работы в Белорусской ССР за 1950–1991 годы на примере предприятий транспорта. Автором выделены основные формы туристического обслуживания работников транспорта, указаны главные документы и решения органов власти, на которых такая работа строилась. Особо отмечена деятельность профсоюзных организаций по проведению экскурсионных поездок и путешествий, в том числе и за границу. Большое внимание уделено использованию предприятиями транспорта самых разнообразных возможностей для организации отдыха своих рабочих и служащих. Показаны в данном исследовании и наиболее популярные маршруты путешествий и экскурсий как внутри республики, так и за ее пределами. Отдельное внимание уделено также проведению предприятиями транспорта активных туристических мероприятий на территории Беларуси.

Ключевые слова: туризм, экскурсия, отдых, профсоюз, транспорт.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 86–92)

Use of tourism as a form of active rest by workers of transport of Belarusian SSR between 1950 and 1991

Tymofeyev R. V.

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

In the article attempt is made to show the development of tourist work in Belarusian Soviet Socialist Republic in 1950–1991 on the example of enterprises of transport. Basic forms of tourist service of the workers of transport were singled out, main documents and decisions of the bodies of authority were specified, on which such work was based. The activity of trade-union organizations on implementation of excursion trips and journeys, including those abroad, was marked specifically in the article. Much attention was given to the use by enterprises of transport of the diversified opportunities for organization of rest of workers and employees. Most popular routes of trips and excursions both inside the republic and outside it were indicated in the article. Special attention was also given to active tourist events held by transport companies on the territory of the republic.

Key words: tourism, excursion, rest, trade unions, transport.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 86–92)

Сегодня в Республике Беларусь большое внимание уделяется обеспечению населения различными услугами, в том числе и туристическими. Поэтому будет важным изучение опыта развития данной сферы на примере работников транспорта Белорусской ССР. Актуальность изучения туристического обеспечения транспортников состоит в том, что оно позволяет проанализировать популярность и доступность

тех или иных его форм, выделить достижения и недостатки в организации туристической работы, отметить работу профсоюзов в этом направлении. Такой вопрос давно имеет право быть отдельным предметом исследования, так как организация туристического обеспечения помогала активному проведению отдыха работников и напрямую влияла на рост их производительности труда.

Адрес для корреспонденции: 210022, г. Витебск, Московский пр-т, д. 27, корп. 2, кв. 56,
тел. 25-77-43 – Р. В. Тимофеев

Целью статьи – анализ развития туристического обслуживания в Белорусской ССР в 1950–1991 гг. на примере транспортных предприятий.

Информация о развитии туристической работы на предприятиях транспорта Белорусской ССР была взята из общесоюзных, республиканских и областных изданий периодической печати, фондов Национального архива Республики Беларусь, Государственного архива Витебской области и из сборников документов органов власти. В исследовании был использован системный метод, который позволяет рассмотреть проблему в комплексе, раскрыть целостность объекта и выявить многообразие окружающих его связей. Его дополнили такие общенаучные методы, как индукция и дедукция, анализ и синтез.

Организации, содействующие развитию туризма. Так, туристская секция при Минском автомотоклубе ДОСААФ содействовала в 1950-е годы туристам в получении разработанных в Москве туристских маршрутов по Кавказу, Крыму, Прибалтике, Московской области и БССР. Автомотоклуб выдавал туристам путевки на путешествия по родному краю, сообщал необходимые сведения о состоянии дорог, заправочных пунктов и гостиниц. Однако наиболее активно в организации туристических поездок проявили себя профсоюзы всех уровней. С 1985 г. в республике для обслуживания работников транспортных предприятий г. Минска массово использовались туристические автобусы. Чаще всего им предлагались поездки по маршрутам: Минск–Бегомль–Березинский заповедник–Лепель; Минск–Молодечно–Даугавпилс–Вильнюс. С 1959 г. широкое распространение получили заказные автобусы для экскурсий.

Возможность отдыха, совмещенного с осмотром туристических достопримечательностей, для работников транспорта представлялась в порядке очереди. За 1950 г. райпрофсоюзом (профсоюзом) Оршанского отделения Западной железной дороги было выдано в санатории 138 путевок и 413 – в дома отдыха и на курорты Сочи, Алупки и Евпатории [1, с. 1]. В 1956 г. в санаториях Крыма, Кавказа и Рижского взморья и в домах отдыха провели свои отпуска сотни железнодорожников Гомельского отделения Белорусской железной дороги (БЖД). Работники Верхне-Днепровского речного па-

роходства в этот период получили путевки в здравницы Крыма, Кавказа, Прибалтики, на берегу Черного моря (в Одессе) для них работал дом отдыха «Моряк».

Рабочие и служащие республики с 1950-х гг. широко пользовались услугами домов отдыха «Ждановичи» под Минском и «Чонки» близ Гомеля. Так, только за одну смену в 1953 г. дом отдыха «Чонки» принимал до 200 человек. В санаториях и домах отдыха БССР было повышено качество медицинского обслуживания, улучшилось питание, разнообразнее стали культурные мероприятия. Для обслуживания населения Минска, которое выезжало в выходные дни в окрестности города, БЖД широко использовала дачные поезда. Авиаторы с 1957 г. самолетами связали Минск с дачной местностью Ждановичи. Речники с 1956 г. начали проводить двухчасовые катания по Минскому «морю» на теплоходах, услугами которых воспользовались 3 тыс. человек. Для доставки жителей Гомеля к центру массового отдыха – Пролетарскому лугу – широко использовались речные трамваи. Речники Гомеля организовали в июне 1958 г. прогулки для жителей города по линиям Гомель–Чонки, Гомель–Пролетарский луг. Теплоходы и пароходы были радиофицированы, там разместились танцевальные площадки и буфеты.

В 1960-е гг. возможности для организации туристической работы расширились. Так, по Положению о комиссии по социальному страхованию, утвержденному постановлением Президиума ВЦСПС от 5 января 1962 г., ее представители принимали решение о выдаче работникам за счет средств страхования путевок в санатории, профилактории, дома отдыха, пансионаты, а также туристских путевок по согласованию с советом коллектива физкультуры. В их компетенции было также внесение предложений о выдаче работникам в определенных случаях денег вместо путевок, о частичной оплате проезда на санаторное лечение по путевкам [2, с. 4]. Вопросы планирования, распределения и выдачи путевок решались профсоюзами согласно инструкции Президиума ВЦСПС от 5 октября 1962 г. с изменениями, внесенными 1 августа 1969 г. Из общего количества путевок в санатории, пансионаты 20% выдавались бесплатно, на курорты с лечением – 10% бесплатно. Остальные путевки шли за 30% стоимости. В целях активизации своей работы в ноя-

бре 1964 г. V пленум ВЦСПС обсудил вопрос «О мерах по дальнейшему улучшению санаторно-курортного обслуживания и организации отдыха трудящихся».

Многое делалось на местах. Республиканский Совет профсоюзов в 1960 г. отметил получение населением республики большого количества льготных путевок в санатории, дома отдыха, на туристские базы. С 1962 г. в республике были широко организованы поездки по городам СССР на туристических поездах, каждый из которых вмещал до 350 человек. Туристско-экскурсионный поезд давал возможность увидеть все наиболее примечательное на протяжении нескольких тысяч километров, делая остановки в тех пунктах, которые представляли наибольший интерес. Турбаза на колесах чаще всего включала 10–12 купированных вагонов и 3 вагона-ресторана. Обедать, ужинать и ночевать туристы возвращались в свой поезд. Такие путешествия по железной дороге в 1966 г. были организованы в течение всего года, а стоимость поездки с 1 сентября по 31 мая снижалась на 30% по сравнению с обычными ценами. В 1968 г. в республике курсировало 26 туристических поездов, в том числе 18 – по дальним маршрутам. Все это было дополнено 17 лыжными поездами и 100 поездами выходного дня.

В 1962 г. была развернута программа «Автостоп», когда по специальному талону туристам можно было проехать на попутном автотранспорте за одну копейку 10 километров. Шоферы, собиравшие такие талончики, поощрялись белорусским республиканским советом по туризму. По итогам 1963 г. лучшим шофером «Автостопа» стал В. И. Павленок из автоколонны № 2409 г. Могилева. Для перевозки туристов могли быть использованы все попутные автомобили, если они были технически исправны и правила движения транспорта позволяли принять туриста в кабину или кузов, оборудованный под перевозку людей. Белорусский республиканский совет по туризму рассылал профсоюзным и спортивным организациям, комитетам комсомола по их заявкам необходимое количество книжек и талонов для последующей реализации на местах. В 1965 г. талоны на 1 рубль давали право проезда на 500 км. Шоферам разрешалось участвовать в конкурсе и от самих водителей. В феврале 1963 г. президиум Белорусского республиканского совета по

туризму премировал большую группу водителей, принявших участие в перевозке туристов по системе «Автостопа». Обладателями мотовелосипедов стали шофер Минской автоколонны № 2414 Б. П. Янушкевич, шофер Несвижской автобазы № 17 Л. А. Протопуська. 18 водителей автомашин были премированы 10-дневными путевками на турбазы Белорусской ССР [3, с. 3].

Министерство автотранспорта БССР в 1965 г. предложило не только своим работникам, но всем желающим 20 постоянно действовавших экскурсионных автобусных маршрутов. Например, минчане могли путешествовать на Нарочь, в Беловежскую пушу с заездом в Брест, в Москву, Ленинград, Киев, Львов, Ригу, Таллин, Вильнюс, Каунас. Из Бреста совершались экскурсии в Вильнюс с заездом в Минск и на Нарочь, во Львов через Киев, в Беловежскую пушу и по местам партизанских сражений. В Брестскую крепость-герой протянулись маршруты из Могилева, Барановичей, Могилева и Гродно. Для гродненцев были подготовлены маршруты в Ригу, к озеру Свитязь, а для могилевчан – в д. Лесная.

Возможности для организации активного туризма. С 1967 г. автошкола № 6 г. Новополоцка организовала отдых своих работников на собственной туристской базе на оз. Яновское, где предоставлялись лодки, а выезды осуществлялись каждое воскресенье [4, с. 4]. За 1968 г. автобаза № 11 г. Минска смогла направить на Черное море 220 человек и членов их семей с размещением в частном секторе, но с доставкой собственным транспортом. 78 человек с этой автобазы в том году провели отпуск на оз. Нарочь, 17 человек – в санаториях, 11 – на круизе по Черному морю, были проведены также экскурсионные поездки в Ленинград, Киев, Севастополь, Брест и Узбекистан [5, л. 150].

Проведение туристических мероприятий контролировали партийные организации автотранспортников. Отчетно-выборное собрание в партийной организации автобазы № 1 Гомельского автотранспортного треста в сентябре 1965 г. отметило, что с помощью партийного бюро были организованы экскурсии в Киев и выезд на отдых за город. На общем партийном собрании Витебского трамвайного управления от 15 августа 1963 г. рассматривались вопросы рас-

пределения туристических путевок [6, л. 74]. Информация об организации отдыха рассматривалась на партбюро Полоцкого управления нефтепровода «Дружба» 8 июля 1969 г., где отметили, что местком организовал поездки на экскурсию в Минск и Брест [73, л. 67].

Организация отдыха имела определенные особенности на разных транспортных подразделениях. Для речников, как и для всех других работников, по установленным нормам выделялись путевки в дома отдыха и санатории, но воспользоваться ими в наиболее благоприятный летний период оказалось сложно, так как именно тогда в разгаре была навигация. Такие путевки реализовывались в осенне-зимний период, в том числе, например, в 1960 г. по Бобруйскому порту – в санаторий «Сосновка», дом отдыха «Чонки», а 1 человек смог совершить туристическое путешествие по Грузии [8, с. 1]. Поэтому для поездок речники старались использовать местные возможности. В начале 1960-х гг. совершались загородные прогулки в выходные дни по Припяти из Пинска. Незанятая в навигации часть речников проводила свой отпуск в туристских поездках на экскурсионных судах, например, в 1966 г. действовал маршрут Гомель–Киев. Помимо успехов в организации отдыха были и недостатки. В 1967 г. в республике был широко известен факт неудовлетворительного обслуживания отдыхающих на озере Нарочь. Однако усилиями всех заинтересованных сторон проблема была решена.

В 1970-е гг. еще больше расширились возможности организации туристической работы согласно действующему Положению о правах фабричного, заводского, местного комитетов профессионального союза. В тот период местком предоставлял путевки на санаторно-курортное лечение в дома отдыха, туристско-оздоровительные учреждения, направлял детей в пионерские лагеря [9, с. 5]. В целях поощрения победителей соревнования за досрочное выполнение народнохозяйственного плана на 1973 г. Президиум ВЦСПС своим постановлением от 23 февраля 1973 г. поручил Центральному совету по туризму и экскурсиям предусмотреть в плане на 1974 г. выделение профсоюзам туристических путевок для поездок по СССР и зарубежным странам. В рамках постановления ЦК КПСС, Совета Министров СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ от 30 декабря 1976 г. «О всесоюзном социали-

стическом соревновании за повышение эффективности производства и качества работы, успешное выполнение заданий десятой пятилетки» в целях поощрения передовиков производства выделялись льготные туристские путевки для поездок по СССР и зарубежным странам по линии ВЦСПС, а путевки для поездок по местам революционной и боевой славы в социалистические страны – по линии ВЛКСМ [10, с. 62, 63]. В свою очередь, XXIV съезд КПСС в 1971 г. предложил осуществить мероприятия по укреплению материальной базы туризма, развитию речных, железнодорожных, автомобильных и воздушных туристских маршрутов, расширению строительства гостиниц, кемпингов и других объектов по обслуживанию туристов. На обеспечение туристско-экскурсионных поездок было направлено постановление Совета Министров СССР от 16 августа 1974 г. «О мерах по дальнейшему улучшению торгового обслуживания пассажиров на железнодорожном и воздушном транспорте».

Областными автотранспортными трестами БССР совместно с областными советами по туризму и экскурсиям в 1970 г. были разработаны и осуществлялись мероприятия по обеспечению потребности в туристско-экскурсионных поездках. В этих мероприятиях было определено необходимое количество автобусов с почасовой оплатой для обслуживания туристских маршрутов и экскурсий, выделен перечень постоянно действовавших туристских автобусных маршрутов по историческим местам республики и городам страны. Работники Гомельского аэропорта оказывали в 1971 г. содействие профсоюзным комитетам предприятий и организаций области в осуществлении экскурсионных полетов трудящихся в Москву, Ленинград, Киев, Минска, Брест. В мае 1972 г. Минское городское управление пассажирского транспорта открыло специальный экскурсионно-экспрессивный автобусный маршрут Минск–Курган Славы–Хатынь.

