

ISSN 2222-8853



искусство и культура



**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ**

N 4(12) 2013

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2013 № 4(12)

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. Gugnin, A. A. Kovalev, T. V. Kotovich (*responsible for unit «Cultural Studies»*), V. V. Kulenenok, V. K. Lebedko, A. G. Lisov, V. F. Martynov, M. A. Mozheiko, A. P. Orlova, V. P. Prokoptsova, A. V. Rusetskiy, G. V. Savitskiy, D. S. Senko, M. A. Slemnev, A. I. Smolyk, R. B. Smolskiy, M. L. Tsybulski (*responsible for unit «Art History»*), O. V. Tchernyshov

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

Journal «Art and Culture» is included
in the List of scientific publications of Belarus
for publication of the results of dissertation research
jn 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 19.11.2013 г. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,51. Уч.-изд. л. 15,47. Тираж 100 экз. Заказ 209.

Оглавление

Искусствоведение

<i>Котович Т. В.</i> Витебская художественная школа: концептуализация термина	6
<i>Цыбульскі М. Л.</i> Віцебская мастацкая школа: у пошуках парадыгмы і межаў яе інтэрпрэтацыі	14
<i>Лисов А. Г.</i> Феномен «Витебской художественной школы»: нарратив или онтология	22
<i>Исаков Г. П.</i> Из истории Витебской художественной школы: от формальных поисков к реализму	28
<i>Гугнин Н. А.</i> К проблеме эволюции взглядов на понятие «Витебская художественная школа» в исследованиях белорусского искусства XX века	34
<i>Виноградов В. Н.</i> К истории создания художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова ...	40
<i>Харэўскі С. В.</i> Традыцыі Віцебскай мастацкай школы ў сярэдзіне XX стагоддзя	46
<i>Малей А. А.</i> Цветовые метафоры Александра Соловьева	51

Культурология

<i>Малей А. В.</i> Философские основания теоретического мышления Казимира Малевича: витебский труд мастера	58
<i>Васильева Г. С.</i> Проект «construction» в контексте художественной культуры Витебска	71
<i>Быкава Т. А.</i> Мастацкая культура Віцебска XX стагоддзя: развіццё акварэльнага жывапісу ў Віцебску ў 1970 – пачатку 1980-х гадоў	77
<i>Шишанов В. А.</i> «Все вытекло из удобств и необходимости...» (Главный дом усадьбы И. Е. Репина «Здравнёво»)	95

Contents

Art History

<i>Kotovich T. V.</i> Vitebsk Art School: Conceptualisation of the Term	6
<i>Tsybulski M. L.</i> Vitebsk Art School: Searching the Paradigm and Borders of its Interpretation	14
<i>Lisov A. G.</i> The Phenomenon of «Vitebsk Art School»: Narrative or Ontology	22
<i>Issakov G. P.</i> From the History of Vitebsk Art School: from Formal Searches to Realism	28
<i>Gugnin N. A.</i> To the Issue of the Evolution of Ideas of the Concept of «Vitebsk Art School» in the Studies on XXth Century Belarusian Art	34
<i>Vynogradov V. N.</i> To the History of the Foundation of the Art Faculty of Vitebsk State P. M. Masherov University	40
<i>Khareuski S. V.</i> Traditions of Vitebsk Art School in the mid XX Century	46
<i>Malei A. A.</i> Color Metaphors by Alexander Solovyev	51

Cultural Studies

<i>Malei A. V.</i> Philosophical Bases for Kasimir Malevich's Theoretical Thinking: Vitebsk Work of the Master ...	58
<i>Vassylieva G. S.</i> «Construction» Project in the Context of Vitebsk Art Culture	71
<i>Bykava T. A.</i> Art Culture of the XX Century Vitebsk: Development of Watercolor Painting in Vitebsk in 1970 – Early 1980-ies	77
<i>Shishanov V. A.</i> «Everything resulted from comfort and necessity...» (Main House of I. Ye. Repin's Estate «Zdravnevo»)	95

<i>Атрашкевич М. В.</i> Город как бренд: Витебск в контексте территориального брендинга	102
---	-----

Педагогика

<i>Гулидова Л. В.</i> 100-летие футуристической оперы «Победа над Солнцем»: выставка в Витебске в контексте музейно-туристической педагогики	108
<i>Папроцкая А. Ю.</i> Творчество Петра Максовича Явича в контексте музейной педагогики и экскурсоведения	114
<i>Федьков Г. С.</i> Педагогический процесс подготовки будущих учителей изобразительного искусства в условиях многоуровневой системы образования	120
<i>Шкут Н. Н., Сенько Д. С.</i> Пастельная живопись как средство развития творческих способностей учащихся ..	128

<i>Atrashkevich M. V.</i> City as Brand: Vitebsk in the Context of Territorial Branding	102
---	-----

Pedagogics

<i>Gulidova L. V.</i> A Hundredth Anniversary of Futuristic Opera «Victory over Sun»: Exhibition in Vitebsk in the Context of Museum and Tourist Education	108
<i>Paprotskaya A. Yu.</i> Creative Activity of Peter Maxovich Yavich in the Context of Museum Education and Excursion Studies	114
<i>Fedkov G. S.</i> Pedagogical Process of Training Would Be Fine Arts Teachers in the Conditions of Multilevel System of Education	120
<i>Shkut N. N., Senko D. S.</i> Pastel Painting as a Means of Development of Pupils' Creative Abilities	128



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 75.036:377.016:75(476.5)

Витебская художественная школа: концептуализация термина

Котович Т. В.

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



Автор статьи сосредотачивает внимание на разносторонности понятия «Витебская художественная школа», исходя из того, что данный термин не имеет пока строго научного толкования, однако широко используется в искусствоведческой литературе. Анализируя смыслы термина, автор дает информацию о структуре шагаловского проекта и последующих трансформаций основанного им учебного заведения, а также основных направлений в искусстве, представленных в этих учебных заведениях. Однако мировое значение Витебской художественной школы связано с витебским периодом деятельности Казимира Малевича и круга его сподвижников. Понятие «Витебская художественная школа» автор связывает с созданием и структурой творческого объединения УНОВИС («Утвердители нового искусства») как ядра школы. В философском плане мышление К. Малевича и деятельность его учеников сопрягаются с философскими идеями М. Бахтина, жившего и творившего в Витебске в то же время. В этом смысле автор соотносит понятия «Витебская художественная школа» и «Витебская школа».

Ключевые слова: Витебская художественная школа, УНОВИС, Казимир Малевич, педагогический метод Малевича, структура учебного заведения.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 6-13)

Vitebsk Art School: Conceptualisation of the Term

Kotovich T. V.

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

The author concentrates attention on the manifold character of the concept of «Vitebsk art school», basing on the fact that this term has no so far strict scientific definition but at the same time is widely used in art studies literature. While analyzing the senses of the term the author provides information on the structure of Shagal Project and consequent transformations of the educational establishment, which he founded, as well as basic directions in art, which were presented in these schools. However, global significance of Vitebsk art school is connected with the Vitebsk period of Kasimir Malevich and the circle of his co-artists. The author connects the notion of Vitebsk art school with the creation and structure of the artistic association of UNOVIS «Builders of New Art» as the school nucleus. From the philosophical point of view K. Malevich's thinking and the activity of his students are linked with the philosophical ideas by M. Bakhtin, who lived and worked in Vitebsk at the same time. In this regard the author correlates the notions of «Vitebsk art school» and «Vitebsk school».

Key words: Vitebsk art school, UNOVIS, Kasimir Malevich, Malevich pedagogical method, structure of an educational establishment.

(Art and Culture. — 2013 — № 4(12). — P. 6-13)

Витебская народная художественная школа основана Марком Шагалом в январе 1919 г. (об открытии Витебской народной художественной школы сообщали «Известия Витебского губернского Совета крестьян-

ских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» за 30 января 1919 г.) в Витебске по ул. Бухаринской, 10 (ныне ул. Правды, 5 А).

Цель статьи – определение масштаба используемого термина и выявление основно-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovichHYPERLINK «mailto:kotovich3@rambler.ru –

Т. В. Котович

го содержания понятия «Витебская художественная школа».

Витебская художественная школа как учебное заведение. Название художественного учебного заведения в Витебске менялось: Витебское высшее народное художественное училище (1919–1920), Свободные государственные художественные мастерские (1920–1921), Высшие государственные художественно-технические мастерские (1921–1922), Государственный художественно-практический институт (1922–1923). Обучение в училище основывалось на системе мастерских, где каждый ученик мог выбрать педагога и художественное направление. В 1919 году мастерскими руководили Марк Шагал – заведующий училищем и руководитель живописной мастерской; Вера Ермолаева – руководитель живописной мастерской; С. Козлинская – заведующая мастерской прикладного искусства; Нина Коган – заведующая мастерской подготовительного курса; Лазарь Лисицкий – руководитель мастерской графики и печати; Юрий Пэн – руководитель живописной мастерской; Давид Якерсон – руководитель скульптурной мастерской. В начале 1922 года институт возглавляет Иван Гаврис, который и сообщает об отъезде группы руководителей в Петроград. В мае этого года институт закончило только 10 человек, четверо из которых остались в Витебске, остальные уехали в Петроградскую академию художеств, а еще 17 студентов были переведены в Москву и Петроград для усовершенствования. В списках учащихся института значатся около 100 фамилий [1].

Дальнейшая история учебного заведения связана с названиями Витебский художественный техникум (1923), Белорусский художественный техникум, снова Витебское художественное училище (до 1941). После реорганизации была осуществлена система классов, когда на каждом последующем курсе ученик занимался у другого преподавателя.

Как видим, Витебская художественная школа в этом смысле представляет собой систему учебных заведений, исторически и эстетически сменявших друг друга. Менялись концепции образования, стилевые направления, определяющие лицо каждого учебного заведения.

Витебская художественная школа как совокупность художественных направлений, существующих в школе. Имеется в виду параллельное развитие художественных направлений, их противостояние, определенные этапы в развитии каждого, перспективы их развития, взлеты и спады.