В июле 1973 г. в республике прошел этап V Всесоюзного слета автомотористов, являющегося частью Всесоюзного похода комсомольцев и молодежи по дорогам революционной, боевой и трудовой славы. Слету туристов на белорусской земле предшествовали многодневные автомотопробеги, когда в Белоруссию прибыли туристы из Москвы и Ленинграда, республик Средней

Азии, Закавказья, Прибалтики, Украины и Молдавии. Самолет ТУ-124 в апреле 1973 г. отвез к берегам Волги на экскурсию 30 лучших передовиков производства, рабочих и инженерно-технических работников Минского аэропорта. Белорусский республиканский совет по туризму и экскурсиям заказал на сезон 1975 г. пассажирские суда путешествий. Речные суда «Александр Пушкин» и «Емельян Барыкин» были предоставлены в распоряжение тех, кто любил путешествовать по Припяти, Сожу и Днепру.

Объемы туристических услуг. С каждым годом объемы предоставленных услуг по республике росли. Так, если в 1973 г. по экскурсионным маршрутам БССР проследовало 3 млн человек, то в 1977 г. уже 6 млн. Общая вместимость туристско-экскурсионных учреждений республики в 1976 г. составляла 5,7 тысяч мест. Для организации семейного отдыха республиканским советом по туризму и экскурсиям в 1978 г. были определены турбазы «Высокий берег» в Минской области, «Лесное озеро» в районе Барановичей, «Днепр» близ Могилева, «Неман» в пригороде Гродно. В 1978 г. было организовано 211 туристских поездов в Прибалтику, на Черноморское побережье Кавказа и Крыма, в Сибирь, Закарпатье, Поволжье и Среднюю Азию [11, с. 4].

Только за 1977 г. услугами туристических поездов в БССР воспользовались 10 тыс. человек. В Минске 14 мая 1979 г. состоялось республиканское совещание по вопросам дальнейшего развития туризма и экскурсий, рассмотревшее итоги работы туристско-экскурсионных организаций, министерств и ведомств по обслуживанию туристов и экскурсантов. Там были намечены меры по дальнейшему улучшению деятельности этих организаций, определены задачи в связи с проведением в Минске мероприятий Олимпиады-80. В работе совещания принял участие председатель Белорусского республиканского совета профсоюзов Н. Н. Полозов.

В меньшей степени, но для работников транспорта организовывались и зарубежные туристические поездки. Так, Витебским трамвайным управлением в августе 1974 г. работникам была предоставлена возможность купить туристические путевки в Польшу и Чехословакию. В декабре 1979 г. поездку в Чехословакию совершила инспектор по кадрам Брестской дистанции сигнализации и связи Г. И. Лепилина. Председатель БРК профсоюзов авиаработников В. С. Тарасов

отметил, что в начале 1970-х гг. белорусские авиаторы в качестве экскурсантов побывали почти во всех социалистических странах, посетили также Англию, Францию, Италию, путешествовали по Средиземному морю, побывали в Скандинавских странах.

В 1980-е гг. организация отдыха работников оставалась в сфере внимания как органов власти, так и профсоюзов. В постановлении ЦК КПСС, СМ СССР и ВЦСПС «О дальнейшем развитии и совершенствовании туристско-экскурсионного дела в стране» от 31 октября 1980 г. была предложена программа развития и улучшения туристско-экскурсионного дела, определены задачи министерств и ведомств, советских и профсоюзных органов по совершенствованию организации и укреплению материальной базы туристско-экскурсионной работы, усилению туристско-экскурсионной работы в трудовых коллективах. Было предложено шире использовать туристские путешествия и экскурсии в качестве поощрения победителей соревнования.

Соответственно таким решениям сфера туризма постоянно развивалась, и, например, за 1984 г. услугами только Гомельского бюро путешествий и экскурсий воспользовались 80 тысяч человек, для которых были созданы условия и для семейных путешествий. В 1988 г. через республику проходило 13 всесоюзных маршрутов, 60 местных: водных, пеших, велосипедных, автомобильных, а также 1 конный маршрут на турбазе «Сож». Одновременно в республике могли обслуживать свыше 10 тыс. человек, в год принимали до 400 тыс. На турбазах «Высокий берег» и «Нарочанка» в 1988 г. было организовано катание детей на конных повозках. Для походов выходного дня в окрестностях Минска в 1988 г. было 8 постоянных маршрутов, проводилось путешествие на поезде «Здоровье», для школьников в дни выходных и каникул были организованы автобусные путешествия [12, с. 3].

Популярными среди транспортников были туристические слеты. Так, в 1982 г. группа работников Волковысского локомотивного депо отправилась в поход по западному Кавказу. В районе озера Гать под Барановичами состоялся в феврале 1984 г. слет туристов-лыжников. В октябре 1986 г. под Брестом на базе «Белое озеро» прошел областной слет «Папа, мама, я – туристическая семья». На озере Девино в 1989 г. – второй

слет туристов, в котором участвовали команды семи предприятий Оршанского узла. Команда локомотивного депо Молодечно в 1989 г. выиграла узловой туристический слет. Дорожный туристический слет в июле 1990 г. в Кричевском районе собрал любителей туризма всей БЖД. На Калинковичской дистанции пути в июле 1991 г. было проведено первенство по летнему спортивному рыболовству.

Формы отдыха. В 1980 г. группа сотрудников центра научно-технической информации и пропаганды БЖД совершила экскурсию по маршруту Мир–Несвиж. В июне 1981 г. она побывала и на тематической экскурсии «Зодчество Налибоцкого края». В 1981 г. при вагонном депо Барановичи был создан штаб выходного дня, который организовал экскурсии, в том числе в Брест. В сентябре 1982 г. на БЖД открылся сезон путешествий в туристических поездах в Одессу, Львов, Киев, Ленинград и Кишинев. В профсоюзном комитете локомотивного депо Минск в 1986 г. был создан штаб выходного дня, который заключил договор с Минским бюро путешествий и экскурсий. Работники локомотивного депо Минск на профсоюзном собрании в 1987 г. выразили желание посетить города-герои и побывали в Москве, Киеве, еще раньше ездили в Несвиж и на Курган Славы, посетили ВДНХ БССР в Минске. По маршруту Минск–Витебск–Полоцк в январе 1990 г. прошел туристический поезд, пассажирами которого были работники дорожных предприятий.

Были в 1980-е гг. дальние туристические поездки. В Марокко и в Испании в 1982 г. побывал гомельский машинист, круиз по странам Ближнего Востока совершил его коллега. В 1983 г. из поездки по Югославии вернулась группа гомельских железнодорожников, другая их группа посетила Румынию и Болгарию. Поездку по путевке профсоюза в ГДР в 1983 г. совершила заведующая локомотивными бригадами депо Орша. Из туристической поездки по Венгрии в 1983 г. вернулась группа железнодорожников Витебского отделения БЖД, в 1986 г. она побывала по туристическим путевкам в Болгарию.

Гродненский таксомоторный парк с 1988 г. содержал базу отдыха на 30 мест в Прибалтике, куда предоставлялись семейные путевки, в том числе победителям соревнований на бесплатной основе. В 1971 г.

Гомельское предприятие транспорта нефти «Дружба» организовало семейный отдых и оздоровление для своих работников в санатории «Приднепровский» в Рогачеве, на базе «Милоград», куда выезжали с выступлениями коллективы художественной самодеятельности, а также на базе «Лазурный берег» в Одесской области.

Однако нельзя не отметить тот факт, что в конце 1980-х гг. возможности для развития туристической работы в республике резко сократились как по причинам социально-экономического кризиса, так и из-за нестабильной политической ситуации в некоторых соседних союзных республиках и в странах социалистического лагеря.

Заключение. В 1950–1991 гг. развитию туристической работы в республике значительное внимание уделяли как профсоюзные и партийные организации в частности, так и трудовые коллективы в целом. В 1960-е гг. влияние профсоюзов на совершенствование туристического обслуживания рабочих и служащих возросло, на эти цели расходовались средства социального страхования. В 1970-е гг. предоставление путевок на путешествия органы власти предлагали рассматривать как действенное средство поощрения победителей производственного соревнования, а для развития материальной базы туризма выделялись дополнительные средства.

Если в начале 1980-х гг. в республике принимались программы развития и улучшения туристско-экскурсионного дела, то в конце 1980-х гг. возможности для проведения туристской и экскурсионной работы сократились из-за ухудшения экономической ситуации. Одной из наиболее распространенных форм туристического обслуживания в изучаемый период было проведение познавательных экскурсий при помощи специальных поездов и автобусов. Важной формой активного туризма были слеты и соревнования. В меньшей степени работники транспортных предприятий республики реализовывали свое право на зарубежные поездки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бяляеў, П. Адпачынак чыгуначнікаў / П. Бяляеў // Віцебскі рабочы. – 1951. – 6 чэрв. – С. 1.
2. Положение о комиссии по социальному страхованию // охрана труда и социальное страхование. – 1962. – № 3. – С. 4–5.

3. Богданов, Л. Автостоп находит друзей / Л. Богданов // Знамя юности. – 1963. – 6 февр. – С. 3.
4. Кухаренок, А. Культура отдыха / А. Кухаренок // Авто-транспорт Белоруссии. – 1967. – 13 июля. – С. 4.
5. Протоколы № 1–16 заседаний Комиссии по транспорту и связи. 1967–71 гг. Верховный Совет БССР // Национальный архив Республики Беларусь. – Фонд 968. – Оп. 1. – Д. 861.
6. Протоколы заседаний партийных собраний Управления Витебского трамвая. 1963 г. // Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Фонд 384. – Оп. 1. – Д. 48.
7. Протоколы партбюро парторганизации Полоцкого управления нефтепровода «Дружба». 1969 г. // ГАВО. – Фонд 9841. – Оп. 1. – Д. 3.
8. Ражкоў, Е. У санаторыі і дамы адпачынку / Е. Ражкоў // Рачнік Беларусі. – 1960. – 12 жн. – С. 1.
9. Положение о правах фабричного, заводского, местного комитета профессионального союза // Советские профсоюзы. – 1971. – № 21. – С. 4–5.
10. Постановление ЦК КПСС, СМ СССР, ВЦСПС и ЦК ВЛКСМ от 30 дек. 1976 г. // Собрание постановлений правительства СССР. – 1977. – № 4. – С. 58–65.
11. Закис, А. Туристское лето / А. Закис // Железнодорожник Белоруссии. – 1978. – 6 июля. – С. 4.
12. Куповская, М. Ателье «Досуг» / М. Куповская // Знамя юности. – 1988. – 17 марта. – С. 3.

Поступила в редакцию 13.09.2011 г.

The background of the page is a light gray gradient. It features a series of concentric, slightly irregular circles that create a sense of depth and movement. Scattered throughout the image are numerous small, bright white spots, some of which have a soft glow, resembling stars or distant galaxies. The overall effect is ethereal and modern.

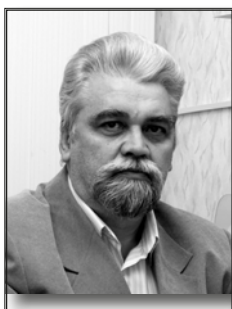
ПЕДАГОГИКА

УДК 378.13:747.012

Виртуальная среда и мультимедийные технологии в дизайн-проектировании предметно-пространственной среды

Кулененок В. В.

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



виртуальная реальность.

Одним из важных факторов реформирования высшего образования является его информатизация. Под информатизацией мы в данном случае понимаем разработку, внедрение и использование в системе образования информационных компьютерных технологий. В систему современного учебного процесса активно внедряются мощные компьютерные инструменты для активизации внутренних механизмов ориентированного творчества дизайнера. В статье рассматриваются вопросы, связанные с использованием в учебном процессе мультимедийных (multi – много, media – способ, средство, среда существования) средств, которые позволяют дизайнеру погружаться в виртуальную реальность, визуализировать свои мысли и непосредственно работать с ними; история вопроса и сферы его применения в дизайне; особенности взаимодействия виртуальной реальности с человеком и методология дизайн-проектирования мультимедийными средствами виртуальной среды.

Ключевые слова: информационные технологии обучения, мультимедийный дизайн,

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 94-102)

Virtual environment and multimedia technology in design-planning of object-spatial environment

Kulenenok V. V.

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

An important factor in higher education reform is the computerization of education. Computerization in this case is understood as working out, implementation and use of information computer technology in education. The system of the modern educational process is being actively intruded with powerful computer tools to strengthen internal mechanisms of a purposeful creative designer. The article considers issues connected with the use in the educational process of multimedia (multi – a lot, media – way, tool, environment) means, which make it possible for the designer to dive into virtual reality, to visualize his ideas and work directly with them, background and scope of the design, peculiarities of the interaction of virtual reality with man and methodology of design with multi-media means of virtual environment.

Key words: information technology of teaching, multimedia design, virtual reality.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 94-102)

Внедрение высокоэффективных, профессионально направленных средств информационных технологий в обучающий процесс будет оставаться в числе актуальных задач подготовки будущих профессионалов в области дизайна. В условиях глобальной информатизации общества компетентность выпускников в значительной степени будет определяться

уровнем их информационной компетентности, а рейтинг вуза – тем, насколько гибко в учебном процессе учитываются тенденции развития новых информационных технологий.

Данные процессы изменений в обществе требуют, соответственно, изменений в системе образования. Система образования должна быстрее реагировать на изме-

Адрес для корреспонденции: e-mail: artsph@tut.by – В. В. Кулененок

нения и работать на опережение. Одним из важных факторов реформирования образования является информатизация образования. Под информатизацией мы в данном случае понимаем разработку, внедрение и использование информационных компьютерных технологий в системе образования. Серьезной проблемой, препятствующей развитию информационных технологий [4], является отсутствие эффективной системы ознакомления педагогов и студентов с практикой работы по их использованию.

Информационные технологии обучения – это педагогические технологии, использующие специальные способы, программные и технические средства (кино-, аудио- и видеосредства, компьютеры, телекоммуникационные сети) для работы с информацией. Система образования выступает в качестве потребителя, пользователя и создателя информационных технологий, которые впоследствии используются в самых различных сферах. Информационные технологии обучения [5] следует понимать как приложение информационных технологий для создания новых возможностей передачи знаний (деятельности педагога), восприятия знаний (деятельности обучаемого), оценки качества обучения и, безусловно, всестороннего развития личности обучаемого.

В систему современного учебного процесса активно внедряются мощные компьютерные инструментарины для активизации внутренних механизмов ориентированного творчества дизайнера. Мультимедийные (*multi* – много, *media* – способ, средство, среда существования) средства позволяют дизайнеру погружаться в виртуальную реальность, визуализировать свои мысли и непосредственно работать с ними. Восприятие виртуальных объектов осуществляется по нескольким сенсорным каналам одновременно. Появилась возможность моделировать пространственно-временные виртуальные среды для инновационного проектирования. При этом серьезной проблемой становится недостаточное осознание уникальных возможностей мультимедиа, неготовность решать социокультурные проектно-художественные задачи на новом уровне.

Методологическим ориентиром исследования являются классификационный и типологический подходы, раскрывающие формы и диапазон использования компьютерных технологий в дизайне и выявляющие противоречия и слабые места в современном состоянии компьютерного проектирования. При исследовании вопроса мультимедийного дизайна использован метод сопоставительного анализа истории изобразительного искусства и истории дизайна. В основе анализа современных тенденций в дизайне и их связи с развитием компьютерных технологий лежат системный подход и структурный метод анализа, которые позволяют на основе синтеза различных знаний описать мультимедийный дизайн как новое явление в дизайн-проектировании.

Теоретической основой исследования послужили труды в области искусствознания, методологии дизайна, виртуалистики. Теория и методология проектирования (А. А. Грашин, А. Н. Лаврентьев, А. В. Ефимов, Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко). Раскрытие особенностей компьютерной виртуальной реальности потребовало изучения работ в области истории становления понятия «виртуальность» (Э. В. Каракозова, А. А. Грицанов, Д. В. Галкин, А. Е. Иванов).

Цель статьи – выявление специфики, структурирования и особенностей развития мультимедийного дизайна при создании виртуальных проектов-сред в учебном процессе дизайн-проектирования. Для этого необходимо решить следующие задачи:

- раскрыть сущность виртуальной реальности, историю вопроса и сферы применения в дизайне;
- выявить особенности взаимодействия виртуальной реальности с человеком;
- разработать методические подходы к дизайн-проектированию мультимедийными средствами виртуальной среды.

Виртуальная реальность, история вопроса и сферы применения в дизайне. Понятие виртуальной реальности (ВР) появилось еще несколько десятков лет назад, но люди узнали об этом феномене только в начале 1990-х годов. В середине 1950-х годов один кинематографист по имени Мортон Хейлиг решил создать нечто удивительное, что поразило бы публику.

В 1960 году он сконструировал что-то вроде игровой приставки и назвал ее Sensorama. В комплекте к приставке шел стереоскопический экран, кулера, эмитеры запаха, стереоколонки идвигающееся кресло. Хейлиг также создал специальный телевизор, позволяющий смотреть программы в трехмерном измерении. В то время зрители еще пассивно смотрели фильм, но это был первый шаг к развитию виртуальной реальности. В 1961 году инженеры корпорации Philco разработали первый шлем-дисплей, получивший название Headsight. Шлем состоял из видеоэкрана и системы слежения, которую инженеры подсоединили к замкнутой системе видеослежения. Этот шлем был предназначен для использования в опасных ситуациях – пользователь мог наблюдать реальную окружающую среду как бы отдаленно, регулируя ракурс поворачиванием головы. Подобное устройство использовали и пилоты. К шлему подсоединяли инфракрасные камеры, прикрепленные к основанию самолетов, которые позволяли пилотам ориентироваться на местности даже в ночное время суток.

В 1965 году ученый по имени Иван Сатэрланд создал новое устройство «Ultimate Display». С помощью этого дисплея человек мог заглянуть в виртуальный мир, который ему казался настоящим реальным миром. Его изобретение дало новый толчок для развития целой науки о виртуальном пространстве. Концепция Сатэрланда: «...Виртуальный мир, воспроизводимый через шлем-дисплей, должен казаться реальным любому наблюдателю. Создавать модель виртуального мира в режиме реального времени можно с помощью компьютера».

Долгие годы развитие этой отрасли правительство держало в секрете. Только в 1984 году, когда ученый по имени Майкл Макгривай разработал «человеко-машинный интерфейс», СМИ быстро распространили эту новость почти по всему миру. Человеко-машинный интерфейс до сих пор играет немаловажную роль в исследованиях виртуальной реальности. Однако сам термин «виртуальная реальность» предложил Джерон Ланиер в 1987 году.

В начале 1990-х годов виртуальная реальность еще только находилась на стадии развития и ограничивалась лишь несколькими «квадратными» шахматными фигурками на шахматной доске. Но с развитием индустрии развлечений виртуальная реальность стала наращивать темпы развития. Ее стали использовать в кинотеатрах и для создания видеоигр. Позже с помощью VR многие архитекторы начали создавать фасады зданий еще до того, как закладывали сам фундамент. Заказчики проекта могли свободно путешествовать по виртуальному зданию, задавать вопросы архитектору и вносить свои изменения в его дизайн. Виртуальная реальность давала значительно больше возможностей заказчикам при выборе дизайна здания, чем миниатюрный макет со снимающейся крышей.

Виртуальная реальность способствовала развитию медицины, ведь в таких условиях можно было спокойно обучать новых медиков, не опасаясь за здоровье пациента. В некоторых случаях виртуальную реальность использовали для проведения, так сказать, предварительной операции, когда врач делал операцию в виртуальном мире и смотрел за своими ошибками, чтобы потом устранить их на практике. Также развитие VR привело к тому, что операцию стали проводить с помощью роботов. Первая операция с участием робота была произведена в 1998 году в одной из больниц Парижа. Единственный недостаток такой операции заключается в том, что во время работы устройств VR возможны сбои или задержка, которые могут стоить пациенту жизни.

Пилотажные тренажеры являются разновидностью систем виртуальной реальности. Все летчики и космонавты перед полетом тренируются на таких тренажерах для того, чтобы быть готовыми ко всем трудностям, которые могут возникнуть во время полета. Летчики и космонавты пытаются управлять своим виртуальным самолетом или шаттлом при любых погодных условиях – во время грозы, тумана, ветра, метеоритного дождя и т. д. Для этого существуют специальные программы. И хотя такое оборудование для виртуальной реальности стоит несколько десятков тысяч долларов, пилотажный тренажер все

равно обходится дешевле, чем если проводить обучение на настоящих летательных аппаратах.

Сегодня большинство систем ВР подсоединяются к компьютеру. Персональные компьютеры способны запустить программное обеспечение, необходимое для создания виртуальной реальности. Сама по себе виртуальная реальность напоминает нечто вроде видеоигры, в которой человек и является главным героем.

Некоторые системы ВР могут проектировать изображение на стены, пол или потолок. Такие устройства называют камерами автоматической виртуальной среды (CAVE). Первая такая камера была разработана учеными университетов Иллинойс и Чикаго, для ее создания они использовали метод обратной проекции (проекция изображения на просветный экран, при которой зритель и проекционное оборудование находятся по разные стороны экрана). В этом случае человек двигался по «экрану» в специальных очках только по виртуальному миру. Человеку все казалось более объемным и реальным, что еще больше заставляло его погружаться в виртуальный мир. Более того, такая технология позволяла даже целой группе людей погружаться в одну общую виртуальную реальность. Правда, в этом случае виртуальной реальностью мог управлять только один человек, в то время как все остальные были пассивными зрителями. Недостаток данной технологии состоял в том, что для такой виртуальной реальности необходимы слишком дорогостоящее оборудование и большая площадь, чем для других технологий.

В последнее время некоторые программисты планируют сделать Интернет в качестве трехмерного виртуального пространства с «виртуальными панорамами». Веб-сайты будут выполнены в трехмерной графике, что значительно упростит поиск пользователя. Программисты уже даже разработали несколько языков программирования:

- язык моделирования виртуальной реальности (VRML) – самый первый «трехмерный» язык моделирования для веб-страниц;
- язык манипулирования данными (3DML) – язык программирования с трех-

мерной организацией, благодаря которому пользователь сможет посетить любой веб-сайт через большинство браузеров Интернета после установления дополнительной программы;

- X3D – язык программирования, который используется для создания виртуального пространства в Интернете.

В виртуальной реальности у человека создается впечатление, что он находится внутри чужого, но в то же время реального мира. Он может вмешиваться в процессы со знанием дела. Чувство погружения в иной мир и способность действовать в нем называется дистанционным присутствием. Доктор наук Джонатан Штойер определил это следующим образом: «Человек, с одной стороны, понимает, что он находится в опосредованной среде, но в то же время он осознает, что помещен в непосредственное физическое пространство». Иными словами, действующая виртуальная реальность заставляет вас полностью забыть о том, что происходит вокруг вашего физического тела, и фокусирует все ваше внимание на виртуальном мире. Исходя из этого, Джонатан Штойер предложил два основных компонента погружения в ВР: глубину и ширину информации. Под глубиной информации понимается количество и качество данных, заключенных в сигнале, который пользователь получает, когда попадает в ВР. Для пользователя глубина информации заключается в разрешении экрана, сложности графики окружающей среды, звуке и т. д. Под шириной информации Штойер понимает «количество чувствительных размеров, представленных одновременно». Поскольку ВР одновременно стимулирует все чувства человека, то она должна обладать шириной информации. Наиболее важными компонентами виртуальной реальности являются зрительные и звуковые эффекты, играющие в данном случае более важную роль, чем другие факторы восприятия. Однако многие ученые пытаются найти решение, как реализовать в виртуальной реальности чувство осязания [3].

Особенности взаимодействия виртуальной реальности с человеком. Для того, чтобы понять механику технологий виртуальной реальности, мы сначала должны понять, что такое виртуальное

пространство реальности. В виртуальном пространстве реальность создается с помощью сенсорных выводов, сгенерированных компьютером, когда эффект 3D включен. Такое виртуальное пространство позволяет пользователям продолжать взаимодействие с виртуальной средой, в то время как ощущения происходят, как в физической среде. Чтобы создать опыт виртуальной реальности, эффект телеприсутствия должен наличествовать в обязательном порядке. Термин телеприсутствия относится к чувству пользователя, что человек присутствует на месте, что отличается от его истинного, физического местоположения. Это другое место, кроме фактического местонахождения, мы и называем виртуальной реальностью. Сущность полного телеприсутствия очень важна, поскольку без него виртуальная реальность была бы не совершенной и неполной.

Есть два технологических аспекта, позволяющих подвести итоги концепции телеприсутствия, – погружения и взаимодействия. Погружение – это явление, с помощью которого пользователь получает чувство единства с виртуальной средой, чувствует, как будто он существует в виртуальном мире, и чувственно погружен в ее виртуальное окружение. Погружение состоит из виртуального зрения и слуха пользователя и использует механику изображения и звука. Взаимодействие – это явление, с помощью которого пользователь может взаимодействовать с виртуальным миром, а также с другими пользователями в нем. Этот аспект представляется из параметров связи, и методы работы взаимодействия могут осуществляться через речь или текст.

К началу XXI в. компьютер для архитектора превратился в один из инструментов творчества. Посредством его были созданы новые пространственные формы, которые можно объединить термином «виртуальный стиль». Понятия «виртуальный», «цифровой» или «компьютерный» определяют образные особенности зданий, при проектировании которых использовались новые информационные технологии.

Наиболее распространенный подход к определению виртуальной реальности связывается с развитием искусственного

интеллекта и компьютерных технологий. «Виртуальный мир» – это мир ненаблюдаемый, развивающийся по множеству траекторий, он значительно отличается от реального пространства – в нем нет гравитации и солнечного света, а место пребывания – неопределенное.

Первоначальное значение слова «виртуальное» трактовалось как фактически являющееся чем-либо. Английское слово «virtual», немецкое «virtuell», французское «virtuelle», латинское «virus» переводятся на русский язык как «возможный, вероятный, предполагаемый». С таким же оттенком слово «виртуальный» используется в оптике. Виртуальное изображение – это мнимое изображение. В философии категория «виртуальный» служит для осмысления иерархии объектов. «Виртуальная реальность» обозначает совокупность объектов следующего, по отношению к порождающей их реальности, уровня.

Предшественниками виртуальной реальности были театр, опера, кино и телевидение. Так же, как и виртуальная реальность, они симулировали реальную жизнь, описывали ее и населяли зрительными образами [1].

Можно отметить два основных аспекта взаимодействия человека с виртуальной средой – это деятельный подход и воспринимающий. Деятельный подход связан с использованием виртуальной среды для преобразования реальной, он прагматичен и требует максимальных интеллектуальных затрат. Но чаще всего люди погружаются в виртуальную среду, играя в компьютерные игры. И это постоянное взаимодействие с компьютером способствует формированию особых привычек работы внутри виртуального мира и перенесению их из виртуального в реальный мир.

Понятие «виртуальность» часто встречается в литературе для обозначения новых свойств и образов, появившихся в результате информатизации общества. Но его значение пока точно не определено и зависит от контекста. Например, словосочетание «виртуальная среда города» часто означает только способ трехмерной визуализации, процесс создания цифровых моделей географических карт, городских планов или объектов городской среды. Другое зна-

чение «виртуальный город» получает у тех компьютерных пользователей, которые не имеют никакого отношения к градостроительству, но увлекаются компьютерными играми. Они создают трехмерный виртуальный город, который ближе к художественным произведениям, чем к реальной жизни. Он развивается в абстрактном времени, на выдуманной территории, и все события, происходящие в нем, являются компонентами игры. Первая версия всемирно известной игры SimCity вышла в 1989 году, сегодня она издается в четвертой редакции. Популярная игровая стратегия базируется на взаимосвязи экономических и моральных аспектов градостроительства. Играющий может примерить на себя роль Создателя, когда строит город, и становится Мэром, когда управляет его развитием.

Определение «виртуальность» с некоторым негативным оттенком в проектировании иногда связывается со стадией работы над проектом: пока проект находится в процессе создания, он «виртуальный», не законченный – в противопоставление законченной стадии и переходу в форму реального продукта.

Понятие «виртуальная архитектура» как новая художественная образность отражает уникальность процесса создания сложных пространственных оболочек при помощи компьютера. Такие формы не могли быть нарисованы, склеены или рассчитаны вручную [1].

Телеприсутствие, которое может быть освоено любой из вышеназванных методик, можно разделить на отдаленное присутствие, когда виртуальная реальность используется для управления таким оборудованием, как роботы в реальном мире, и телеобщение, когда пользователь так или иначе представлен в виртуальной реальности и может взаимодействовать с искусственными агентами или личностями. Игровая легкость в обращении с компьютерами порождает эффект, именуемый «флоу» (поток, течение). Это – чувство единства с машиной, заставляющее людей работать с ней целыми днями. Оно свойственно, конечно, не только тем, кто работает на компьютерах, но и работающим на гоночных машинах, военных самолетах и т. п. Когда пользователь преодолевает ба-

рьер обучения, тогда то, что было трудным и отнимало массу времени, становится настолько приятным и простым в обращении, что становится второй натурой. Для виртуальной же реальности предел стремлений – сделать пользователей одним целым с машиной, помещая их внутри нее, т. е. заменяя реальный мир виртуальным. Это проще, чем кажется.