А. Ромм в 1921 г. писал о диктатуре УНОВИСа и ее отпечатке, наложенном на всю педагогическую работу мастерских, где преимущества оставались за изучающими кубизм, футуризм и еще не выкристаллизовавшийся супрематизм, в то время, как мастерская Ю. Пэна, где работало 40 человек, была стеснена в условиях: учащиеся вынуждены работать «или в духе натуралистического академизма, или народившегося в ВГХМ академизма супрематического».

В конце 1920-х – начале 1930-х годов в школе появляется строгая приверженность к традиции социалистического реализма и далее развивается только это направление в искусстве.

Значение Витебской художественной школы как эстетического феномена в истории модернизма и современного искусства. Витебская художественная школа представляет интерес и занимает выдающееся место в мировой культуре нынешнего столетия в связи с историей УНОВИСа, школы Казимира Малевича. Именно это художественное явление выделяет понятие на фоне любых иных художественных школ, а значит представляет собой главный смысл и содержание термина.

Напряженная мыслительная работа по созданию философских трудов перемежалась с активным чтением «непопулярных», как сам К. Малевич их называл, лекций. В философско-эстетическом осмыслении супрематизма деятельность Малевича витебского периода даже в фрагментарных документах представляет сама по себе целым направлением, а он сам – главой школы.

Характеристика, данная В. Ермолаевой в заявлении об утверждении К. Малевичу первоначальной ставки, подтверждает его лидирующее положение: «Являясь единственным теоретиком и исследователем по вопросам нового искусства, т. Малевич своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов Мастерских...» [2].

Выставки в Витебске, музей современного искусства с работами выдающихся мастеров авангарда определяют собой множество других имен авангарда и событий. В мае 1922 года УНОВИС проводит выставку объединения в помещении Художественно-Практического института и во время ее К. Малевич выступил с лекцией «Новое доказательство в искусстве». В. Ермолаева дает тезисы лекции К. Малевича под названием «Живописное доказательство»: «6. Мир жизни держится людьми, которые несут новые реальности. ... 10. Живописное и астрономическое пространство. ... 12. Три типа художников живописцев. ... 16. ... Живой материал. Инженер и живописец. ... 17. Четвертое измерение как время и движение» [3].

В Витебской художественной школе был организован музей современного искусства (среди работ были картины Александры Экстер, Ольги Розановой, Александра Родченко, Ивана Клына, Роберта Фалька, Марка Шагала, Петра Кончаловского, Аристарха Лентулова, Наталии Гончаровой, Давида Штеренберга, Ильи Машкова, Ле Дантю и др.) [4].

Само понятие школы в начале века приобретает иную ориентацию нежели это было до сих пор. С не меньшей, чем ранее, претензией на всеохватность художественных представлений школа становится синонимом личности, индивидуальности.

Личность ассоциируется с целым стилем в искусстве. Таким образом, Казимир Малевич выступает как глава школы с полным правом на определенный статус в истории искусства века и в истории Витебска. УНОВИС в Витебске в 1910–1920-х гг. «более жесткая по своим рамкам и законам, господствовавшим в системе ее функционирования» (Д. Сарабьянов) [5], где ученики работают в близости к стилю К. Малевича, более жесткая, чем предыдущее объединение К. Малевича «Супремус» в Москве; а затем будет ГИНХУК, унаследовавший многое от витебской школы.

УНОВИС его создатели понимали как ядро нового мира, группу для манифестации идеи. УНОВИС – это и определенная, не похожая на все существующие до него и рядом с ним, система художнического образования, а также и исследовательский центр.

Подобная комплексная, комбинаторная структура является показателем, симптомом своего времени. Борьба за единственно возможный путь в утверждении нового искусства представлялась наиважнейшей деятельностью лидера каждого из направлений авангардного движения. УНОВИС организовывался как партия, дающая начало широкому движению, проводящему радикальные принципы в художественном осмыслении и освоении мира. Влияние жизнеутверждающей идеи в конце 1910-х – начале 1920-х годов было сильным, и молодые ученики Витебской художественной школы быстро оказались в поле малевичского притяжения личности, круга его понятий и ориентиров, его нового видения перспектив жизнеустройства.

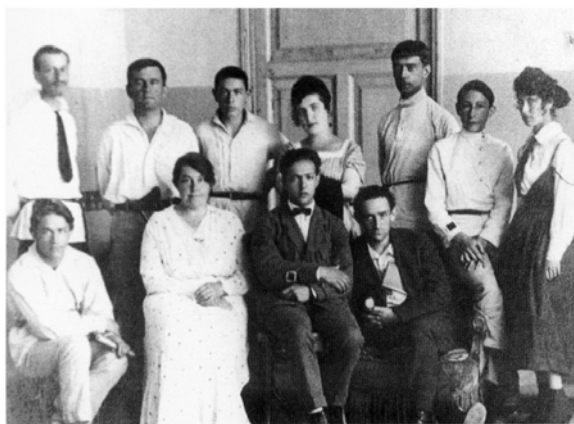
УНОВИС был школой. Мало того, что большинство учеников Витебской художественной школы пошло за Казимиром Малевичем, важнее здесь то, что сам этот период развития школы есть история именно УНОВИСа: существование, работа, творчество, личности УНОВИСа – наиболее существенное в истории Витебской художественной школы, ее ядро, ее историческая и эстетическая ценность.

Одной из основных особенностей авангарда было то, что каждый значительный художник создавал новый стиль. И Казимир Малевич был одним из самых последовательных деятелей по утверждению и развитию стиля через школу.

В этом смысле весь его творческий путь пронизан созданием объединений, целостного круга сподвижников-единомышленников, учеников. Витебский УНОВИС в сравнении с «Супремусом» – модель, являющаяся ничем иным, как школой. Это иная ступень в силу другой, в сравнении с предыдущей, степенью организации и самой структуры, а также художественного развития каждого из учеников.

УНОВИС строился на принципе непрерываемого авторитета Мастера, выполнении коллективных заданий и разработки сюжетов, продиктованных Мастером, на системности как общем принципе и утверждении стиля Мастера в качестве канона.

Понятие «школа-стиль», «стиль школы», введенный Д. Сарабьяновым [5] и расширение понятия школы до рамок стилевых



УНОВИС. Витебск, 1922

Слева направо (стоят): И. Червинко, К. Малевич, Т. Раяк, А. Коган, Н. Суетин, Л. Юдин, Е. Магарил; сидят: М. Векслер, В. Ермолаева, И. Чашник, Л. Хидекель



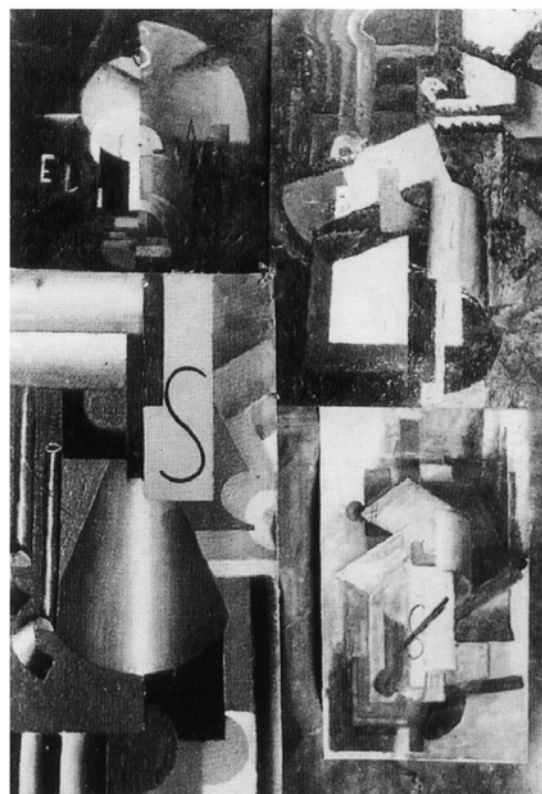
Уновисцы во главе с К. Малевичем отправляются в Москву на 1-ю Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся искусства. Витебск, 1920



Скульптурная мастерская Д. Якерсона в Витебском Народном художественном училище 1919—1920
(сидит третий слева Л. Юдин, стоит Д. Якерсон)



Агитационный плакат Л. Лисицкого УНОВИС. Витебск, 1919





Обложка и титульный лист журнала „АЭРО“. Витебск, 1920



Обложка литографированного журнала „УНОВИС II“. Витебск, январь 1921



Члены группы УНОВИС. 1920



регламентаций позволяет уловить диалектику авангарда, соотнести его внутренние противоречия, выявить наиболее существенные пульсирующие точки в энергетическом пространстве авангарда.

УНОВИС как организационно-педагогическая система образован из подразделений: агитационный, литературный, живописный, архитектурный, строительно-технический отделы-факультеты; абстрактная, кубофутуристическая, графическая, декоративная мастерские. УНОВИС становится центром Художественно-практического института.

УНОВИС стал для Казимира Малевича полигоном для развития педагогического метода, исходящего из его Теории прибавочного элемента, основанного на рецептурном натюрморте и изучении всех новейших систем в изобразительном искусстве. Жесткая схема малевичского анализа искусства, представленная в Теории прибавочного элемента, аналогична таблице Д. Менделеева и декларирует научный, доказательный, формально-математический метод. В истории авангарда мы находим целую ветвь исследований, опирающихся на научный подход к процессам художественного творчества и художественного восприятия. К. Малевич создает в Витебске, а затем и в Ленинграде один из наиболее крупных центров науки об искусстве.

Здесь важно подчеркнуть системно-структурное основание творчества К. Малевича и его педагогического метода. Супрематизм как система представляет собой модель Структуры мира, выявление ее элементов, акцентирование взаимосвязей, анализ и визуализацию отношений мироздания, а также вычленение Элемента («Черный супрематический квадрат»). Знаковая, структурно-семиотическая природа мышления и образования очевидна в станковых и прикладных работах учеников школы. Философско-теоретические труды К. Малевича, написанные в Витебске, не могли не влиять на его учеников, не могли не создать определенное смысловое поле их развития.