Первый инструмент проникновения в виртуальную реальность дан нам от рождения – это мозг и его сенсорные рецепторы. Главным средством нашего восприятия является визуальная система. Остальные чувства помогают обрести нашему взгляду на мир полноту. У нас семь основных чувств: зрение, слух, осязание, обоняние, вкус, равновесие и ориентация. На наше восприятие влияют пересечения этих чувств, как, например, чувство движения (жеста), различающееся не только глазами, но и самим телом. Мозг интегрирует все получаемые им ото всех рецепторов сигналы и сопоставляет новые данные с теми, что уже имеются в нашей памяти.

Одна из основных проблем в освоении виртуальной реальности состоит в том, чтобы эти частично совпадающие (перекрывающиеся) данные были удовлетворительны в информационном отношении. Диссонанс восприятия, когда сигналы разноречивы, может вызвать дезориентацию, растерянность и даже болезнь. Визуальные сигналы вовсе не обязательно обусловлены стереоскопическим видением. Линии перспективы, тени световых бликов, освещения и фактуры могут придать двумерной графике трехмерный вид. Современная технология виртуальной реальности – это ответвление компьютерной графики, повлиявшей на все – от составления карт до телерекламы. Компьютерная графика открывает широчайшие возможности для манипуляции трехмерными образами, но при этом требует огромных затрат энергии [7].

Компания Electric Sheep объявила о выпуске WebFlock, собственного инструмента для создания бесплатной, браузерной, настраиваемой среды для своего клиента. «Мы не раз сталкивались с такими ситуациями, когда потребители хотели получить от нас то, что могут дать виртуальные миры – опыт синхронного общения, чувство

причастности – и это очень высоко ценится любыми сообществами, существующими в настоящее время в Интернете, – объяснил директор фирмы Вербек. – Просто до сих пор не было платформы, на основе которой можно бы было легко создать такое и быстро получить признание пользователей».

«Мы считаем, что виртуальные миры по-своему ценны, – сказал Вербек. – Более того, нужно лишь взять то, что делает основной контингент пользователей, и постепенно вводить усовершенствования с тем, чтобы пользователи отметили растущее значение эффективности осуществляемых ими перемен. Большинство потребителей на этом рынке даже не представляют, какие выгоды можно извлечь из виртуальных миров, поэтому они даже не утруждают себя регистрацией или установкой плагина в браузере, чтобы по крайней мере посмотреть, действительно ли виртуальные миры не представляют для них интереса. Мы обнаружили, что существует ряд стоящих проектов, в рамках которых приложения предлагаются пользователям под собственным брендом, и для их приобретения не требуется регистрация, поэтому мы начали разработку подобных вещей».

Вот еще одна очень важная для понимания вещь. WebFlock – это игра для сообществ. Он никогда не станет инструментом для коммерческой деятельности. Хотя его можно использовать для разработки полнофункциональных виртуальных миров, что делает Electric Sheep для готовящегося к выходу виртуального мира для детей. Но по большей части он нацелен на Интернет в поиске заинтересованных сообществ. «На наш взгляд, областью применения WebFlock являются сообщества в сети, будь то, например, сообщество поклонников нового фильма про Бэтмена, то есть там будет соответствующий контент и место, где фанаты смогут обсуждать любимый фильм, – заявил Вербек. – Это не фиксированное во времени сообщество, но поклонники. У нас есть многочисленные заказчики, над проектами для которых мы уже работаем» [2].

Методология дизайн-проектирования мультимедийными средствами виртуальной среды. Мультимедийные средства и методы дизайна, опираясь на сформированную методологическую базу

дизайн-проектирования, а именно на системный дизайн, дают нам уверенность, что компьютерные возможности расширяют, развивают и совершенствуют ее, не нарушая целостности дизайн-процесса. Художественный потенциал виртуальной реальности позволяет сориентировать мультимедийное проектирование на развитие эстетического опыта дизайнера.

Методология мультимедийной дизайн-деятельности включает определение специфики основных проектных категорий (образ, функция, морфология), анализ особенностей процесса системного дизайн-проектирования (предпроектный анализ и синтез проблемной ситуации, определение визуальных свойств и подбор эмоционально-чувственных аналогов, основные фазы системного дизайна: дизайн-концепция, дизайн-программа, дизайн-сценарий, единство характера средового объекта, проектная разработка). Для выявления характеристик проектного образа и концепции мультимедийного формообразования автор О. Г. Яцук в своей работе выделяет четыре группы мультимедийных дизайн-объектов – сложноорганизованных систем с комплексными взаимосвязями, реализуемых в компьютерной виртуальной реальности:

1. Компьютерные модели объектов актуального и прогнозного дизайна (их цель – моделирование в виртуальной реальности жизненного цикла объекта на стадии идеи, позволяющее реализовать всестороннюю проверку правильности принимаемого решения).

2. Сетевые информационно-коммуникативные среды (Интернет, виртуальные офисы и т. д.).

3. Художественные и релаксационные среды (виртуальные музеи, реконструкция исторических событий, игры, развлекательные комплексы).

4. Обучающие и тренинговые системы (дистанционное образование, транспортные тренажеры, моделирование авиационно-космических ситуаций) [6].

Мультимедийный дизайн включает в равной степени как техническую, так и художественную составляющие. Инновационные мультимедийные возможности стимулируют креативное образно-художественное мышление, приоритетное для

дизайна. Вместе с тем проектирование в виртуальной среде требует развитой логики и уверенных знаний в области цифровых технологий. Проблему можно решить, органично включив в программу дизайнерского образования соответствующие дисциплины. Освоив мультимедийные средства, дизайнеры начинают расширять требования к компьютерному оснащению. В результате развития аппаратной и программной составляющих мультимедийного дизайна создается особый, ориентированный на эффективное решение художественно-эстетических задач, класс машин и программных средств.

Сегодня актуальной задачей, стоящей перед разработчиками (наравне с увеличением быстродействия работы и качества изображения) является создание интуитивно понятных интерфейсов. Примером максимально удобного интерактивного режима взаимодействия «художник-компьютер» может служить графический редактор Corel Painter, разработчики которого специально изучали «ручные» технологии работы живописцев, графиков и дизайнеров для того, чтобы сохранить традиционные профессиональные методы художников. Организация интерфейсов новых версий программного обеспечения неуклонно приближается к эргономически обоснованным формам, и это дает надежду на то, что в ближайшем будущем освоение компьютерных технологий станет менее сложным и решение задач художественно-образного моделирования в виртуальной компьютерной среде повысит качество дизайн-проектов. В базе дизайнера помимо хорошо освоенных в профессиональной среде компьютерных программ (Adobe Illustrator, Adobe Photoshop, CorelDraw Graphics Suite), универсальных пакетов трехмерного моделирования и визуализации (3D-Max, Autodesk AutoCAD, Graphisoft ArchiCAD), популярных анимационных программ (Macromedia Flash, Adobe AfterEffects, Autodesk Maya), редакторов для видеороликов (Adobe Premiere Pro, VideoStudio Pro X2) сегодня используются специализированные программы, такие, как Autodesk Alias Studio (программа, позволяющая оптимизировать процесс творчества дизайнера от концептуальных эскизов до 3D-моделирования и ви-

зуализации), AD Autodesk Combustion (программа создания визуальных эффектов), Pixarra TwistedBrush (программа для художников, имеющая большое количество разнообразных инструментов для рисования – от красок до мелков и карандашей), Hemera Photo Objects, PhotoLine Portable и PhotoLightning (позволяющие быстро обрабатывать фотографии), Pinnacle Studio (приложение для видеоредактирования и видеомонтажа), Sony Vegas (полнофункциональная программа для нелинейного монтажа видео и профессиональной работы со звуком), Tourweaver 5.00 Professional Edition (программа для создания виртуальных панорам в 3D-моделировании) и др.

Подготовка дизайнеров на художественно-графическом факультете реализована на базе авторской концепции, построенной на принципах системного дизайна [8] в рамках образовательного стандарта РБ в области дизайна (специальность 1-19 01 01). В подтверждение этого мы приводим несколько творческих работ студентов 5 курса в области создания виртуальных выставок и музеев (рис. 1, 2).

Заключение. Таким образом, в рамках проведенного исследования нами были выявлены следующие подходы, которые определяются как наиболее перспективные для усовершенствования системы подготовки специалистов в сфере дизайна виртуальных сред интерьеров. Это:

- системный подход к организации обучения, позволяющий учебный процесс как целостно-структурированный объект в виде предметной системы;
- системный подход к проектированию процесса дизайн-образования как обеспечивающий интеграцию содержания учебных дисциплин в единое профессиональное поле деятельности при условии синтеза художественного и технического мышления;
- в процессе дизайн-проектирования виртуальных сред необходимо максимально использовать возможности современных интерактивных мультимедийных продуктов;
- принципы последовательности и непрерывности обучения для освоения профессии дизайнера интерьера, предполагающие дифференциацию содержания по уровням обучения, также должны быть

основаны на последних достижениях стремительно развивающихся компьютерных технологий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виртуальные образы городской среды // <http://www.archvestnik.ru/author/irina-topchii>.
2. Компания Electric Sheep представляет WebFlock – флеш-инструмент для создания виртуальной среды // <http://www.virtualworldsnews.com>.
3. Как работает виртуальная реальность // <http://enc.guru.ua/index.php>.
4. Аксянов, И. М. Роль межпредметных связей в подготовке специалистов со средним профессиональным образованием // Информатика и образование. – 2005. – № 2.

5. Захарова, И. Г. Информационные технологии в образовании. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.
6. Яцюк, О. Г. Мультимедийные технологии в проектной культуре дизайна: гуманитарный аспект: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения:17.00.06: / О. Г. Яцюк. – М., 2009.
7. Fransis Hammet.Virtual reality. – N. Y., 1993. Источник: <http://astu.secna.ru>.
8. Кулененок, В. В. Системный подход в дизайн-проектировании средовых объектов / В. В. Кулененок // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24 нояб. 2010 г. / УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2010. – 229 с.

Поступила в редакцию 07.05.2012 г.

УДК 069.01:[55.069](477)

Музейно-образовательные программы в геологическом музее

***Кепин Д. В., **Анфимова Г. В.**

**Центр памятниковедения НАН Украины и Украинского общества
охраны памятников истории и культуры, Киев, Украина,*

***Национальный научно-природоведческий музей НАН Украины, Киев, Украина*



В статье рассмотрены теоретические основы музейной коммуникации и проектирования экспозиций применительно к естественноисторическим музеям. Проанализированы существующие геологические экспозиции в музеях г. Киева. Раскрыта научно-просветительная и культурно-образовательная работа Геологического музея Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, отдела «Геологический музей» Национального научно-природоведческого музея НАН Украины, Геологического музея Киевского геологоразведочного техникума. Охарактеризованы экскурсии, проводящиеся в отделе «Геологический музей». Для активизации восприятия посетителями геологических экспозиций авторами предложены музейно-образовательные программы. Даны рекомендации по улучшению музейно-педагогической деятельности геологических музеев г. Киева. Отмечено, что для отечественной музеологии актуальной является подготовка пособий, раскрывающих особенности музейной работы естественноисторических музеев, в частности, геологических.

Ключевые слова: геологический музей, экспозиция, музейная педагогика.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 103-108)

Museum educational programs in Geological museum

***Kepin D. V., **Anfimova G. V.**

**Center of monument study of the Ukrainian NAS and the Ukrainian society
for the protection of history and culture monuments, Kyiv, Ukraine,*

***National scientific-natural museum of the NAS of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

The theoretic fundamentals of museum communication and exhibition design with reference to natural historical museums are considered in this article. The existent geological exhibitions in Kyiv museums have been analyzed. The scientific and educational work as well as cultural and educational work by Geological museum of Kyiv National Taras Shevchenko University, by the department of "Geological museum" of the National scientific-natural museum of the NAS of Ukraine, by the Geological museum of Kyiv Geology-exploratory technical school have been presented. Excursions which are conducted in the department of "Geological museum" are characterized. For the perception enlivening by visitors to the geological exhibitions the museum educational programs are proposed by the authors. Recommendations are given to improve the museum pedagogic activity of the geological museums in Kyiv. The preparation of educational textbooks it's noted to be urgent for the domestic museum studies. These textbooks must reveal the peculiarities of museum work of the natural historical museums and geological museums, in particular.

Key words: geological museum, exhibition, museum education.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 103-108)

Со второй половины XX ст. активно развивается теория музеологии как научной дисциплины. В то же время достигнуты значительные результаты в естествознании

и в геологии в частности. Это, в свою очередь, позволяет выделять музеологическое естествоведение как научное направление, входящее в общую и прикладную музео-

логию. Музеологическое естествоведение имеет тесные связи с такими науками, как астрономия, геология, геохимия, палеонтология, минералогия, петрография, кристаллография, биология, ботаника, зоология и др. Исследователи предлагают выделять самостоятельный раздел «Геологическое музееведение» [2].

В Украине на современном этапе развития музейной сети среди существующих профильных групп музеев можно выделить естественнонаучные (естественноисторические), которые в свою очередь делятся на типы.

В последнее время в отечественной науке защищены две диссертации, рассматривающие вопросы истории создания и деятельности естественнонаучных музеев в XIX–XX вв. [4], [1]. Благодаря работам доктора биологических наук А. С. Климишина (Государственный природоведческий музей во Львове) развивается теория музеологического естествоведения. В 2003 г. им был выпущен первый в отечественной науке словарь-справочник «Природнича музеологія», включающий 2400 терминов и понятий. Также в 2009 г. во Львове и Каменец-Подольском прошла Первая Всеукраинская научно-практическая конференция «Природнича музеологія: теорія та практика», а в 2011 г. в Каменец-Подольском состоялась Вторая научно-практическая конференция «Геологічні пам'ятки – яскраві свідчення еволюції Землі», имеющая международный статус. Материалы обеих конференций опубликованы.

Однако научно-просветительская и культурно-образовательная работа геологических музеев специально не рассматривалась.

Цель статьи – рассмотрение теории экспозиции применительно к естественноисторическим музеям, определение на примерах геологических музеев г. Киева возможных форм работы с посетителями.

Экспозиция как основная форма музейной коммуникации. Под музейной экспозицией (от лат. «ex-hibeo, bui, bitum, bitum, ere [habeo] – демонстрировать») мы понимаем целенаправленную научно обоснованную демонстрацию музейных предметов и научно-вспомогательного материала в соответствии с тематико-экспозиционным планом. Это позволяет создать музейный образ природных и общественных явлений.

С 1980-х гг. в российской музеологии активизируются исследования образователь-

но-воспитательной функции музея и обоснования такой научной дисциплины, как музейная педагогика. В этой связи важным представляется введение М. Ю. Юхневич понятия «музейная культура», которое рассматривается в двух аспектах: в широком значении – как способность человека оценивать предметы музейного значения, не обязательно находящиеся в музее, которые воспринимаются как памятники культуры (добавим от себя – или памятники природы); и – в узком значении – как уровень подготовленности к восприятию музейной информации [6].

В 1990-х гг. российские ученые М. Б. Гнедовский и В. Ю. Дукельский определили музеологию как культурологическую дисциплину. Они считают объектом музеологии «музейного универсума» особую сферу культуры, искусственную по происхождению, однако такую, которая изучается как социокультурная реальность. При этом исследователи различают: теоретическую интерпретацию; институциональную интерпретацию; историческую интерпретацию; практическую интерпретацию.

В этой связи необходимо отметить, что, по мнению М. Б. Гнедовского, значения «коммуникационность» и «коммуникативность» по отношению к понятию «музейная коммуникация» являются тождественными [3]. Как показывает Оксфордский словарь современного английского языка, подготовленный в 1984 г. профессором А.-С. Хорнби, понятие «communication» имеет три значения: 1) коммуникация как процесс общения; 2) коммуникация как сообщение; 3) собственно коммуникация, т. е. техническая коммуникация (коммуникационность). Поэтому считаем, что относительно музейной коммуникации следует говорить о ее коммуникативных формах, а не коммуникационных. Термин «коммуникация» ввел в науку К. Шеннон (США) в 1948 г. для математической теории связи, в которой были очерчены основные элементы процесса передачи информации.

Мнения ученых на структуру музейной коммуникации (модели) можно разделить на четыре группы:

1. В музее посетитель «общается», с одной стороны, с экспонатом и экспозицией в целом, с другой – с сотрудником музея.

2. Посетитель «общается» с сотрудником музея (экскурсоводом, экспозиционе-

ром, хранителем), а экспонаты служат предметом или содержанием этого общения.

3. Посетитель «общается» с экспонатом как «знаком».

4. Посетитель общается с посетителем, а экспозиция служит как бы фоном этого общения.

В своей книге «Museums for the 1980-s – a survey of world trends» (Paris – London, 1977) британский музеолог К. Хадсон указывает на то, что без изучения интересов музейной аудитории музей в современном обществе может утратить свои позиции. В музее должен осуществляться диалог между посетителем – с одной стороны, экспозицией и музейными сотрудниками – с другой. Посетители должны привлекаться к музейной работе. Важным является положение И. В. Чувиловой о том, что универсальный энциклопедический язык музея сегодня утрачивает контакт с посетителем, поэтому «виртуальный» музей может помочь «традиционному» музею в его диалоге с посетителем [8].

Экспозиция геологических музеев должна способствовать формированию у посетителей научного мировоззрения и уважительного отношения к памятникам геологического наследия, пробуждению интереса к геологическим наукам и геологическим проблемам. Важными при этом являются разработки специальных образовательных программ для разных категорий посетителей [12].

Основу экспозиции геологического музея составляют натуралии (естественнонаучные музейные предметы) – бесценные памятники, содержащие в себе информацию о природных процессах, объектах и явлениях. Основные методы построения такой экспозиции – систематический и тематический [5]. Каждый музейный предмет-образец обладает свойствами, но не все они в одинаковой мере присутствуют в каждом конкретном музейном предмете. В отдельных случаях одни свойства могут превалировать над другими. По мнению геолога и музеолога Л. П. Брюшковой, для геологических коллекций характерны такие свойства, как информативность, репрезентативность, аттрактивность и экспрессивность [2].

Одним из авторов данной статьи (Д. В. Кепин) при чтении курса «Музейное источниковедение» для студентов кафедры музееведения Института культуры Киевского национального университета культуры

и искусств в 2003–2007 гг. была предусмотрена тема «Естественноисторические источники в музейных собраниях» (4 лекции, 1 семинар, 3 практические занятия). Во время аудиторных и семинарских занятий рассматривались такие вопросы: классификация и атрибуция естественноисторических музейных предметов, их научное описание; геологические коллекции (коллекции горных пород, минералов, метеоритов, самоцветов (поделочного, драгоценного камня); палеонтологические коллекции; зоологические коллекции; энтомологические коллекции; гербарии; образцы почвы; образцы техники препарирования и научной таксидермии; биогруппы и ландшафтные диорамы; сборы выдающихся естествоиспытателей; антропологические коллекции; памятники природы как объекты музейного показа; условия сохранения естественноисторических коллекций. Практические занятия проводились на базе Национального научно-природоведческого музея НАН Украины (далее ННПМ НАН Украины).

Геологические музеи г. Киева. В Киевском национальном университете им. Т. Шевченко с 1997 г. как самостоятельная структурная единица функционирует Геологический музей (заведующий – доктор геолого-минералогических наук, проф. В. А. Нестеровский), истоки которого восходят к 1834 г., т. е. тому времени, когда было открыто учебное заведение. Музею подчинен Национальный петрофонд Украины. Музей состоит из трех отделов, каждый из которых делится на разделы, а последние, в свою очередь, на экспозиции и тематические коллекции. Они характеризуют особенности геологического строения современной территории Украины. Общая площадь экспозиции составляет 100 кв. м и построена с учетом учебных программ геологического факультета. Среди экспонатов – почти полный скелет мамонта, обнаруженный в 1949 г. в городе, а также остатки ископаемой фауны (череп и отдельные кости шерстистого носорога) плейстоцена из Забайкалья [7].

Вторым по дате создания является отдел «Геологический музей» (заведующий – доктор геологических наук Е. И. Деревская) в структуре ННПМ НАН Украины. Предтечей этого Геологического музея был Национальный геологический музей Украины, созданный в 1927 г. Одним из его основателей стал

выдающийся отечественный ученый, академик АН УССР (с 1919 г.) и академик БССР (с 1928 г.) П. А. Тутковский (1858–1930). Начало формированию коллекционного фонда музея положили музейные предметы Геологического кабинета Академии наук УССР, образованного в 1920 году, а также Геологического кабинета Киевского университета. В 1934 г. музей вошел в состав Института геологии (ныне геологических наук НАН Украины) на правах отдела. В 1966 г. Совет Министров УССР принял постановление об образовании в системе АН УССР Центрального (с 1996 г. Национального) научно-природоведческого музея в составе археологического (ныне является подразделением Института археологии НАН Украины), геологического, палеонтологического, зоологического, ботанического музеев [9], [11], [10]. Музей находится в здании бывшей Ольгинской гимназии, которое является памятником архитектуры начала XX в., где архитектором П. Ф. Алешиным использованы классические формы (рис. 1). Музейный комплекс подчинен Отделению общей биологии НАН Украины. При нем функционируют Ученый и Музейный советы.

Академическая по своему типу экспозиция Геологического музея открыта с 1967 г., размещена в 7 залах и состоит из разделов: «Общие геологические процессы», «История геологического развития территории Украины», «Минералогия», «Петрография», «Морские геологические исследования», «Полезные ископаемые Украины», «Монографические палеонтологические коллекции». Архитектурно-художественное оформление выполнено бригадой Киевского комбината монументально-декоративного искусства по проектам и под руководством ведущего художника И. А. Хорошуновой.

Представление об особенностях экспозиции дают путеводители, подготовленные научными сотрудниками музея: «Геологический музей: Путеводитель / сост.: В. В. Древина, Р. Ф. Король, Л. А. Кудинова, А. А. Ломаев, Г. И. Молявко, В. С. Уткин, В. П. Франчук» (Киев, 1976), «Геологический музей: Путеводитель / авт.-сост. Алауи Г. Г., Гриценко В. П., Король Р. Ф., Николаева Л. Т., Франчук В. П.» (Киев, 1986), «Геологічний музей. Національний науково-природничий музей НАН України: Путівник / Алауї Г. Г., Іваннікова В. О., Гриценко В. П., Король Р. Ф., Паталаха Г. Б., Топачев-

ський І. В.» (Киев, 2007). Также сведения об экспонатах музея содержат общие путеводители по всему музейному комплексу: «Центральный научно-природоведческий музей АН УССР / под общ. ред. академика АН УССР К. М. Сытника» (Киев, 1982), «Центральный научно-природоведческий музей / сост.: В. Н. Гладилин, Д. Н. Доброчаева, Е. Л. Короткевич, В. П. Франчук, Н. Н. Щербак» (Киев, 1985), «Національний науково-природничий музей НАН України: Путівник / Шнюков Є. Ф., Червоненко О. В., Семенов Ю. А., Писанець Є. М., Новосад В. В., Русько Ю. О., Кулаковська Л. В.» (Киев, 2008). Последний опубликован на русском и английском языках.

Важнейшая социальная функция академических музеев – документирование процесса развития науки. Изучение коллекций, обеспечение их сохранности и доступности для научно-исследовательских работ – основные задачи, стоящие перед сотрудниками таких музеев. Основные формы культурно-образовательной деятельности – научное консультирование, проведение экскурсий и организация тематических выставок.

Среди музеев этого комплекса на Геологический музей приходится меньшая (приблизительно в два раза), по сравнению с Зоологическим и Палеонтологическим, доля посетителей, что, по нашему мнению, связано со сложностью восприятия подаваемой информации. На наш взгляд, это объясняется, в первую очередь, слабыми знаниями посетителей в области геологических наук. Также это связано с объективной сложностью познания в геологии, которая рассматривает объекты и процессы в разрезе времени. Геологические науки оперируют большим количеством терминов. Объяснение природных явлений часто носит гипотетический характер. Сознанию человека трудно постичь геологические масштабы времени; трудно распознать в окаменелости живой организм; сложно представить механизм образования горной породы, минерала и т. д. Представленный научно-вспомогательный материал (геологические карты, разрезы, фотографии, схемы, макеты, модели) является необходимой частью экспозиции, но в то же время затрудняет ее восприятие.

В 2010 г. в музее проведено 60 экскурсий, из них 3/4 составляли обзорные, остальные – тематические. Проведенный социолого-статистический анализ (Г. В. Анфимова)

музейной аудитории показал, что распределение экскурсантов по возрастным категориям составляло: школьников – 60%, студентов – 22%, взрослых – 18% от общего числа 1200 человек. В летнее время, а также в дни школьных каникул общее количество посетителей достигает 500–700 человек, в «бесплатные» дни – до 800; зимой – 200–300, в «бесплатные» – до 500.

Дадим краткую характеристику каждому виду экскурсий. Обзорная – «*Геологический музей*» – дает общее представление обо всех разделах экспозиции. Пять тематических экскурсий знакомят с определенными разделами геологических наук. «*История геологического развития территории Украины*», в процессе которой экскурсантам предлагается совершить виртуальное путешествие в геологическое прошлое при помощи разных экспозиционных средств. При этом используются реконструкции палеоландшафтов разных геологических периодов, карты, схемы, стратиграфические колонки, а также образцы горных пород, содержащие ископаемые организмы, составляющие каменную летопись территории нашей страны (рис. 2). В ходе экскурсии «*Минералогия и петрография*» в одноименном зале посетители знакомятся с минералами, собранными в разных уголках Земли. Экспонаты сгруппированы по систематической и генетической принадлежности. Также во время этой экскурсии можно получить сведения о типах горных пород: магматических, осадочных, метаморфических; об особенностях их структуры и минерального состава. На экскурсии «*Общие геологические процессы*» посетители знакомятся с основными процессами, происходящими на Земле и формирующими рельеф ее поверхности: магматизмом, вулканизмом, землетрясениями, выветриванием, деятельностью рек, временных водотоков, подземных вод, карстовыми, эоловыми процессами, деятельностью льда, моря, живых организмов, человека и другими. В процессе экскурсии «*Полезные ископаемые Украины*» можно получить сведения о минеральных богатствах недр Украины: месторождениях руд черных и цветных металлов, нефти и газа, угля и нерудного сырья, их размещении по территории Украины. Во время экскурсии «*Морские геологические исследования*» посетителям предоставляется возможность познакомиться с результатами морских гео-

логических исследований в Мировом океане, Черном и Азовском морях, Антарктиде, а также уникальными экспонатами: образцами глубинных пород, поднятых с глубины 5700(!) м, полезными ископаемыми Мирового океана, коллекцией современных кораллов Красного моря.

Как исключение возможно проведение экскурсий в зале «Эстетика камня», где представлены шлифованные образцы поделочных камней и художественных изделий из камня. В зале «Монографические палеонтологические коллекции» проводятся практические занятия для студентов специализированных вузов. В 2011 г. этот зал посетили 11 иностранных ученых и 6 из Украины.

Важным является обеспечение для исследователей оперативного доступа к коллекциям. С этой целью созданы электронные базы данных образцов, ведется каталогизация.

В 2012 г. при отделе «Геологический музей» начнет свою работу кружок «Аматоры палеонтологии, соединяйтесь: палеонтология: увлекательное хобби или будущая профессия». Руководитель – кандидат геологических наук Л. В. Попова (кафедра общей и исторической геологии Киевского национального университета им. Т. Шевченко).

При Киевском геологоразведочном техникуме с 1986 г. функционирует Геологический музей (заведующий В. В. Прокопеч). Экспозиционная площадь составляет 250 кв. м и знакомит учащихся с геологией как Украины, так и разных регионов Земли. Работает кружок «Геолог», в деятельности которого принимают участие и школьники.

Отметим также, что при Институте геохимии, минералогии и рудообразования имени М. П. Семененко НАН Украины в 1978 г. основана минералогическая коллекция, насчитывающая более 7000 образцов. Создан банк данных фонда эталонных образцов кристаллических пород докембрия Украинского щита.

Рассмотренные музеи имеют свои интернет-ресурсы, способствующие популяризации их деятельности среди широкой аудитории.

Заключение. Таким образом, каждая музейная экспозиция должна основываться на достижениях не только музеологии, но и тех научных дисциплин, которые являются ведущими в деятельности данного музея. Успешному восприятию информации, заложенной в экспозиции геологического музея,

способствует разработка музейно-образовательных программ и применение их в научно-просветительской работе. Особенно естественноисторических экспозиций, в частности, геологических, является то, что они должны отражать современное состояние развития науки. А это, в свою очередь, вызывает трудности у экспозиционеров. Нужно учитывать также и то, что при раскрытии многих явлений и процессов геология оперирует гипотезами. В связи с этим нам представляется целесообразным средствами музейной экспозиции отразить проблемы дискуссии в геологических науках. Особенно актуальным для рассмотренных музеев является проектирование интерактивных экспозиций, что значительно расширило бы сферу музейной педагогики. В геологических музеях нужно предусматривать так называемые «детские комнаты», в которых под руководством музейного педагога, используя метод театрализации, самые маленькие посетители могли бы получать первые знания по основам геологии. Экспозицию в таких музеях, учитывая психофизиологические особенности человека, целесообразно проектировать на двух уровнях: для широкой аудитории и ориентированную на посетителей с физическими недостатками (слабовидящих, слепых и т. д.).

Различные формы работы с музейной аудиторией способствуют формированию экологической культуры. Знания, полученные посетителями в геологическом музее, могут пригодиться в их повседневной жизни.