УНОВИС как исследовательская лаборатория занимался проблемами изучения развития искусства, возникновения и развития художественной формы, утверждением новой эстетики в среде. Изучение нового и

одновременно конструирование этого нового было свойственно научным и учебным заведениям этого времени. Художественная культура декларировалась как атрибут повседневности, вдвигалась в производство, встраивалась в жизнь. Для К. Малевича (в отличие от конструктивистов и представителей производственного искусства) эти понятия сопрягались с Идеей, космическим порядком, осмыслением принципа.

Системность, организация, планирование («Мы план, система, организация» – УНОВИС) – то, что находится в основании малевичского творчества как геометризации мира, а эксперименты в лабораториях УНОВИСа по объемно-пространственному супрематизму (архитектуры К. Малевича и ПРОУНЫ Л. Лисицкого) находятся в спектре идей об устройстве мира по принципам мироздания. Так, Л. Лисицкий отмечал: «<...> Проун <...> шествует к построению пространства, расчленяет его посредством элементов всех измерений и строит новый многогранный и вместе с тем единый образ нашей природы» [6]. «Архитектура всей земли» представляется для К. Малевича наиболее важной: его архитектуры – это отраженное сознание, чистая концепция. В такой устремленности к мега-объектам присутствует значительное отличие супрематизма среди авангардных направлений эпохи.

В данной ситуации титанизм периода сродни возрожденческому кватроченто в построении утопии преобразованного, переустроенного, упорядоченного в новой закономерности мира. Вместе с тем, подобная культурологическая параллель дает возможность осознать поставленную русским классическим авангардом проблему соотношения человека и мира, человека и вселенской бездны, осознания бездны во внутреннем мире, и на новом этапе с наступлением новых социальных и технологических условий эту проблему решить. Авангард, с одной стороны, донельзя утилизирует художественную среду, а, с другой, вырывается во Вселенную и замыкает ее в черный квадрат, тем самым заключив необъятность в жесткую форму. С одной стороны, структурирование технологическое (конструктивизм прогнозирует и моделирует предстоящую революцию технологий), с другой, структурирование научного и теоретического

знания (супрематизм моделирует формулу способа и конечного результата познания).

УНОВИС = школа Малевича = Витебская художественная школа (1919–1922), будучи утверждением супрематического мышления в искусстве, оказывается теоретико-философским центром, соотносится с Бахтинским кругом того же Витебского периода.

В этом аспекте понятие Витебская художественная школа вливается в понятие Витебская школа как особую систему мировосприятия, как импульс, данный в начале столетия, в понимании культуры как пересечения внутреннего мира человека и вселенной, человека и Бога; человека в ответственности нравственного поступка. Абсолютно несообщающиеся и непроницаемые друг в друга два мира – мир культуры и мир жизни, по определению М. Бахтина, должен рефлексировать себя в обе стороны, тогда будет преодолена дурная неслиянность культуры и жизни [7]. Здесь находится узловое понятие сегодняшних представлений в культуре, на путях представлений проблемы «мир – человек».

Вопрос о соотношении онтологических взглядов К. Малевича и теории диалога М. Бахтина кажется спорным из-за их первичной разнонаправленности, что не закрывает дальнейших их сопоставлений. Проблема соотносительности Теории прибавочного элемента (положенной в основу педагогического метода К. Малевича, разрабатываемого и практикуемого им в Витебске) и теории хронотопов М. Бахтина видится в ином аспекте. Сопоставимость малевических таблиц и анализа романских структур Бахтина на основе исследования пространства, художественной ткани и структуры-каркаса произведения на исторической шкале дает основание говорить о параллельном построении системы развития форм в искусстве как периодической системы. Концепции Казимира Малевича и Михаила Бахтина о зависимости формы произведения от пространственно-временной его структуры совпадают на уровне осмысления основ архитектоники художественного Текста. Изменение структуры представляет собой вектор развития формы в искусстве. По относительной имманентной стабильности системы художественного мышления в определенную эпоху можно предположить

уровень социальных связей периода, представлений о мире и месте в нем человека, весь психофизиологический компонент среза времени.

Дискретность и обратимость пространства и времени в искусстве XX века – это выход в новые уровни осмысления мира, где отступают привычные категории жанра, сюжета, системы образов, и где хронотопы становятся определяющими ориентирами в подсознательном мире.

Пространственно-временная структура произведения, представляющая духовное состояние эпохи, выступая в виде смыслового разнообразного содержимого произведения: по М. Бахтину, «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов», т. к. благодаря своим структурообразующим свойствам времяпространство является и генератором смысла, и «рамой» произведения, и местом пересечения реальных смысловых, сюжетных линий и вещественных объектов (замок, провинциальный городок, лестницы, коридоры, связанные с воспоминаниями, интригами, падениями и прозрениями, спящими друг с другом).

Абстрактное искусство русского классического авангарда расширяет данное поле исследования, позволяя само пространство представить как видимую структуру, сюжет и смысл произведения.

В такой ситуации хронотопический анализ и малевическая Теория прибавочного элемента приобретают значение не только «ворот», но и путеводной карты в мире смыслов, что подтверждают исследования в области синергетики, где развитые стадии эволюции структур имеют неразрывно связанные пространственные и временные характеристики процессов: правила соединения структур в целостность предполагают топологию расположения подобных (строго определенных) структур, смены режимов в достижении согласования темпов в едином темпомире с определенной архитектоникой.

Школа Казимира Малевича определила судьбы его учеников, творческие и человеческие. УНОВИС представляет собой целостную страницу в истории русского авангарда. Здесь К. Малевич обрел среду, потенциально способную осуществить его идеи. Три его витебских года спрессовали время, «сверну-

ли» и «заархивировали» эстетическую информацию.

Заключение. Несмотря на то, что понятие «Витебская художественная школа» включает в себя все разнообразие событий и явлений, имен и идей, связанных с художественной жизнью Витебска, полагаем, что наиболее точное и концептуально однозначное толкование термина предполагает только сердцевину этой жизни и ее мировое значение – деятельность школы Казимира Малевича, УНОВИСа. Жесткая системность мышления и деятельность К. Малевича является не только определенным уровнем постижения мира, который детерминиро-

ван его идейной установкой, но и гарантом образовательной системы нового образца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Фонд 837. – Оп. 1. – Ед. хр. 1. – Л. 28; Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 310. – Л. 31.
2. ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 58. – Л. 91.
3. ГАВО. – Фонд 1319. – Оп. 1. – Д. 7. – Л. 18.
4. ГАВО. – Фонд 1947. – Оп. 1. – Д. 11. – Л. 18.
5. Сарабянов, Д. В. Стиль и индивидуальность в русской живописи конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабянов // Русская живопись. Пробуждение памяти. – М.: Искусствознание, 1998. – С. 194.
6. Эль Лисицкий. 1870–1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. – М.: ГТГ, 1991. – С. 58.
7. Бахтин, И. К философии поступка / И. Бахтин // М. М. Бахтин. Работы 20-х годов. – Киев, 1994. – С. 11–12.

Поступила в редакцию 20.09.2013 г.

УДК 78.038.531 (476)

Віцебская мастацкая школа: у пошуках парадыгмы і межаў яе інтэрпрэтацыі

Цыбульскі М. Л.

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



У артыкуле аўтар спрабуе прадставіць актуальную трактоўку паняцця «мастацкая школа» ў дачыненні да сучаснага мастацтва і мастацтва XX стагоддзя. Шырокаму ўжыванню паняцця «мастацкая школа» ў пачатку XX стагоддзя спрыяла з'яўленне вялікай колькасці навучальных мастацкіх устаноў, а таксама выкладчыцкая дзейнасць у іх асобных лідараў-мастакоў. Другая палова XX стагоддзя праходзіць пад знакам успрыняцця школы, як тэарэтычна асэнсаванага сябе мастацкага напрамку, ці пlynі больш менш дакладна стылістычна і храналагічна акрэсленых, і якія ўяўляюць сабой самастойнае мастацкае ўтварэнне з уласнай тэарэтычнай платформай.

Асобная ўвага ў артыкуле нададзена аналізу сутнасці паняцця «Віцебская мастацкая школа». Аўтар вызначае яго амбівалентнасць і разглядае розныя яго трактоўкі. У шырокім сэнсе «Віцебская мастацкая школа» вызначаецца як своеасаблівая творчая аўра горада, як легендарна-гістарычная мастацкая прастора, не абмежаваная ні цвёрдымі храналагічнымі рамкамі, ні стылістычнымі асаблівасцямі таго ці іншага ўваходзячага ў яе мастацкага кірунку. У вузкім сэнсе Віцебская мастацкая школа ўяўляе сабою сукупнасць мастацкіх навучальных устаноў, якія існавалі ў Віцебску на працягу XX стагоддзя, творчасць мастакоў некалькіх пакаленняў, якія вучыліся і працавалі ў горадзе ў гэты перыяд. Дзецца кароткі аналіз этапаў развіцця Віцебскай мастацкай школы ў першай і другой палове мінулага стагоддзя.

Ключавыя словы: Віцебская мастацкая школа, традыцыя, мастацкія навучальныя ўстановы Беларусі, творчасць, нава-тарства, эксперымент.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 14-21)

Vitebsk Art School: Searching the Paradigm and Borders of its Interpretation

Tsybulski M. L.

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

Attempt is made in the article to present topical understanding of the concept of «art school» concerning contemporary art and XX century art. Wide use of the concept of «art school» in the early XX century was facilitated by emergence of a great number of educational art establishments as well as by the teaching activity of leading teachers-artists in them. Second half of the XX century is under the sign of accepting the school as theoretically considered art direction or influence of more or less definitely stylistically and chronologically shaped and independent art establishment with own theoretical platform.

Special attention is paid in the article to the analysis of the essence of the concept of «Vitebsk art school». The author singles out its ambivalence and considers its different understandings. In the broad sense «Vitebsk art school» is identified as special creative aura of the city as legendary and historic art space, which is not limited by either rigid chronological borders or stylistic peculiarities of one or another artistic trend, which is included into it. In the narrow sense Vitebsk art school is a combination of art educational establishments, which existed in Vitebsk during the XX century, activity of several generations of artists, who studied and worked in the city at that period. Brief analysis of stages of the development of Vitebsk art school in the first and second halves of last century is presented.

Key words: Vitebsk art school, tradition, art educational establishments of Belarus, creativity, innovation, experiment.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 14-21)

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

Сёння ў тэрміналагічным полі беларускага мастацтвазнаўства сталі даволі звыклымі такія словазлучэнні, як «беларуская жывапісная школа», «беларуская школа графікі», «віцебская мастацкая школа», «віцебская школа акварэлі»... Большасць падобных школ заяўлена на ўзроўні традыцый, якія фарміруюцца на падставе адметных агульных тэндэнцый. Некаторыя ж школы ўвогуле існуюць нібы то ў віртуальнай прасторы, бо ў дачыненні да іх дастаткова выразна не вызначаны асноўныя рысы, дамінуючыя традыцыі, напрамкі і этапы іх развіцця. Віна ў гэтым, безумоўна, у першую чаргу мастацтвазнаўцаў, якія не праявілі адпаведнай цікавасці да з’явы. Той факт, што мы «зачыніўшы дзверы» ў XX стагоддзе так і не маем сур’ёзных мастацтвазнаўчых даследаванняў, у якіх была б адлюстравана роля той ці іншай школы ў развіцці беларускага мастацтва – наша агульная бяда. Мы па-ранейшаму абыякавыя да ўласнай гісторыі, не заўважаем ў дзейнасці некалькіх пакаленняў беларускіх творцаў парасткаў традыцый, не разумеем неабходнасці іх асэнсавання і зацвярджэння самабытных нацыянальных школ ў розных відах мастацтваў.

Пра «Віцебскую мастацкую школу» сёння разважаюць многія, хоць пры гэтым, кожны з прамоўцаў укладае ў гэта паняцце свой сэнс. Адны такім чынам выказваюць глыбокі піетэт і павагу да славітага мінулага і вядомых на ўвесь свет творцаў пачатку XX стагоддзя. Для іншых – гэта магчымасць маніфестацыі сваёй пазіцыі і прыхільнасці да тых ці іншых поглядаў і традыцый у развіцці мастацтва, яскравая метафара эксперыменту і вольнай творчасці. Нехта спрабуе гэтым паняццем пазначыць своеасаблівы «фенамен поля», інтэрпрэтуючы яго як адметную рэгіянальную мастацкую прастору. Калі ж не лічыць тых, у каго паняцце «Віцебская мастацкая школа» ў прынцыпе выклікае ўстойлівую алергію, для большасці гэта легендарны па сваёй сутнасці рамантычны міф, у якім ёсць прывабная сэнсавая перспектыва.

Мэта дадзенага артыкула – аналіз сутнасці паняцця «мастацкая школа», прадстаўленне яго актуальнай трактоўкі ў дачыненні да сучаснага мастацтва і мастацтва XX стагоддзя, вызначэнне сутнасці паняцця «Віцебская мастацкая школа» і раз-

гляд асноўных этапаў яе развіцця ў першай і другой палове мінулага стагоддзя.

Сутнасць і амбівалентнасць паняцця «Віцебская мастацкая школа» абумоўлены ў першую чаргу радыкальнымі зменамі, што закранулі само паняцце «мастацкая школа». Рэаліі сучаснага мастацкага працэсу і карэнныя змены ў прынцыпах і сістэме мастацкай адукацыі, што адбыліся ў XX стагоддзі, для многіх канчаткова знівеліравалі і заблыталі сэнс гэтага паняцця. Тэрміналагічныя тлумачэнні, што даюць шматлікія даведнікі і слоўнікі мінулых гадоў сёння ўяўляюць карысць хутчэй для асэнсавання з’яў мастацтва папярэдніх стагоддзяў. У традыцыйным сэнсе паняцце «школа», як элемент мастацтвазнаўчага тэрміналагічнага інструментарыя, аказалася малапрыдатным для аналізу і «прэпаратыравання» сучаснага мастацкага працэсу. Гэты факт зусім не азначае, што ў XX стагоддзі сам тэрмін «мастацкая школа» стаў не патрэбны ці згубіў сваю актуальнасць. Хутчэй наадварот, паняцце «школа» пачало выкарыстоўвацца асабліва часта і ў розных кантэкстах. Здаецца, «з дапамогай такіх паняццяў, як “школа”, “напрамак”, мастацтва імкнулася падтрымліваць сваю міфалогію» [1, с. 1].

Мастацкая школа ў XX стагоддзі. Высокая папулярнасць паняцця «школа» ў першую чаргу была абумоўлена асабліва ўласцівым мастацтву мінулага стагоддзя жаданнем падкрэсліць непаўторнасць і самабытнасць (нацыянальную, стылістычную, канцэптуальную і г. д.) мастацкіх з’яў, якія нараджаліся. Прыкметна, што нягледзячы на відавочную натуральнасць словазлучэння «нацыянальная школа» менавіта яно, з ліку вышэй азначаных і не было асноўным. У вызначэнні напрамкаў развіцця мастацтва той ці іншай краіны ўсё выразней праяўляліся касмапалітычныя тэндэнцыі (яскравы прыклад таму – Парыжская мастацкая школа). У пачатку XX стагоддзя мастакоў больш цікавіла стварэнне школ на грунце тэарэтычных, канцэптуальных і стылістычных прынцыпаў. Гэта датычыцца не толькі буйнейшых школ рускага авангарда, але і ўвогуле шэрага самых разнастайных накірункаў развіцця мастацтва, якіх у першай палове XX стагоддзя было надзвычай многа.

У мастацтве еўрапейскіх краін у 1900–1920-я гады пачалі з’яўляцца «новыя шко-

лы мастацтва». І тэрмін «мастацкая школа» пачаў выкарыстоўвацца ў нязвыклым для класічнага мастацтва кантэксте. Жаданне шэрага мастакоў ствараць школы, на думку некаторых мастацтвазнаўцаў, было абумоўлена з'яўленнем новага тыпу творцы – мастака-вучонага, прыкладам якога быў К. Малевіч. «Мастакі-аднадумцы аб'ядноўваліся ў “школы”, “плыні”, “направкі” і публічна маніфесціравалі праграму сваёй творчасці, сваіх інавацый» [2, с. 16]. Сапраўды, ідэя школы пачала ўспрымацца, «як закон, як ідэалогія групы, заснаваная, калі не на прынцыпах строгай “партыйнасці”, то ва ўсялякім выпадку змянячай устаноўку – з “асобы” на “школу” [3, с. 54]. Прыкметна, што для большасці падобных школ была характэрна распрацоўка толькі асноўных, найбольш значных прынцыпаў. Невыпадкова нэапрымітывіст А. Шаўчэнка адзначаў: «Наша дасягненне ўжо ў тым, што выпрацаваўшы толькі агульныя палажэнні для нашай школы, а не замацаваную тэорыю, мы заўсёды клапацімся аб абнаўленні традыцый (...)» [4, с. 68].

Мастацкая крытыка ўжо ў першай палове мінулага стагоддзя актыўна падхоплівае і падтрымлівае новую ідэю паняцця «школы». Французскі крытык Андрэ Варно ў сярэдзіне дваццатых гадоў ці не ўпершыню выкарыстаў тэрмін «Эколь дэ Пары», абазначыўшы ім шматнацыянальную з'яву, дзейнасць мастакоў замежжа, якія аказаліся ў Парыжы ў пачатку XX стагоддзя. У сваёй невяліччай па аб'ёме кнізе «Калыска маладога жывапісу. Парыжская школа» ён безапеляцыйна сцвярджаў: «Парыжская школа існуе. Пазней гісторыкі мастацтва змогуць лепей за нас вызначыць яе характар і вывучыць элементы, з якіх яна складаецца» [5, с. 17]. Пра «рускі-парыжскую школу» напіша і А. Эфрас, абазначаючы гэтым паняццем сукупнасць «нашых «монпарнасаўцаў» і «монмартаўцаў» [6, с. 194]. Дарэчы школай ён таксама назаве і дзейнасць аб'яднання «Свет мастацтваў» [6, с. 206].

Намнога пазней пра «школу» як гістарычны эквівалент «ізмаў» даволі трапна напіша Тэадор Адорна: «“Ізмы” – гэта як бы секулярызацыя школы ў эпоху, якая разбурыла іх як носьбітаў традыцыяналістычнага пачатку. (...) Школы сталі супрацьлегласцю, антыподам сучаснага мастацтва... “Ізмы” –

гэта тэндэнцыйныя школы, якія замянілі традыцыйны, інстытуцыянальны аўтарытэт дзелавым, практычным» [7, с. 41].

Запатрабаванасць «школы» здаецца не адмаўлялася нават у дачыненні да радыкальна настроеных футурыстаў. Так, Г. Шпет у сваіх «Эстэтычных фрагментах», выдадзеных у 1923 годзе, заўважаў, што футурысты твораць паводле тэорыі, паколькі мінулага ў іх няма: «Цяжарнасць футурыстаў – ілжывая. Класікі праходзілі школу, пераадольвалі яе, становіліся рамантыкамі, рамантыкі праз школу становіліся рэалістамі, рэалісты – сімвалістамі; сімвалісты могуць стаць праз школу новымі класікамі. Футурысты, якія не адолелі школы, не асільваюць і мастацтва, будуць у ім не гаспадарамі, а прыганятымі, хоць бы і дзяржаўнымі».