Активизации восприятия геологической экспозиции школьниками должны способствовать восстановление в системе среднего общего образования в Украине предмета «Геология», существовавшего в 50-х гг. прошлого века, и факультативных занятий по основам геологии.

Для отечественной музеологии также остаются актуальными подготовка и издание пособий по музеологическому естествоведению, издание методической литературы по организации геологических музеев разной ведомственной принадлежности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бокотей, В. В. Геологічні дослідження в університетах України у XIX – на початку XX століття: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.07 / В. В. Бокотей; Центр досліджень науково-технічного потенціалу та історії науки імені Г. М. Доброва НАН України. – К., 1998. – 15 с.
2. Брюшкова, Л. П. Коллекции геологических музеев как часть культурного наследия / Л. П. Брюшкова. – М.: Наука, 1993. – 94 с.
3. Гнедовский, М. Б. Коммуникационный подход в музееведении: теоретические и прикладные аспекты: дис. в виде науч. доклада ... канд. ист. наук: 17.00.07 / М. Б. Гнедовский; Российский ин-т культурологии. – М., 1994. – 18 с.
4. Гребінник, Т. О. Земські природничо-історичні музеї Півдня України: організація та природознавча діяльність 60-ті роки XIX ст. – початок XX ст.: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.07 / Т. О. Гребінник; Центр досліджень науково-технічного потенціалу та історії науки імені Г. М. Доброва НАН України. – К., 2002. – 20 с.
5. Климишин, О. С. Зміст і завдання комунікаційної діяльності природничих музеїв / О. С. Климишин // Наукові записки Державного природознавчого музею НАН України. – 2005. – Вип. 21. – С. 5–10.
6. Музей и школа. Пособие для учителя / под общей ред. доктора исторических наук Т. А. Кудриной. – М.: Просвещение, 1985. – 192 с.
7. Нестеровський, В. А. Геологічний музей Київського університету / В. А. Нестеровський, О. М. Вакуленко, А. В. Пічугін // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Геологія». – 2000. – Вип. 16. – С. 5–7.
8. Основы музееведения / отв. ред. Э. А. Шулепова. – М.: Российский ин-т культурологии, 2010. – 2-е изд., испр. и доп. – 432 с.
9. Пидопличко, И. Г. Зачем нужны научные коллекции и музеи? / И. Г. Пидопличко // Природа. – 1973. – № 9. – С. 10–17.
10. Червоненко, О. В. Національний науково-природничий музей НАН України – 2008–2010: три роки на шляху до створення музею сучасного типу / О. В. Червоненко // Вісник Національного науково-природничого музею. – К., 2010. – № 8. – С. 143–148.
11. Шнюков, Е. Ф. Национальный научно-природоведческий музей НАН Украины на пороге нового тысячелетия / Е. Ф. Шнюков // Вісник Національного науково-природничого музею. – К., 2001. – С. 5–14.
12. Thenius, E., Vávra, N. Fossilien im volksglauben und im Alltag. Bedeutung und Verwendung vorzeitlicher Tier – und Pflanzen reste von der Steinzeit bis heute / E. Thenius, N. Vávra. – Frankfurt am Main, 1996. – Senckenberg. – Buch 71. – 179 s.

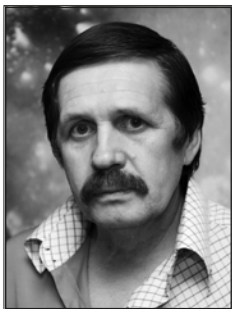
Поступила в редакцію 08.05.2012 г.

УДК 373.5.016:7

К программе по курсу «Современное искусство»

Малей А. В.

Учреждение образования «Дворец творчества детей и молодежи
Железнодорожного района г. Витебска», Витебск



Современная молодежь живет в измененном мире, для которого характерны информационные технологии, коммуникативный дизайн, художественное проектирование среды и др. Способность эстетического восприятия и самовыражения современных учащихся является частью новейших технологий, функциональной среды и образом жизни. Обществу необходима полноценная, всесторонне развитая личность, способная логически и художественно мыслить, проявлять творческую инициативу.

Практика художественно-эстетической подготовки учащихся в последние годы показывает, что педагогами ведутся постоянные поиски по проблеме развития творческих способностей учащихся нетрадиционными способами. Принимая во внимание, что творчество в художественной деятельности может выйти за рамки традиционного, академического исполнения, автор утверждает, что в современном обучении учащимся следует предоставить свободу выбора изобразительно-выразительных средств для развития творческой индивидуальности, обогащения знаний и умений в художественно-творческой деятельности, и предлагает собственную авторскую программу по курсу современного искусства.

Ключевые слова: художественно-образное восприятие, формирование умений и навыков, совершенствование знаний о новейших тенденциях в искусстве.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 109-116)

To the curriculum of the course of contemporary art

Malei A. V.

Educational establishment «Palace of children and youth art of Zheleznodorozhny district of Vitebsk», Vitebsk

Modern youth lives in the changed world which is characterized by information technologies, communication design, artistic design of the environment etc. Ability of aesthetic perception and self expression of modern schoolchildren are a part of modern technologies, functional environment and way of life. The society needs a developed personality which is able to think logically and creatively, to have artistic initiative.

The practice of art and aesthetic training of schoolchildren in recent years has shown that teachers are in constant search in regard to the issue of development of creative abilities of schoolchildren by non traditional methods. Taking into account the fact that creativity in artistic activity may go beyond the limits of traditional and academic way the author states that in modern teaching it is necessary to give freedom of choice of pictorial and expressive means for the development of artistic individuality, acquiring knowledge and skills in creative activity and proposes his own author's curriculum of the course of contemporary art.

Key words: artistic and image perception, formation of skills, improvement of knowledge on newest tendencies in art.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 109-116)

Данная программа разработана педагогом на основании собственной программы спецкурса «Современное искусство» для 8–11 классов и апробирована

в ГОСШ № 25 г. Витебска с художественным уклоном. В 2005 году программа «Курс современного искусства» вышла на областной уровень, а в ИПК и ПРР и СО был обобщен

Адрес для корреспонденции: e-mail: avmaley@mail.ru – А. В. Малей

опыт работы по ней и проведены курсы для учителей области. Программа адаптирована к условиям образовательного процесса УВВО и успешно реализовывалась в УО «ГДТД и М» с 2007 года. Первоначальный вариант программы, пройдя апробацию, был скорректирован и систематизирован.

Цель статьи – изложение программы «Современное искусство», ядром которой является формирование духовной и всесторонне развитой личности, способной воспринимать и понимать современное искусство и художественные направления, которые определили и сформировали культуру XX века.

Задачи программы:

- развитие способности художественно-образного восприятия произведений современного искусства;
- создание условий для формирования умений и навыков в области исследования эстетических и художественных закономерностей развития художественных стилей и направлений классического авангарда;
- формирование и совершенствование знаний о новейших тенденциях в современном искусстве, а также эстетического вкуса учащихся;
- содействие развитию умений и навыков в художественно-творческой и конструкторско-дизайнерской деятельности.

Программа курса «Современное искусство» рассчитана на четыре года обучения детей с 12 лет и состоит из 4-х основных разделов:

- основы теории и практики современного искусства;
- основы композиции;
- основы цветоведения и формообразования;
- основы творческого мастерства.

Особенностью структурного построения программы является то, что четыре раздела базируются на 2-х основных составляющих: изучении художественных направлений в искусстве от кубизма к супрематизму (основные направления, которые способствовали формированию современного искусства) и теории и истории изобразительного искусства, архитектуры последних десятилетий XX века.

Изучение курса целесообразно начинать с ознакомления учащихся с терминами, понятиями, особенностями развития современного искусства и заканчивать изуче-

нием инсталляции, акции, перформанса и объектного искусства. Такой подход позволяет связать изученный материал в логическую систему и сформировать способность восприятия искусства как целостного организма художественной культуры. Разделы программы усложняются от первого года обучения к последующим, основаны и базируются на традициях и инновациях в современном искусстве. Содержание разделов раскрывает историю происхождения (создания) «новой» художественной формы, методы организации эстетического пространства, тенденции развития нетрадиционных форм художественной деятельности, пути совершенствования инновационных художественных технологий.

Содержание программы включает: тематику учебных практических и творческих заданий, перечень художественных материалов и техник, списки художественных произведений для ознакомления школьников и литературы для педагога, примерное календарно-тематическое планирование для каждого года обучения.

Реализация задач художественного образования и творческого развития учащихся может осуществляться посредством организации теоретической подготовки и практической творческой деятельности учащихся. Поэтому целесообразно отводить часть времени учебного занятия на ознакомление школьников с произведениями искусства определенного художественного стиля и направления (лекционная часть занятия) и выполнение практической учебной (тренировочной) или творческой работы (практическая деятельность). Очень важно предусмотреть создание учащимися собственных композиций на основе теоретических сведений, полученных при изучении художественного явления или направления в искусстве. Руководителю рекомендуется практиковать ознакомление учащихся с учебным материалом, используя произведения мастеров современного искусства своего региона, вырабатывать умения и навыки ведения коллективного обсуждения эстетических особенностей изучаемых произведений. Руководителю необходимо организовывать выставки учебных и творческих работ учащихся 1–2 раза в течение учебного года.

На протяжении четырехгодичного обучения руководитель должен осуществлять те-

матический (промежуточный) и итоговый контроль за усвоением учащимися художественных знаний, умений и навыков.

Учащиеся должны знать биографии художников, которые внесли существенный вклад в развитие современного искусства.

Изучение курса происходит параллельно с обучением академическому рисунку и академической живописи как основам изобразительной грамоты. Обучение рисунку и живописи усложняется от первого года к последнему: от простых натюрмортов к живой голове и полуобнаженной натуре. В процессе обучения используется классическая методика преподавания вышеназванных дисциплин.

Содержание программы 1-го года обучения

Основы теории и практики современного искусства

Художественные направления и особенности современного искусства, выразительные средства.

«Витебский супрематический Ренессанс» 1910–1920 годов. Творчество Марка Шагала, Казимира Малевича, художников УНОВИСа (утвердители нового искусства). Витебское народное художественное училище, история его создания и значение для мировой культуры и искусства.

Особенности формальной композиции. Зависимость пластической характеристики художественной формы от структуры эстетического пространства. Фовизм. История происхождения.

Особенности структурного построения эстетического пространства произведений Марка Шагала. Импрессионизм. История происхождения.

Геометрическая абстракция. Геометрические формы, художественный образ. Особенности наделения геометрических фигур художественным содержанием в искусстве начала XX века.

Супрематизм как геометрическая абстракция. Фактура как эстетический образ.

Основы композиции

Доминантные отношения элементов композиции, принципы композиционной организации двухмерного пространства (на основе соотношений главного и второстепенного элементов).

«Силовое поле» в композиции. Понятие положительного и отрицательного пространства (работающей и неработающей

плоскости) в композиционном построении произведения.

Приемы и способы композиционной организации творческих работ, основу которых составляют геометрические фигуры при доминирующей роли: а) крупного (большого) элемента; б) мелкого (малого) элемента; в) зоны пространства (композиции целесообразно выполнять методом аппликации из одноцветной бумаги).

Пространственный масштаб и его композиционное выражение. Категории пространства: неограниченное, ограниченное и замкнутое пространство. Использование простых пластических форм для выражения художественно-образного восприятия неограниченного, ограниченного и замкнутого пространства при выполнении творческих работ.

Изучение доминантных отношений элементов композиции: овладение принципами композиционной организации двухмерного пространства на основе соотношения главного и второстепенных элементов.

Пространственная структура произведения, художественно-композиционные средства абстрактных и реалистических произведений. Определение категорий пространства и пространственной структуры произведения (работа с репродукциями картин известных художников).

Практическая работа: выполнение графических работ по репродукциям картин (последовательно исключается тон, работа локализуется до одного тона), используются калька, черная и белая гуашь.

Основы цветоведения и формообразования

Цветовой круг. Хроматическое и ахроматическое световосприятие. Колористическое единство произведения. Понятие формы в современном искусстве. Зависимость формы от структуры пространства в произведениях Марка Шагала. Цветовые растяжки.

Практическая работа: построение цветовых схем.

Понятие реального и ирреального и проявление этих понятий в творчестве художников и композициях М. Шагала.

Понятие стилизации. Понятие абстракции.

Минимализм и геометрическая абстракция. Геометрия как эстетический образ формы и пространства. Компьютерная графика.

Основы творческого мастерства

Вместе с Марком Шагалом: выполнение творческих композиций на основе изученного материала и полученных знаний в структуре эстетического пространства М. Шагала.

Практическая работа: выполнение геометрической абстракции методом аппликации.

Поэтапное исполнение композиции: цветовая прописка элементов композиции (подмалевки), тоновой и оттеночный этап, стилистическое и колористическое единство элементов композиции, детализация формы.

Практическая работа: техника гуаши: топкое письмо, пастозное (прерывистое) письмо с добавлением клея, позволяющее перекрывать прописанные поверхности, передача фактуры поверхности листа или объекта при помощи краски с клеем.

Рисунок академический. Построение. Светотень. Конструкция.

Живопись академическая. Основы живописных отношений. Колорит.

Предполагаемый результат 1-го года обучения. К концу 1-го года обучения учащиеся должны:

- иметь представление об общих эстетических особенностях современного искусства;
- знать историю культуры и искусства г. Витебска 1910–1920 гг.;
- знать творческие биографии М. Шагала, К. Малевича и некоторых представителей объединения художников УНОВИС;
- иметь представление об эстетическом пространстве М. Шагала;
- знать основные законы формальной композиции;
- иметь представление о взаимоотношении художественной формы со структурой эстетического пространства;
- уметь создавать творческие композиции на основе изученного эстетического пространства М. Шагала;
- знать основы построения натюрморта, уметь решать светотеневые задачи;
- уметь создавать колористическое единство на основе живописных отношений.

Содержание программы 2-го года обучения

Основы теории и практики современного искусства

Кубизм: история возникновения, теоретическое обоснование и эстетическая

характеристика художественного направления. Закономерности развития кубизма. Стадии развития кубизма (по определению К. Малевича). Натюрморт в 5-й стадии кубизма. Пространственный кубизм как стадия развития кубизма. Футуризм: история возникновения и эстетическая особенность художественного направления. Беспредметная живопись. Понятие беспредметности. Абстракция и абстракционизм.

Выполнение упражнений на тему: Василий Кандинский.

Основы композиции

Особенности доминантных отношений в кубистической системе изображения: пространственный масштаб, элемент-пространство, соотношение элементов композиции. Категории пространства в кубизме и их композиционное решение. Стилеобразующий элемент кубизма в композиционном построении произведения.

Членение предмета при помощи стилеобразующего серповидного элемента кубизма как способа изображения предмета с разных сторон.