Шырокаму ўжыванню паняцця «мастацкая школа» ў пачатку XX стагоддзя спрыяла таксама з'яўленне вялікай колькасці навучальных мастацкіх устаноў, а таксама выкладчыцкая дзейнасць у іх асобных лідараў-мастакоў, якія трывала занялі месца носьбіта традыцый – майстра, што раней стаяў на чале кожнай школы. Патрэба ў падобных настаўніках была гістарычна абгрунтавана: выяўленчае мастацтва 1910–1920-х гадоў было прасякнута «настаўніцтвам», пра што сведчаць існаванне К. Малевіча і яго «УНОВІСа» ці, напрыклад, У. Фаворскага і яго школы.

Новыя мастацкія школы былі заснаваны на свабодзе выкладання (як пра гэта некалі так марыў рускі мастак М. Крамскі [8, с. 26]), на стымуляванні і развіцці творчых пачаткаў і, разам з тым, уяўлялі сабой своеасаблівыя цэнтры ідэйнага выхавання мастакоў. У шэрагу мастацкіх устаноў мастакі-педагогі пачалі свядома адмяжоўвацца ад жорсткай рэгламентацыі творчасці сваіх вучняў, ад строгай арыентацыі іх на ўласныя творчыя прынцыпы і прыярытэты. Апошнія, дарэчы, на працягу творчасці таго, ці іншага настаўніка-эксперыментатара нярэдка моцна змяняліся, што не пакідала ніякай надзеі на стварэнне дакладна акрэсленай платформы школы, пазбаўляла яе некалькіх адметных рысаў – цэласнасці і лагічнай пабудовы. Яшчэ больш праблематычнай для мастака, атрымаўшага адукацыю, стала патрэба ў захаванні «вернасці» творчым ідэалам, арыенцірам і ўстаноўкам

школы. Свядомасць мастака не прыняла абмежаванасці яго творчасці нейкай сістэмай правілаў ці традыцый. Наадварот, малады мастак імкнуўся намацаць уласны шлях у мастацтве, які да яго не зведаў ніхто. Інакш кажучы, паняцце «мастацкая школа» губляла ўстойлівую канцэптуальную адназначнасць нават на ўзроўні навучальных устаноў і творчых майстэрняў, якія становіліся ўсё больш вольнымі ад вузкага кола традыцый. І тым не менш, спробы тэарэтычнага асэнсавання таго ці іншага мастацкага накірунку творчасці мастакоў, атрымаўшых адукацыю ў адной навучальнай установе, блізкіх па творчых пазіцыях, таго ці іншага рэгіянальнага аб'яднання нярэдка прыводзілі да неабходнасці карыстання тэрмінам «мастацкая школа».

Другая палова XX стагоддзя праходзіць пад знакам успрыняцця школы як тэарэтычна асэнсавальнага сябе мастацкага напрамку ці плыні, больш менш дакладна стылістычна і храналагічна акрэсленых, і ўяўляючых сабой самастойнае мастацкае ўтварэнне з уласнай тэарэтычнай платформай. І гэта зусім не абавязкова павінна была быць група вучняў і паслядоўнікаў якога-небудзь асобнага мастака ці група мастакоў блізкіх па сваёй мастацкай манеры. Акрамя таго, зразумела, па-ранейшаму школамі вызначаюць «мастацтва той ці іншай краіны адметнае яркімі своеасаблівымі рысамі» [9, с. 396].

У канцы XX стагоддзя тлумачэнне школы, пазбаўленае традыцыйнай кананічнасці, выглядае яшчэ больш вольна і шырока. Школа вызначаецца «як некаторая група мастакоў, якая адлюстроўвае і нацыянальныя спадзяванні і некаторае крэда светаўспрыняцця» [10, с. 14]. «... Гісторыя мастацтва напоўнена школамі, а не індывідуальнасцямі, – адзначае вядомы расійскі мастак Ілля Кабакоў. Геніі вырастаюць у асяроддзі аднадумцаў-адзінаверцаў, фарміруючы новыя накірункі ў мастацтве» [11, с. 49]. Адпаведна школамі жывапісу, напрыклад у рускім мастацтве, называюцца маніфесты іератычнага мастацтва (М. Шварцмана), канцэптуалізма (Э. Булатаў і І. Кабакоў), соцарта (А. Рабін) і г. д. [11, с. 51]. Аднак у межах новаўтвораных школ часцей за ўсё заставалася не вызначанай сістэма прынцыпаў, якія прэтэндуюць на ролю традыцый, як неакрэсленым і прабле-

матычным выглядала значэнне традыцый у станаўленні творцы і развіцці сучаснага мастацтва.

Той факт, што «мастацкая школа» як паняцце набыла іншы сэнс, падцвердзіла і навуковая канферэнцыя, якая прайшла ў 2001 годзе ў Рускім музеі і была прысвечана родапачынальнікам буйнейшых школ рускага авангарда К. Малевічу, М. Мацюшыну, П. Філонаву [3, с. 54].

Мастацкая школа і традыцыя. Даволі актуальная і пэўны час асабліва «модная» ў навуковых колах праблема ўзаемаадносін традыцый і сучаснасці зусім яшчэ нядаўна здавалася па-філасофску вычэрпанай, а сёння ўяўляецца не менш цікавай у рэчышчы асэнсавання сучаснай канцэпцыі мастацкай школы. Больш таго, стала відавочна, што змест традыцыі ў выяўленчым мастацтве сёння наўрад ці можа быць адназначна акрэслены. Мастацкія працэсы нашага стагоддзя, адметныя асаблівай дынамікай ў сістэме часова-прасторавых каардынатаў, паспрыялі таму, што рысы зменлівасці непастаянства, на першы погляд, супрацьлеглыя паняццю «традыцыя», сталі неад'емнай прыкметай апошняй. У дачыненні да школы бытаванне традыцыі належыць да яе ўнутранага кантэксту. Гістарычна традыцыя – велічыня незавершаная, адкрытая для будучыні. Наіўнымі і павярхоўнымі выглядаюць уяўленні аб традыцыі як аб нечым застылым, як аб пэўным наборе норм і ідэй. Традыцыя, па сутнасці, прызначана для перадачы і часам, здаецца, цяжка зразумець, як можна ёю валодаць. Таму традыцыю хутчэй можна не столькі бачыць, колькі разумець, ведаць і захоўваць. Традыцыя выражае пэўную іерархію суб'ектаў і прадугледжвае наяўнасць таго, хто перадае, і таго, хто прымае. Мастак у лоне традыцыі ў пэўнай ступені перастае быць індывідуумам і набывае рысы звышасобы, у якой злучаны два чалавекі: глядач і вучань.

Актуальнае мастацтва заўжды з'яўлялася патэнцыяльнай апазіцыяй традыцыі. Але патрэба ў школе, традыцыі, як гэта, на першы погляд, не парадаксальна, узнікае і ў так званых авангардыстаў. Імкненне да традыцыі пры адмаўленні ад самой ідэі традыцыяналізму. З'яўляюцца даволі дзіўныя, на першы погляд, такія паняцці, як «класічны авангард», «акадэмізм

абстракцыі», «мадэрнісцкая традыцыя» і інш. Так званы авангард трапляе ў даволі кур'ёзнае становішча, дэманструючы імкненне перадаць наступным пакаленням свае прынцыпы.

Безумоўна, прафесійная адукацыя з'яўляецца значным, а нярэдка і вызначальным фактарам у станаўленні і развіцці любой мастацкай школы. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова зазірнуць у «радавод» любой з ужо вядомых сусветнай культуры мастацкіх школ.

Прыкметна, што апісаныя вышэй трансфармацыі характэрныя для любой з існуючых сёння мастацкіх школ (у тым ліку і для віцебскай), незалежна ад узроўню яе сталасці ці ступені яе гістарычнай вызначанасці. Пытанні аб тым, што чакае тую ці іншую мастацкую школу як носьбіта пэўных традыцый, у якіх напрамках верагодны шляхі яе далейшага развіцця, становяцца даволі важнымі не толькі для тэарэтыкаў. Праблема мастацкай школы перастала быць толькі тэарэтычна-класіфікацыйнай і перайшла ў рэчышча практыкі мастацкіх працэсаў, паставіўшы перад мастакамі задачу самавызначэння, асэнсавання ролі традыцый ва ўласнай творчасці.

Школа – з'ява не адразу фарміруемая, яе стварэнне патрабуе асэнсавання ўласнай ролі ў гісторыі культуры свайго народа, значных высілкаў і карпатлівай працы з боку педагогаў, адпаведнай праграмы дзейнасці і сапраўды вялікага таленту. Пладаноснае дрэва мастацтваў, якімі б не былі мутацыйныя змены ў яго галінах (і галінках) накіраваных у бок паэтыкі сюрэалізму ці экспрэсіянізму, абстрактызму ці канцэптуалізму, павінна мець трывалыя карані, трымацца за нацыянальную глебу, жыццця сакамі роднай зямлі. Менавіта ў гэтым залог адметнасці і жыццяздольнасці мастацтва любой краіны.

Віцебская мастацкая школа: ад вытокаў да сусветнай славы. Але ж вернемся непасрэдна да Віцебскай мастацкай школы і яе статусу. Відавочна, што менавіта мастацкае жыццё зрабіла Віцебск сусветна вядомым. Гістарычна заканамерна і тое, што Віцебск да канца XX стагоддзя з правінцыйнага (некалі губернскага, а пазней звычайнага абласнога) цэнтра ператварыўся ў сучасны культурны мегаполіс, славу якога складаюць не толькі вядомыя імёны мастакоў

першай паловы мінулага стагоддзя, але і падзеі і імёны сучасных прадстаўнікоў культуры і мастацтва. «Геапалітычная правінцыйнасць» Віцебска не замянае гораду з сапраўды вялікай культурнай спадчынай, сур'ёзным патэнцыялам сучаснага мастацтва і сёння імкнучца існаваць у рэальным еўрапейскім часе.

Можна па-рознаму ставіцца да спробаў пачаць творчую «аўру» Віцебска, але нельга адмаўляць відавочнага: «творчы дух» горада існуе дзякуючы высокай канцэнтрацыі і актыўнасці творчых сіл, іх паважліваму стаўленню да свайго мінулага, велізарнай колькасці гістарычных фактаў легенд і міфаў, якімі напоўнена культурная памяць віцеблян. Шчырасць і самабытнасць, эксперыментальны характар творчасці віцебскіх мастакоў заўсёды былі самымі яркімі і моцнымі якасцямі мастацтва гэтага рэгіёна.

Змест паняцця «Віцебская мастацкая школа» па-рознаму тлумачыцца рознымі мастацтвазнаўцамі. У шырокім сэнсе «Віцебская мастацкая школа» ўяўляецца нам легендарна-гістарычнай мастацкай прасторай, не абмежаванай ні цвёрдымі храналагічнымі рамкамі, ні стылістычнымі асаблівасцямі таго ці іншага ўвайшоўшага ў яго мастацкага кірунку. Па сутнасці, гэта своеасаблівая творчая аўра горада, шматстатнасць мастацкіх падзей і творчых лёсаў, якія вызначаюць ролю Віцебска, у якасці значнага цэнтра развіцця мастацтва ў XX стагоддзі. У вузкім сэнсе Віцебская мастацкая школа ўяўляе сабою сукупнасць мастацкіх навучальных устаноў, якія існавалі ў Віцебску на працягу XX стагоддзя, творчасць мастакоў некалькіх пакаленняў, якія вучыліся і працавалі ў горадзе ў гэты перыяд.

У цэлым для Віцебскай мастацкай школы ўласцівы творчы плюралізм і таму яе даволі цяжка структурызаваць як цэласную мастацкую з'яву. Але адсутнасць агульнай тэарэтычнай платформы і стройнай сістэмы стылістычных прыкмет зусім не адмяняе агульнай логікі і рэальнай гісторыі яе развіцця.

Гісторыя Віцебскай мастацкай школы вядзе пачатак ад школы малявання і жывапісу Ю. Пэна адкрытай у 1897 г., праз якую прайшлі Л. Зевін, М. Шагал, В. Цадкін, Л. Лісіцкі, С. Юдовін, Я. Мінін, Л. Лейтман, Д. Якерсон, В. Мешчанінаў і інш. Нягледзя-

чы на тое, што пасля шматлікія з іх адышлі ад рэалістычных прынцыпаў адлюстравання натуры, яны былі ўдзячныя свайму настаўніку і з павагай адклікаліся пра яго пазіцыю ў мастацтве.

Знамянальным этапам у гісторыі Віцебскай мастацкай школы стаў перыяд працы віцебскай народнай мастацкай вучэльні (з восені 1919 года – Віцебскай вышэйшай народнай мастацкай вучэльні), дзе выкладалі М. Дабужынскі, М. Шагал, Н. Любавіна, К. Багуслаўская, Я. Тыльберг, А. Ром, В. Ермалаева, Н. Коган, а пазней Д. Якерсон, Л. Лісіцкі. Значны след у гісторыі Віцебскай мастацкай школы пакінула творчае аб'яднанне УНОВИС («Утвердители нового искусства») (1920–1922-я гг.). Разам з тым, не варта забываць, што ў 1920-я гады характар Віцебскай мастацкай школы вызначае шматвектарнасць мастацкай палітыкі, існаванне творчых майстэрняў розных кірункаў.

Ужо ў дачыненні да гэтых першых этапаў развіцця Віцебскай мастацкай школы наўрад ці магчыма вызначыць адзіна правільны (ці поўны) спіс яе прадстаўнікоў. Тут можна адносна вольна абыходзіцца з асобнымі імёнамі мастакоў. Любы спіс будзе ўсяго толькі адлюстраваннем суб'ектыўнага погляду мастацтвазнаўцы на падзеі і асобы. Як і ў выпадку з Парыжскай школай «чым больш меркаванняў удаецца выказаць (...) тым відавочней становіцца: менавіта нейкая ірацыянальнасць тэндэнцый пры агульнасці «мастацкага становішча» (...). Амаль што пра кожнага (мастака) хочацца сказаць, што ён не ўпісваецца ў кантэкст. А кантэкст і складаецца з супрацьлегласцяў» [12, с. 223].

Паралелі Віцебскай мастацкай школы з Парыжскай школай не выпадковыя: менавіта падобны аналіз дазваляе зразумець, што наяўнасць стройнай сістэмы ўзаемазлучаных катэгорый не заўжды магчыма і тым больш зусім не абавязкова. Як у Парыжскай, так і ў Віцебскай школе надзвычай важна хутчэй іншае: паспрабаваць разгледзець тое дзіўнае «рэчыва часу і мастацтва», якое злучыла лёсы людзей на шляхах развіцця мастацтва і спарадзіла гэтыя чудаўныя з'явы. Праблема заключаецца яшчэ і ў тым, што калі «легенды Парыжскай школы забяспечаны залатым запасам

мастацтва, якасць і значэнне якога ўжо не можа быць аспрэчана» [12, с. 254], то пра віцебскую мастацкую школу першай паловы мінулага стагоддзя, на жаль, такога сказаць нельга.

Эстафету развіцця мастацтва і мастацкай адукацыі ў Віцебску працягнуў мастацка-практычны інстытут (1922–1923), а пазней мастацкі тэхнікум (1923–1941). Арыентацыя на рэалістычнае мастацтва вызначыла цэнтральны кірунак у развіцці Віцебскай мастацкай школы ў 1930-я гады. Сярод тых, хто зрабіў значны ўнёсак у развіццё Віцебскай мастацкай школы ў гэты перыяд А. Бразер, В. Волкаў, М. Керзін, М. Эндэ, М. Лебедзева, І. Гаўрыс, У. Хрусталёў, П. і Х. Даркевічы, Ф. Фогт, В. Руцай, І. Ахрэмыч, Г. Шульц, В. Дзежыц і інш. Традыцыі Віцебскай мастацкай школы знайшлі працяг у творчасці выпускнікоў мастацкіх навучальных устаноў Віцебска розных гадоў першай паловы XX стагоддзя.

У другой палове мінулага стагоддзя Віцебская мастацкая школа адраджала традыцыі і працягвала развівацца пры падтрымцы створанай у пасляваенны час мастацка-графічнай педагогічнай вучэльні (1949–1959). Значны ўнёсак у яе развіццё ў гэты перыяд зрабілі выкладчыкі (В. Дзежыц, І. Сталераў, У. Смерадзінскі, Р. Клікушын, Л. Дукальская, І. Бабаедаў, М. Лісоўс, М. Назарчук, Д. Генеральніцкі, А. Гаўрушка, С. Далматаў, В. Шаталаў і інш.), а некалькі пазней і выпускнікі вучэльні (Э. Агуновіч, М. Ганчароў, А. Дзянісьеў, П. Захараў, У. Крукоўскі, А. Ільіноў, В. Лук'янаў, В. Сарокін, Г. Шутаў і інш.).

Умацаванню аўтарытэту і пазіцыі Віцебскай мастацкай школы, а таксама пашырэнню дыяпазону творчых пошукаў і эксперыментаў спрыяла стварэнне ў 1959 годзе мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута. У пэўнай ступені менавіта з гэтай установай звязана развіццё лакальнай традыцыі Віцебскай мастацкай школы – Віцебскай школы акварэлі. Як цэласная мастацкая з'ява яна атрымала сваё развіццё шмат у чым дзякуючы актыўнай творчай і педагогічнай практыцы Ф. Гумена, а таксама аўтарскім праграмам і метадыцы выкладання акварэльнага жывапісу распрацаваным І. Сталеравым. Ужо значна пазней супол-

ка «Віцебская акварэль», аб'яднае большасць прадстаўнікоў гэтай школы, ці ў сваіх шэрагах, ці ў экспазіцыях арганізаваных аб'яднаннем выставачных праектаў.

Знамянальнай падзеяй у гісторыі Віцебскай мастацкай школы стала ўзнікненне ў 1987 годзе ў горадзе творчага аб'яднання мастакоў – «Квадрат». У яго склад увайшлі дзесяць мастакоў – выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта, якія працуюць у розных відах і жанрах мастацтва, а таксама разнастайных творчых кірунках (ад беспрадметнага да фігуратыўнага мастацтва). У якасці канцэптуальнай асновы аб'яднання былі скарыстаны ідэі К. Малевіча і створанага ім у Віцебску «УНОВИСА», але галоўнай мэтай была арганізацыя руху, альтэрнатыўнага афіцыйнаму мастацтву сацрэалізму, які прапагандуе права на эксперымент, на самастойны, незалежны погляд на праблемы мастацтва. Мастакі выступілі супраць вузкай трактоўкі паняцця рэалізм, супраць пампезнай параднасці, беспраблемнасці афіцыйнага мастацтва, супраць адміністравання ў вызначэнні шляхоў яго развіцця. У 1994 годзе аб'яднанне афіцыйна спыніла сваю дзейнасць, але пошукі і эксперыменты ўдзельнікаў гэтай творчай групы адкрылі для беларускага гледача шэраг цікавых і неардынарных імёнаў мастакоў.

Актыўны перыяд у творчасці віцебскіх мастакоў уяўляюць 1980–1990-я гады. З'яўляюцца новыя праекты, сярод якіх серыя выстаў «in-formation» (1994–2000). Значнымі і шматэтапнымі куратарскімі праектамі ў мастацкай прасторы Віцебска сталі штогадовыя праекты «Abstract» (1999–2009) (куратар В. Васільеў). Дадзеныя праекты з удзелам выкладчыкаў і студэнтаў кафедры дызайну Віцебскага тэхналагічнага ўніверсітэта цікавыя яшчэ і тым, што перагукваюцца з творчай практыкай віцебскага авангарда пачатку мінулага стагоддзя. Пазней, ужо ў 2000-я такія ж серыйнымі стануць праекты «Пан-Тон» (куратар А. Паўлоўскі) і «Кінематограф» (куратар Д. Даніловіч).