Основы цветоведения и формообразования

Проектирование цветовых схем экстерьера. Цвет в кубизме: последовательное исчезновение живописи в кубизме соответственно стадиям его развития. Возникновение геометрической абстракции и супрематизма на основе цветовой и формообразующей базы пятой стадии кубизма. Понятие формы в кубизме.

Выполнение упражнений на тему: одновременное изображение предмета с разных сторон.

Понятие «время» как понятие новой художественной формы в кубизме и других направлениях в искусстве. Синтетический и аналитический кубизм. Пространственная структура кубизма. Объемно-пространственный кубизм.

Футуризм. Художественная форма в футуризме. «Движение» как стилеобразующий элемент футуристической формы. Пространственная структура футуризма.

Беспредметная живопись. Цвет и живопись без предмета как художественная форма, образ и содержание произведения.

Основы творческого мастерства

Практическая работа: выполнение зарисовок натюрморта в кубистической системе изображения: трансформирование реали-

стического объекта изображения или его восприятия в кубистическое восприятие и изображение.

Живописный кубистический натюрморт: выполнение с натуры натюрморта в кубистической системе изображения.

Практическая работа: фигура человека и изображение животных в кубизме: импровизированные зарисовки с натуры.

Практическая работа: выполнение объемно-пространственной композиции в системе пространственного кубизма из картона и бумаги (коллективное творчество).

Практическая работа: живописная композиция гуашью на свободную тему (натюрморт, портреты, композиция с фигурами человека или животными) в кубистической системе изображения.

Формирование навыков обработки поверхности холста или листа кистью.

Практическая работа: выполнение композиции на свободную тему в системе футуризма в технике гуаши.

Технология выполнения фактуры из ткани и клея, мелкой крупы и клея, песка и клея на холсте и картоне.

Практическая работа: выполнение натюрморта из нескольких предметов в беспредметной живописи гуашью или акриловыми красками.

Формирование навыков пастозного письма мастихином. Лессировка масляной краской с лаком по высохшей живописной поверхности (акрил, темпера, масло).

Бумагопластика: техника работы с бумагой и картоном: надрез, изгиб.

Рисунок академический. Основы рисунка головы.

Живопись академическая. Основы живописных отношений. Пространство. Стил.

Предполагаемый результат 2-го года обучения. К концу 2-го года обучения учащиеся должны:

- иметь представление о художественных направлениях (кубизм, футуризм и абстракционизм);
- знать историю возникновения и закономерности их развития;
- уметь разбираться в эстетических особенностях художественных направлений;
- создавать собственные произведения, учитывая стилистические характеристики художественных направлений;
- уметь конструировать объемную ху-

дожественную форму из картона и бумаги;

– знать основы построения головы и уметь применять их на практике;

– уметь при помощи живописных отношений создавать пространственную среду;

– овладеть стилевой манерой письма.

Содержание программы 3-го года обучения

Основы теории и практики современного искусства

Супрематизм Казимира Малевича: теория и практика. Витебский период в творчестве К. Малевича. «Черный квадрат» Малевича.

Проуны (проект утверждения нового) Эль Лисицкого: эстетическая концепция проунов, их значение для формирования нового архитектурного стиля.

Объемный супрематизм. Архитектуры и планиды – супрематический архитектурный стиль.

Конструктивизм: теория происхождения художественного направления. А. Родченко и В. Татлин. Живописный контррельеф Татлина.

Основы композиции

Композиционная особенность супрематизма: неограниченное пространство, ритм плоскостей, лаконичность художественной формы.

Композиционное соотношение объема и плоскости проунов Э. Лисицкого: ритм объема и плоскости, сочетание двухмерного и трехмерного масштаба в одной плоскости, лаконичность художественной формы.

Объемно-пространственное конструирование.

Композиционная особенность конструктивизма; ограниченное пространство, конструкция как основа композиционного мышления.

Практическая работа: выполнение конструкции.

Основы цветоведения и формообразования

Монокомпозиция. Цвет в супрематизме. Основные супрематические цвета: черный, белый, красный, зеленый, желтый и синий и их смысловая характеристика.

Белый супрематизм. Исчезновение живописи, стили и формы в белом супрематизме. Белый цвет как Абсолют, образ бесконечности, света и духовной божественной чистоты.

Супрематизм как эстетическое выражение новой реальности – нематериального видения мира (ощущение сокрытого мира).

Понятие: нематериальная художественная форма.

Эстетическое пространство и художественная форма проунов: эстетическая особенность архитектурного стиля.

Единство формы и пространства конструктивизма: живописные рельефы Татлина, пространственные конструкции Наума Габо.

Практическая работа: выполнение пространственной конструкции.

Объемный супрематизм: эстетический стиль архитектора.

Основы творческого мастерства

Практическая работа: выполнение супрематической композиции в технике аппликации. Выполнение супрематической композиции по эскизам.

Эскизы живописного контррельефа Татлина.

Практическая работа: выполнение живописного рельефа из бумаги и картона на основе собственных эскизов (коллективное творчество).

Практическая работа: выполнение эскизов проунов в малом формате. Выполнение творческой композиции «проун».

Практическая работа: выполнение из бумаги и картона объемно-пространственной модели архитектора.

Способы объемного конструирования: сжатие, растяжение, сгиб и надрез.

Технология фактуры и обработка поверхности, технические приемы имитации материала (металл, дерево и т. п.) – используя возможности краски, клея, бумаги и ткани. Имитация материала при помощи краски, клея, бумаги и ткани на холсте, картоне или ДВП.

Практическая работа: рисунок головы натурщика. Живопись человека с натуры.

Предполагаемый результат 3-го года обучения. К концу 3-го года обучения учащиеся должны:

- знать основные эстетические термины, понятия и характеристики супрематизма, конструктивизма, контррельефа, проуна и архитектора;
- иметь представление об объемном супрематизме, архитекторах и планитах;
- понимать нематериальную художественную форму и знать, как она формируется;
- иметь представление о нематериальном ощущении мира;

- знать основы художественного конструирования и технологии изготовления отдельных макетов;

- уметь исполнять из бумаги и картона объемные конструкции;

- сознательно применять композиционные приемы и технологические навыки;

- знать основы рисования головы натурщика;

- уметь передавать форму тела человека живописью.

Содержание программы 4-го года обучения

Основы теории и практики современного искусства

Угловой контррельеф В. Татлина: эстетическая и пластическая характеристика.

«Обратная информация»: эстетическая концепция пространства и художественной формы. Понятие двойного пространства, синтез изобразительных средств.

Пространственные конструкции: объемно-пространственные композиции функционального пространства (экстерьер, организация утилитарной среды и т. п.) и художественно-образные композиции, формы эстетического пространства.

Объектное искусство.

Современный вид творчества «Инсталляция»: пространственная композиция, созданная на основе монтажа предметов быта или других предметов, созданных производственным путем.

Современный вид творчества «Акция»: эстетическое действие с принципиальным отсутствием театрального начала.

Современный вид творчества «Перформанс»: заранее спланированное действие, принадлежащее пространству, жизни и искусству (выполняется художником или группой художников).

Основы композиции

Организация функционального и эстетического пространства: разработка композиционных решений в форме поисково-графических эскизов для объемного макетирования. Композиционная особенность обратной информации: двойное пространство, сочетание объема, плоскости и конструкции.

Особенности композиционного построения инсталляции: образная зависимость элементов инсталляции друг от друга, вызывающая интеллектуальное напряжение.

Композиционное построение эстетического действия акции и перформанса: объ-

единение как равноправных разных видов искусства, в которых подчеркивается сам процесс творчества, а завершенность произведения искусства имеет второстепенное значение.

Основы цветоведения и формообразования

Монокомпозиция. Характер цвета в объемно-пространственной композиции: отсутствие образно-символического и смыслового звучания цвета. Цвет как эстетическая характеристика формы.

Понятие двойного пространства кубоквадрата: объем (куб) и супрематическая плоскость (квадрат).

Понятие художественной формы в обратной информации: нематериальной формы (время), образующейся в результате одно-временного созерцания разных эстетических событий (например, куба и квадрата).

Художественная форма и пространственная структура инсталляции: соответствие принципов формообразования и пространственного соотношения элементов эстетической конструкции с композиционным и формообразующим принципами инсталляции (принцип структурно-композиционной тождественности).

Формообразующий принцип акции и перформанса: ритуально-эстетическое действие.

Основы творческого мастерства

Практическая работа: выполнение эскизов объемно-пространственной композиции «Обратная информация».

Разработка сценария и идеи акции и перформанса.

Практическая работа: выполнение эскизов инсталляции в карандаше на малом формате.

Выполнение углового контррельефа из бумаги, картона и шнура.

Выполнение пространственного объекта «Обратная информация»: макетирование пространственной конструкции.

Постановка акции и перформанса (коллективное творчество).

Практическая работа: выполнение инсталляции из бытовых и производственных предметов (коллективное творчество).

Формирование навыков работы с материалами: металл, дерево и пластмасса: приемы нанесения фактуры на металл

(чеканка), художественная обработка дерева (морение, обжиг), придание формы листовой пластмассе (коматэкс) горячим способом.

Способ декорирования шпоном простых геометрических форм, изготовленных из многослойной фанеры при помощи клея и горячего утюга.

Приемы и способы тонировки и равномерной окраски объемных изделий.

Рисунок полуобнаженной натуры.

Живопись полуобнаженной натуры.

Предполагаемый результат 4-го года обучения. К концу 4-го года обучения учащиеся должны:

- знать теоретическое обоснование и историю возникновения контррельефа, обратной информации, пространственной конструкции, инсталляции, акции и перформанса;
- иметь представление о двойном пространстве и синтезе изобразительных средств;
- уметь выполнять объемно-пространственные композиции из металла, дерева, фанеры и пластмассы;
- знать закономерности формообразования инсталляционного искусства;
- уметь выполнять инсталляции в рамках полученных знаний и технических возможностей различных материалов;
- ставить и исполнять акции и перформансы;
- знать основы построения полуобнаженной натуры;
- знать основы живописной лепки формы полуобнаженной натуры;
- выполнить дипломную работу.

Заключение. При планировании учебно-воспитательного процесса принципиальное значение имеет подбор содержания учебного материала, на основе которого рассматриваются художественные процессы и особенности художественного формообразования. Ознакомление учащихся с художественными направлениями и явлениями в искусстве должно быть направлено на раскрытие пластической характеристики, колористических особенностей произведений, теоретического обоснования и культурологической принадлежности каждого из них. Содержание программы дает возможность проследить через логическую взаи-

мосьвязь разделов развитие художественной формы современного искусства, ее отличительных особенностей в сравнении с традиционной трактовкой и характером восприятия, а также понимание нематериальной (не визуальной) художественной формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Егоров, И. К. Малевич / И. К. Егоров – М.: Знание, 1995.
2. Кольченко, Е. Все дети талантливы / Е. Кольченко // Искусство в школе. – 2000. – № 2, 3, 4.
3. Кузин, В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе: учебник / В. С. Кузин. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: АГАР, 1998.
4. Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей / Л. Н. Миронова. – 3-е изд. – Минск: Беларусь, 2005.
5. Савиных, В. Прекрасные превращения: пособие для учителей, воспитателей, рук. кружков и родителей / В. Савиных. – Минск: Беларусь, 2000.
6. Туманов, И. Н. Подготовка художника-педагога и современная художественная культура / И. Н. Туманов // Искусство и образование. – 2003. – № 3.
7. Мартин, В. Рисуем с удовольствием / В. Мартин. – Минск: ООО «Попурри», 2004.
8. Хрусталева, Т. М. Художественно-графические способности учителя изобразительного искусства / Т. М. Хрусталева, Т. М. Харламова // Изобразительное искусство в школе. – 2003. – № 3.
9. Чернышев, О. В. Формальная композиция / О. В. Чернышев. – Минск, 2000.
10. Шатских, А. С. Искусство / А. С. Шатских // Витебск 10–20 гг. – Минск, 1999.
11. Шагал, М. Моя жизнь / М. Шагал. – М., 1998.
12. Эдвардс, Б. Откройте в себе художника / Б. Эдвардс. – Минск: ООО «Попурри», 2000.

Поступила в редакцию 07.05.2012 г.

УДК 677.074/.076:646:658.512.23

Особенности формообразующих факторов ткани бытового назначения

Быстрова О. И.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск



В статье определены актуальность, степень изученности вопроса и методология исследования формообразующих факторов ткани, что является принципиально важным в обучении дизайн-проектированию. Основным результатом исследования является рассмотрение ткани бытового назначения как системного объекта дизайн-проектирования и определение специфики внутреннего и внешнего содержания и формы текстильного полотна. Таким образом, в ходе исследования ткани бытового назначения выявлено, что содержание полотна проявляется лишь в функции текстильного изделия, а форма обладает цельностью и плоскостностью. Процесс смыслообразования ткани бытового назначения обусловлен такими факторами, как человек, природа, общество, экономика, культура, наука и мода, которые, в свою очередь, предопределяют выбор средств формообразующих факторов (функционально-утилитарного, материаловедческого, технологического и художественно-образного). Подобные факторы являются основой процесса обучения в художественном образовании.

Ключевые слова: ткань, методы формообразования, формообразующие факторы.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 117-121)

Features of form building factors of household fabric

Bystrova O. I.

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

The article states urgency, degree of exploration and methodology of the research of form building factors of fabric which is principally important in teaching design. Main finding of the research is considering household fabric as a system object of design and defining the specificity of inner and outer contents and form of textile. Thus in the course of the study of household fabric it was found out that the content of the textile is presented only in the function of a textile piece while the form is wholesome and flat. The process of sense building of household fabric is conditioned by such factors as man, nature, society, economy, culture, science and fashion, which, in their turn, define the choice of means of form building factors (functional and utilitarian, material studies, technological and artistic and image). Such factors are the basis of the process of teaching in art education.

Key words: fabric, form building methods, form building factors.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 117-121)

Современный этап развития белорусского общества актуализировал задачи повышения рентабельности отечественной текстильной промышленности и создания ею продукции, конкурентоспособной на внутреннем и внешнем рынках. Понимание подобных задач является основой обучения в дизайн-образовании. Среди факторов, определяющих уровень конкурентоспособности, ведущим является качество выпускаемых товаров [1]. Высокие показатели качества текстильных полотен по таким параметрам, как художественное

оформление, эргономичность и пр., способствуют повышению ее привлекательности в глазах потребителей и обеспечивают конкурентные преимущества. Для образовательного процесса понимание данных параметров является принципиальным.