Сапраўдным барометрам, які адлюстроўвае стан сучаснага моладзевага мастацтва з'яўляецца «Арт-сесія» – мастацкая акцыя, якая ўключае правядзенне конкурсу-выставы візуальных мастацтваў

творчай моладзі. Пачынаючы з 1992 г. «Арт-сесія» кожны год праводзяцца ў Віцебску, маюць свае традыцыі правядзення конкурсу і арганізацыі выставачнай прасторы. Асноўная мэта «Арт-сесія» – заахвочванне творчай дзейнасці студэнтаў, стварэнне выставачнай экспазіцыйнай прасторы адмыслова для маладых мастакоў. З самага пачатку свайго існавання яна прэтэндавала на статут выставы актуальнага мастацтва, ахоплівала ўсё поле візуальнай мастацкай дзейнасці.

Заклучэнне. XX стагоддзе, безумоўна, стала лёсавызначальным этапам у развіцці выяўленчага мастацтва ў Віцебску. Але і сёння мастацкая прастора горада напоўнена разнастайнымі творчымі ініцыятывамі. Сёння ў мастацтве відавочна паралельнае развіццё розных тэндэнцый, палістылізм, сінтэз розных традыцый. Сучасныя прадстаўнікі Віцебскай мастацкай школы не толькі злучаюць сваю творчасць з тымі ці іншымі мастацкімі кірункамі, якія існавалі ў Віцебску напачатку і ў другой палове XX стагоддзя, але і зарыентаваны на наватарства і эксперымент, як вызначальныя фактары развіцця сучаснага мастацтва.

Характэрная рыса Віцебска, прэтэндуючага на статус культурнага мегаполіса, – высокая канцэнтрацыя творцаў і мастацкіх падзей, якія тут адбываюцца. Прычына гэтага і ў наяўнасці ў Віцебску шэрагу мастацкіх навучальных устаноў, сярод якіх – мастацка-графічны факультэт дзяржаўнага ўніверсітэта і аддзяленне дызайну тэхналагічнага ўніверсітэта.

Пры ўсёй умоўнасці паняцця Віцебская мастацкая школа існуе і нам застаецца проста быць упэўненым ў гэтым. Так ці інакш, нягледзячы на відавочную міфалагізацыю, гэта паняцце даволі дакладна акрэслівае ўзаемасувязі пэўнага стылю жыцця і творчага мыслення, узаемадачынненні асабістых лёсаў таленавітых творцаў і значных, шмат у чым драматычных падзей. Наўрад ці хто-небудзь сёння возьмецца аддзяліць рэальную гісторыю ад фантазій і легенд, якімі поўніцца віцебская прастора мастацтва. Гэты міф ужо мае працяг, а значыць ён з'яўляецца часткай нашай агульнай гісторыі. Як і ў выпадку з Парыжскай школай «спрачацца з гэтым міфам бессэнсоўна: абвяргаючы міф, мы разбураем і спарадзіўшую яго

рэальнасць. Значна больш прадуктыўна па магчымасці сінтэзіраваць факты і легенду...» [12, с. 7]. Сёння даследуюцца асобныя этапы развіцця Віцебскай мастацкай школы, творчасць розных яе прадстаўнікоў, ладзяцца навуковыя канферэнцыі, прысвечаныя юбілейным датам Віцебскай мастацкай школы. Канешне, міфы з цягам часу «стамляюцца», агаляючы суровую праўду гістарычнага мінулага... Але пакуль гэта паняцце прыгожы і па філасофску глыбокі эпіграф для новай старонкі гісторыі развіцця мастацтва ў XXI стагоддзі.

ЛІТАРАТУРА

1. Балашов, А. Неоправданное действие / А. Балашов // Декоративное искусство. – 1991. – № 11. – С. 1.
2. Лён, С. Постмодернизм: новое понимание новизны / С. Лён // Декоративное искусство. – 1998. – № 1-2. – С. 16.
3. Ершов, Г. Русский авангард: личность и школа / Г. Ершов // Новый мир искусства. – 2001. – № 2. – С. 54.
4. Шевченко, А. Неоприми́тивизм / А. Шевченко, М. Ларионов, Н. Гончарова // Об искусстве. – Л., 1989. – Вып. 2. – С. 68.
5. Маркадэ, Жан Клод. Эколь дэ Пари / Жан Клод Маркадэ // Новый мир искусства. – 2001. – № 2. – С. 17.
6. Эфрос, А. М. Судьбы дореволюционных художественных течений в советской живописи / А. М. Эфрос // Избранные ист.-худ. и крит. ст. – М.: Сов. художник, 1979. – С. 194–206.
7. Адорно, В. Теодор. Эстетическая теория / В. Адорно. – М.: Республика, 2001. – С. 41.
8. Езерская, Н. А. Передвижники и национальные художественные школы народов России / Н. А. Езерская. – М.: Изобраз. искусство, 1987. – С. 26.
9. Полевой, В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. – М., 1989. – С. 396.
10. Злотников, Ю. Монолог / Ю. Злотников // Декоративное искусство. – 1991. – № 11. – С. 14.
11. Лён, С. Русский поставангард (от серебряного к бронзовому веку русской культуры) / С. Лён // Декоративное искусство. – 2001. – № 2. – С. 49–51.
12. Герман, М. Парижская школа / М. Герман. – М.: Слово/Слово, 2003. – С. 223.

Паступіў у рэдакцыю 07.10.2013 г.

УДК 75.036(476.5)

Феномен «Витебской художественной школы»: нарратив или онтология

Лисов А. Г.

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



В статье рассматривается проблема определения понятия «Витебская художественная школа» и подходы к ее решению, сложившиеся в искусствоведении. Проблема осмысления феномена назрела и актуализирована новейшими публикациями. Предпринимаемые попытки дефиниции в монографиях и справочных изданиях свидетельствуют о стремлении школы к собственному осмыслению и обнаруживают две основные тенденции, одна из которых предполагает более глубокое прочтение исторического материала, а другая – разработку понятийного аппарата применительно к искусству XX века. Продуктивным в этой связи может быть осмысление понятия «традиция». «Витебская художественная школа» в этой связи характеризуется как провинциальная традиция передачи художественного опыта, сформировавшаяся в Витебске на протяжении прошлого века. Она институтирована (формализована) в ряде художественных учебных заведений, имеющих свою специфику. Идея их преемственности, отражающая определяющие стороны явления, на некоторых этапах истории школы подменяется мифом о преемственности, играющим важную идеологическую роль.

Ключевые слова: Витебск, история, нарратив, онтология, определение, сущность, традиция, феномен, художественная школа.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 22-27)

The Phenomenon of «Vitebsk Art School»: Narrative or Ontology

Lisov A. G.

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

The issue of the definition of the concept of «Vitebsk art school» as well as approaches to solving it, which are formed in art studies, are considered in the article. The issue of understanding the phenomenon became urgent in newest publications. The efforts of definition made in monographies and reference sources testify to the tendency of the school to own understanding and reveal two main tendencies, one of which presupposes deeper reading of historical material, while the other – development of the notion apparatus regarding XX century art. In this connection, understanding the concept of «tradition» can be productive. «Vitebsk art school» is characterised as a provincial tradition of the transfer of artistic experience, which was formed in Vitebsk during the XX century. It is institutioned (formalized) at a number of art educational establishments, which have their own specificity. The idea of their coherence, which reflects the defining sides of the phenomenon, at some stages of the school history is substituted by the myth of coherence, which plays an important ideological role.

Key words: art school, definition, essence, history, narrative, ontology, phenomenon, tradition, Vitebsk.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 22-27)

Обзор литературы свидетельствует, что проблема дефиниции «Витебской художественной школы» назрела. К определению понятия подступили, прежде всего, авторы монографий [1–2]. Затем уси-

лиями ряда исследователей были разработаны словарные статьи в справочниках и энциклопедиях [3–4]. При этом авторы монографических работ и словарных дефиниций подходят к решению проблемы опреде-

ления «Витебская художественная школа» совершенно по-разному в силу специфики поставленных ими задач. В первом случае исследование феномена через последовательное изложение фактов и событий, через нарратив приводит к необходимости разработки понятийного аппарата, терминологии. Во втором случае делаются попытки осмыслить явление онтологически, связав его с фундаментальными базовыми понятиями и категориями искусствоведения. Оба подхода уже наметились и свидетельствуют о том, что сама школа готова себя осмыслить, осознать. Нам представляется полезным разобраться в продуктивности двух принципиальных подходов в осмыслении феномена местной школы – нарративного дискурса и онтологического исследования, что служит целью статьи.

Шаги к осмыслению феномена Витебской школы. Убедительность понятия «Витебская художественная школа», его научная содержательность в современном белорусском искусствоведении остается под сомнением. Границы понятия (его содержание и хронологические рамки), несомненно, требуют уточнения. Одновременно роль и значение отдельных этапов истории школы (если их считать таковыми) в национальном и не только в национальном искусстве сомнения не вызывают. Немало сказано в истории искусства о школе рисования и живописи Ю. Пэна, феномене послереволюционного искусства Витебска, значении Витебского художественного техникума, вплоть до войны остававшегося единственным специальным художественным учебным заведением Беларуси. Эти страницы витебской истории нередко рассматриваются в отрыве одна от другой. Так, если А. С. Шатских видит необходимым подчеркнуть связь истории школы Пэна с послереволюционной художественной жизнью города, то она же проявляет совершенное равнодушие к витебскому периоду 1924–1941-х гг., который оказывается доминантой в истории белорусского довоенного искусства [1]. В свою очередь, белорусские авторы более осторожны в оценке связи школы рисования Пэна и послереволюционных авангардных экспериментов в стенах основанного по инициативе М. Шагала художественного училища. Критически оце-

нивается мысль о преемственности истории школы до 1941 г. и послевоенного, современного искусства Витебска. Поскольку нет однозначной позиции в оценке понятия «Витебская художественная школа», во многих случаях явление характеризуется эмоционально, что порождает столь же эмоционально окрашенные названия такие, как звучное «витебский ренессанс», которое изначально не претендовало на научность и относилось к этапу авангардных экспериментов послереволюционного времени в городе.