Принципы формирования художественного решения текстильного полотна рассмотрены в исследованиях В. Я. Бересневой, В. Н. Козлова, Н. Г. Рудина, С. А. Малаховой, Т. А. Журавлевой, А. А. Нешатаева, И. И. Емельянович и др. В свою очередь, основы материа-

Адрес для корреспонденции: e-mail: by_volja@mail.ru – О. И. Быстрова

ловедческих и технологических средств формообразования ткани изложены в работах М. Н. Никитина, Г. Н. Кукина, Ф. Х. Садыковой, О. С. Кутепова, С. М. Кирюхина, Ф. М. Пармона и др. Общие методологические вопросы формообразования дизайн-объектов отражены в работах Е. Н. Лазарева, Г. Б. Минервина, В. Ф. Сидоренко, И. Ф. Селезнева и др. Тем не менее, в проведенных ранее исследованиях ткань бытового назначения не являлась объектом изучения в контексте дизайн-проектирования. В этом контексте актуальное значение приобретает изучение ткани бытового назначения как объекта дизайн-проектирования.

Цель исследования – определение специфики категорий содержания и формы текстильного полотна и выявление основных формообразующих и смыслообразующих факторов.

Методологическую основу исследования ткани бытового назначения как объекта дизайн-проектирования составляет системный метод, позволяющий определить основные элементы целостно-структурной формы текстильного полотна и выявить формообразующие и смыслообразующие факторы. В качестве теоретической основы использован принцип системного дизайн-проектирования [2].

Особенность системной методологии дизайн-проектирования. Она заключается в установке на моделирование целостной и высококачественной формы целесообразного объекта, содержание этапов формообразования и их закономерной последовательности. Целостная форма объекта позволяет раскрыть цель дизайна, заключающуюся в диалектической связи двух аспектов: утилитарного (обеспечивающего удовлетворение практических жизненных потребностей) и эстетического (отражающего потребность человека в прекрасном, гармоничной и художественно осмысленной среде). Первая сторона целостного структурообразования, связанная с созданием полезного в объекте, включает в себя техническое совершенство, технологическую целесообразность, экономический эффект и эргономический комфорт. Вторая сторона, обуславливающая создание прекрасного в объекте, предполагает положительность эмоций, эстетическую вырази-

тельность, художественную образность и знаковую ассоциативность [2, с. 22].

В качестве основополагающих категорий объекта дизайн-проектирования исследователями выделены содержание и форма [2, с. 62]. Содержание представляет собой совокупность элементов и процессов, образующих суть, смысл данного предмета или явления, их значение и назначение. Категория содержания включает внешний и внутренний аспекты. Внутреннее содержание – это идея, собственно смысл объекта, внешнее же – это его функция. Процесс формирования содержания объекта принято называть смыслообразованием, который регламентируется такими факторами, как человек, природа, общество и культура [2, с. 54–60]. Однако в настоящее время не менее значимыми в данном списке являются факторы экономики, науки и моды [3].

В силу своей нематериальности идея и функция могут быть реализованы только через материальную категорию формы. Форма – это внутренняя связь и способ организации, взаимодействия элементов и процессов между собой и с окружающей средой. Форма также двухаспектна. Внутренняя форма – это устройство и структура объекта, внешняя – оболочка предмета и его облик. Основываясь на трактовке понятия «форма» как материальной сущности объекта [4, с. 54], видится закономерным и оправданным применение данного термина и при рассмотрении текстильного полотна. Процесс создания формы называют формообразованием, охватывающим построение как внешнего вида, так и внутренней структуры объекта. Качество данного процесса регламентируют функционально-утилитарный, технологический, материаловедческий и художественно-образный факторы.

Единство категорий формы и содержания, оправданность средств формообразующих и смыслообразующих факторов обуславливают органическую целостность и эстетическую ценность изделия, а также в очередной раз подчеркивают характерное для дизайна равновесие морфологии и аксиологии объекта. Выявленные категории и факторы являются методологической основой для проектирования объектов дизайна различных направлений. Безусловно, при рассмотрении ткани бытового назначения данные категории обладают рядом особенностей, которые, в свою очередь, предо-

пределяют специфику формообразующих и смыслообразующих средств.

Ткань бытового назначения как одно из направлений ассортимента текстильной промышленности. Ткань бытового назначения – это текстильное полотно, изготовленное на ткацком станке путем переплетения продольных и поперечных нитей и предназначенное для пошива изделий, направленных на удовлетворение функционально-утилитарных потребностей человека. Именно ткань бытового назначения, как одно из направлений ассортимента текстильной промышленности, видится целесообразным определить в качестве объекта дизайн-проектирования, так как непосредственно это направление является широко востребованным в использовании и охватывает значительную долю продукции современных предприятий Беларуси, а также сочетает в себе утилитарную и эстетическую функции, отражая полный спектр формообразующих факторов.

Ткань бытового назначения выполняет функцию материала, предназначенного для изготовления изделия, структура которого и предопределяет внутреннее содержание полотна. Традиционно ассортимент текстильных изделий включает предметы гардероба (платье, костюм, пальто и т. д.), оформление интерьера (обивка мебели, портьеры, гардины) и утилитарные предметы (полотенца, скатерти, салфетки, постельное белье и др.), этим самым соответствуя делению полотен на одежные, декоративные и бельевые группы [5]. Одежные ткани, такие, как платьевые, костюмные, блузочные и др., направлены на формирование объемной структуры, подчеркивающей очертания фигуры человека и позволяющей ему свободно осуществлять деятельность в определенных природно-климатических условиях и социальной среде.

В противоположность этому декоративные ткани находятся в тесной взаимосвязи со спецификой пространства интерьера. Из данной группы мебельные ткани обладают объемной структурой, предопределяемой конструкцией мебели, а портьерные и гардинные полотна формируют плоскостное очертание окна и предопределяют количество и яркость солнечного света в помещении. В свою очередь, бельевые ткани сохраняют плоскостные характеристики и в готовом изделии, которое

при пассивном существовании формирует декор интерьерного пространства, а при непосредственном взаимодействии с человеком способствует удовлетворению его гигиенических потребностей.

В свою очередь, внешнее содержание ткани бытового назначения формируют функционально-утилитарные потребности человека, среди которых наиболее значимыми являются наличие удобства и комфорта его жизнедеятельности, адаптация к природно-климатическим условиям, отражение культурного своеобразия и традиций региона потребления, социального статуса и индивидуальности человека, формирование предметно-пространственной среды, обладающей эстетической ценностью.

Основополагающий фактор смыслообразования текстильного полотна. Им является человек, обладающий социальными, психологическими и физическими характеристиками. Его социальную принадлежность предопределяют стиль жизненных стандартов общества, ценностные установки, уровень образования и покупательской способности, социальный статус и т. д. Психологические составляющие включают в себя характер сферы интересов и увлечений, желаний, потребностей, способностей общения, особенности миропонимания, восприятия самого себя, тип темперамента и т. д. В свою очередь, физические показатели предполагают нахождение человека в статичном или динамичном состоянии, потребность кожи в постоянном дыхании и приемлемых для ее восприятия тактильных характеристик ткани и т. д. Таким образом, физические характеристики человека предопределяют средства создания формы текстильного полотна материаловедческого и технологического факторов, а социальные и психологические – художественно-образного.

Специфика условий потребления текстильной продукции предопределяется природой, обществом, экономикой и культурой. В настоящее время основным содержанием природного фактора являются вопросы безопасности и экологичности используемых при производстве ткани материалов, как для человека, так и для окружающей среды. В обществе закладываются основы формирования эстетических идеалов, специфика предметно-пространственной среды, традиции и условия потребления текстильной

продукции, структура групп потребителей. Уровень экономики страны в целом и финансовые возможности предприятия в частности являются основополагающими условиями в создании высокотехнологической базы производства, моделировании уровня покупательской способности потребителей и, соответственно, коэффициента прибыли государства от производства текстильных товаров.

Доминанты художественных средств и образов. Своеобразие традиций национальной культуры региона производства и потребления закладывает характеристики материаловедческих, технологических художественно-образных средств формообразования текстильных полотен. Так, например, в технологии изготовления белорусского традиционного текстиля доминирует использование льняного волокна, основных видов переплетений, натуральных красителей и природных способов отбеливания. В свою очередь, художественно-образное решение отличается преобладанием образов геометрической, растительной и зооморфной тематики, ритмичностью и строгой упорядоченностью композиционного построения, декоративностью и образностью орнаментальных мотивов, приглушенным колоритом и сдержанными фактурными эффектами.

В настоящее время научно-технические достижения являются важным компонентом деятельности текстильной отрасли. Безусловно, они способствуют появлению новых видов материалов, возможностей компьютерного проектирования тканей, инновационных методов и средств их производства, отделки и оформления [4]. Необходимо отметить, что характер продукции современной текстильной индустрии в значительной степени регламентируется и тенденциями моды, во многом определяющими специфику таких средств художественно-образного фактора, как тематика орнаментального мотива и приемы его интерпретации, принцип композиционной организации декоративных элементов, колорит и фактуру, а также структуру переплетений, состав, характер и свойства используемых нитей и пряжи.

В целом форма ткани обладает продолжительной длиной, ограниченной шириной и толщиной, а внутреннее строение и внешний вид текстильного полотна тесно

взаимосвязаны. Так, внешнюю форму ткани определяют тематика, графическое и колористическое решение орнаментального мотива, структура и фактура полотна, декоративные элементы отделки (вышивка, аппликация, бусины, бисер и т. д.). В свою очередь, внутреннюю форму формируют состав, характер и свойства используемых нитей и пряжи, толщина и линейная плотность полотна и вид переплетения.

Содержание функционально-утилитарного фактора заключается в соотношении характеристик ткани к функции, условиям и среде использования предполагаемых текстильных изделий. Специфика их потребления во многом определяет характер материаловедческого, технологического и художественно-образного факторов. Так, например, бельевые ткани имеют в составе преимущественно хлопок и лен, а одежный текстиль зимнего ассортимента шерстяное волокно. При художественном оформлении декоративных тканей учитываются специфика формы предмета и его функционально-утилитарное назначение, стилистика и количество предметов интерьерного ансамбля, согласованность масштаба и пропорций орнаментации по отношению к интерьерному пространству и человеку и т. д. В свою очередь, при формировании художественно-образного решения одежных тканей принимаются во внимание совокупность предметов костюма, масса, объем и соотношение размеров, формы одежды, площадь деталей, специфика линий силуэта и рельефных швов, форма кроя костюма, пропорции фигуры и образ человека, а также учитываются специфика групп потребителей (гендерные, возрастные, социальные и др.) и условия потребления (с учетом сезонности – осенние, зимние, весенние, летние), обстановка (рабочая, домашняя, торжественная). Впоследствии – лишь процесс эксплуатации готового изделия позволяет полноценно оценить оправданность формообразующих средств, используемых при проектировании ткани, что дает возможность откорректировать качество полотна на первоначальном этапе.

Материаловедческий фактор включает в себя состав (натуральные, химические, однородные, смешанные и т. д.), характер и свойства (линейная плотность, тона, направление крутки, скрученности и укрутки и т. д.) нитей и пряжи; техноло-

гический – толщину и линейную плотность полотна, структуру переплетения (ремизное, жаккардовое), вид отделки (мерсеризация, отпаривание, опаливание, ворсование, вышивка, аппликация, икаты, клоке, лаке, перфорация, флокпечать и т. д.) и печати (механическая, фотофильмпечать, ротационная, переводная или сухая и т. д.). Свойства текстильных материалов и специфика технологии производства предопределяют геометрические, механические, физические, химические и утилитарные характеристики ткани [6, с. 55–200] и формируют такие качества формы, как целесообразность, структурность, рациональность, экономичность, удобство и т. д.

Основополагающими средствами художественно-образного фактора являются композиционные и семантические. К композиционным относятся средства графической выразительности (точка, линия, пятно), средства композиции (симметрия и асимметрия, динамика и статика, контраст, нюанс, тождество, пропорции и масштаб, ритм и метр, доминанта), принцип раппортного построения (размер раппорта, ритмическая схема его повторения, характер взаимоотношения раппорта и фона), свойства цвета предопределяются его характеристиками, колоритом и гаммой, а качество, величину и свойства фактурных эффектов формирует поверхность и текстура полотна [7]. В свою очередь, семантические средства обуславливают выбор тематики мотива, поиск выразительных средств его художественной трактовки, манеру исполнения [8]. В целом, семантические средства при оформлении текстильного полотна направлены на достижение смысловой содержательности, информативности, образности, пластичности и плоскостности образов, а средства композиции позволяют добиться цельности, упорядоченности, завершенности, соразмерности и единства всех декоративных элементов.

Заключение. Таким образом, в ходе исследования ткани бытового назначения как целостно-структурного объекта дизайн-проектирования выявлено, что содержание полотна проявляется лишь в функции текстильного изделия, а форма обладает цельностью и плоскостностью. Процесс смыслообразования ткани бытового назначения обусловлен такими факторами, как человек, природа, общество, экономика, культура, наука и мода, которые, в свою очередь, предопределяют выбор средств формообразующих факторов (функционально-утилитарного, материаловедческого, технологического и художественно-образного). Результаты исследования рекомендуется использовать при проектировании нового образца ткани бытового назначения с целью получения высококачественной формы, обладающей эстетической ценностью и общественной значимостью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Качество [Электронный ресурс] / Министерство промышленности РБ. – Минск, 2008. – Режим доступа: <http://www.minprom.gov.by> – Дата доступа: 15.10.2009.
2. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Е. Н. Лазарев [и др.]; науч. рук. М. С. Каган. – Л.: Изд-во ун-та ЛГУ, 1983. – 188 с.
3. Гейл, К. Мода и текстиль: рождение новых тенденций / К. Гейл, Я. Каур; перевод с англ. Т. О. Ежов; науч. ред. Т. В. Кулахметова. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 240 с.
4. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин [и др.]; под общ. ред. Г. Б. Минервина, В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.
5. Художественное оформление текстильных изделий / С. А. Малахова [и др.]. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 304 с.
6. Кукин, Г. Н. Текстильное материаловедение (текстильные полотна и изделия) / Г. Н. Кукин, А. Н. Соловьев, А. И. Кобляков. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Легпромбытиздат, 1992. – 272 с.
7. Емельянович, И. И. Печатный рисунок на ткани (проблемы графической организации) / И. И. Емельянович, Н. П. Бесчастнов. – М.: Легпромбытиздат, 1990. – 224 с.
8. Береснева, В. Я. Вопросы орнаментации ткани / В. Я. Береснева, Н. В. Романова. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 192 с.

Поступила в редакцию 08.08.2012 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 ее индексировать.
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 экземпляру иллюстрации. Копии рисунков для другого экземпляра статьи должны содержать все необходимые буквенные и цифровые надписи. Подписи к рисункам, схемам и таблицам печатаются через один интервал. В названиях таблиц и рисунков не должно быть сокращений.

10. Размерность всех величин, которые используются в тексте, должна соответствовать Международной системе единиц измерения (СИ).

11. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Электронная версия сдается на дискетах, дисках или пересылается на адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).

12. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):

- реферат (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.

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 explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. 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.

Для оформления обложки использована работа .

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.