Признавая исключительный интерес феномена послереволюционного Витебска в истории белорусского искусства, авторы шеститомника, подготовленного ИИЭФ НАН Беларуси, который до сегодняшнего дня остается самым фундаментальным трудом по национальной истории искусств, включают национальное искусство в контекст европейского и мирового художественного процесса, объясняя это тем, что в Витебске с 1918 по 1922 г. жили и работали «известные лидеры авангардизма, организаторы и создатели “новой” школы искусства» [5, с. 22]. Заметим, что слово «новой», как определение школы, взято в кавычки. И далее идут соображения о витебской школе «нового революционного образца» и снова в кавычках. Вероятно, авторы сомневаются в новизне школы или в правомерности употребления самого названия «школа». И все же в кавычки взято не это слово, но прилагательное – новая. Признавая существование витебского феномена, его вес в мировом контексте, автор раздела Л. Д. Наливайко не пытается однако его рационально определить. Таковым было положение дел в искусствоведении 1980-х гг., когда готовился шеститомник.

Интуитивное восприятие предшествует рациональному осмыслению и порождает мифы, коих в связи с витебским послереволюционным искусством существует немало. Мифы имеют отношение и к роли отдельных наиболее значимых фигур в витебской истории этого периода, и к характеру их отношений, и к тому, чем, собственно говоря, было основанное в 1919 г. Витебское народное художественное училище. Мифы стали возникать практически по следам событий. Наряду с попытками разобраться в том, какое значение имели события культурной жизни Витебска, осмыслить проис-

ходившее, уже в 1920-е гг. авторы статей, нередко непосредственные участники этих событий, И. Гаврис, И. Мазельс порождали и мифологию [6–7]. Мифы воспринимаются с большей готовностью, нежели факты, оказываются весьма живучими, находят себе место на страницах даже весьма авторитетных и солидных исследований современных авторов. Миф играет в таких случаях важную идеологическую роль. И Витебская школа здесь не исключение. В исторической науке заметны сейчас две тенденции: одна – стремление обозначить явление, не достаточно еще изученное, но получившее выразительное отражение на чувственном уровне, вторая – развенчать мифы, обращаясь к историческим фактам. Напомним, с чего начиналось изучение истории витебского феномена – с длинных перечислений имен тех, кто был учениками школы Пэна в разные годы, преподавал в Витебском художественном училище и техникуме. Причем к именам, действительно связанным со школой, прибавлялись нередко и те, которые к Витебску никогда отношения не имели. Вторым шагом к истинной истории стал вопрос о том, что же названные художники в Витебске делали, какую роль в истории конкретного учебного заведения сыграли. Окончательно этот путь в нашем искусствоведении еще не пройден. Предстоит еще многое осмыслить в свете новых фактов.

История школы и терминологическая проблема. Упомянутая книга А. С. Шатских стала качественно новым этапом накопления фактического материала по истории Витебской школы [1], а ее англоязычное издание 2007 года призвано утвердить феномен как значимый в мировом масштабе. Автор книги вплотную подошла к необходимому определению феномена, и все же она не стремится сделать шаг от нарратива к толкованию понятия, раздвинуть хронологические рамки явления. В контексте всемирно историческом и в связи с послереволюционным искусством Витебска рассматривается, как предтеча (об этом уже говорилось) школа рисования и живописи Ю. М. Пэна.

Еще одним шагом осмысления школы является книга французской исследовательницы Клер Ле Фоль, которая значительно уступает труду А. С. Шатских по обилию фактического материала, но призвана, в итоге,

определить явление [2]. Помимо названной монографии в этой же связи большое значение приобретают две ее статьи, в одной из которых проблема дефиниции – стержневая, заглавная [8–9]. Витебская художественная школа, рассмотренная, в сущности, в тех же хронологических рамках, что в книге А. С. Шатских, и в связи с деятельностью трех крупнейших имен ее педагогов Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича охарактеризована как провинциальная, русско-еврейская и народная [3, с. 193]. Откажемся от попыток дискутировать здесь по поводу правильности выдвинутых определений. Отметим лишь то, что К. Ле Фоль, которая, как и А. С. Шатских, изучает богатый и разнообразный фактический материал искусства Витебска 1890–1920-х гг., в отличие от нее, считает для себя необходимым определение местного феномена. Очевидно, в контексте более широкого временного промежутка рассматриваемый исследователями материал должен был бы получить иную интерпретацию, а дефиниция – дополнительные определения.

Словарное определение понятия. Нельзя отмахнуться от попыток дать словарное определение понятия «Витебская художественная школа», которое делают некоторые авторы в последние годы. Важно то, что это авторы, представляющие художественное пространство Витебска, можно было бы сказать, ту самую витебскую школу, которая пытается себя осмыслить, осознать. Назовем здесь Т. В. Котович и М. Л. Цыбульского [3–4]. В справочнике, составленном Т. В. Котович, мы находим статьи «Витебский ренессанс» и «Витебская художественная школа». Обе статьи обосновывают научное содержание соответствующих терминов. В случае с понятием «витебский ренессанс» автор настаивает на том, что оно с конца 1990-х гг. стало «обозначением всей социокультурной ситуации в истории Витебска 1918–1923 гг.», хотя первоначально употреблено Е. Ф. Ковтуном в связи с деятельностью в Витебске К. С. Малевича и его учеников и представлялось как «супрематический ренессанс». В свою очередь мне хотелось бы напомнить, что у Ковтуна термин сопровождается, в определенной степени, иронией. Т. В. Котович отмечает, что «термин имеет тенден-

цию к расширению, захватывая не только период 1910–1920-х гг., но и *сегодняшние события художественной жизни Витебска* (выделено мной. – А. Л.). Так делается попытка увязать авангардные эксперименты Малевича и его витебского круга с современными реминисценциями в духе супрематизма.

Статья «Витебская художественная школа» может вызвать больше замечаний и едва ли проясняет ситуацию, скорее вызывает возражения. Из трех вариантов интерпретации термина менее всего может критиковаться первое пояснение, где оно определяется как «учебное заведение». Автор тут же сообщает, что название многократно менялось, но и тут, на наш взгляд, нужно было бы прибавить, что официально учебное заведение как «Витебская художественная школа» (в скобках еще один вариант названия – «Витебская школа») никогда в документах не называлось. Второй вариант пояснения понятия, предложенный Т. В. Котович – «совокупность художественных направлений, существующих в школе...» – разрушает традиционное классическое представление о стилевом единстве школы. На наш взгляд, оно в действительности запутывает вопрос. Наконец, в третьем варианте интерпретации понятие представляется «как эстетический феномен в истории модернизма и современного искусства», «как особая система мировосприятия». Надо подчеркнуть, что здесь у автора речь идет не только об истории модернизма, но и о *современном* искусстве. Этот момент в определении нам кажется существенным. В качестве возможного возражения следует вопрос: если витебская школа имеет отношение к истории модернизма, то каким образом к ней можно отнести академическую школу Пэна. Три варианта определения, предложенные автором, и три совершенно разные в содержательном отношении и хронологии явления.

В интерпретации М. Л. Цыбульского витебская художественная школа представляется в широком смысле как «историческое художественное пространство», некий витебский топос; в узком смысле как «совокупность художественных учебных заведений». И в первом и во втором случае хронологически явление обозначено автором как феномен, прослеживающийся на протя-

жении всего XX века. При этом школа представляется как многонациональное и многостилистическое явление, лежащее в русле белорусских, еврейских, русских, польских художественных традиций.

Усилия обоих авторов определить понятие совпадают в одном из аспектов: когда речь идет о витебской художественной школе как художественном учебном заведении или их преемственности. При этом Т. В. Котович в этом случае ограничивается периодом 1919–1923 гг., М. Л. Цыбульский рассуждает о *преемственности* на протяжении всего XX века.

Стремясь раскрыть сущность понятия «Витебская художественная школа», ряд авторов справедливо указывают на невозможность применения классической трактовки понятия «художественная школа» применительно к искусству 20 века вообще и к искусству Витебска, в частности. Об этом пишет М. Л. Цыбульский [10, с. 204], в этой же связи можно указать на статью Н. А. Гугнина (см. наст. издание). Витебскую художественную школу нельзя рассматривать как направление или течение, объединенное стилевым единством, поэтому, как уже говорилось, М. Л. Цыбульский в словарной статье подчеркивает не только его многонациональный, но и многостилистический характер. Очевидно, для определения сущности феномена школы XX века нужно искать иные критерии.

Когда речь заходит о витебской школе как феномене (эстетическом, времени-места), то характер преемственности, т. е. традиции, осмысления и интерпретации этой традиции оказывается более сложным. Энциклопедические определения, о которых шла речь, и в первом, и во втором случаях упираются в представление о традиции. Возможно, ее интерпретация в связи с конкретным историческим материалом способна сделаться продуктивной для осмысления сущности явления.

Художественная школа и традиция. О художественной школе мы будем судить как о традиции передачи определенного художественного опыта во времени. Традиция в свою очередь представляется как «образцы ощущений, мышления и поведения, которые ввиду своей действительной или мнимой принадлежности к общественному

наследию группы оцениваются ее членами положительно или отрицательно» [11, с. 359]. Е. Шацкий в своей книге «Утопия и традиция» указывает на три варианта интерпретации понятия традиции в литературе: *функциональный*, в котором внимание обращено на функцию передачи из поколения в поколение духовных ценностей и акцент сделан на механизме передачи ценностей, как это делается; *объективный* – где определяющим становятся сами ценности, что передаются, т. е. объекты передачи; и *субъективный* – где определяющим является отношение данного поколения к прошлому. Понятие «традиция» интерпретируется по-разному, и эти интерпретации отражают разные стороны его содержания. Искомое определение должно отражать эти стороны по возможности полно.

Функциональный подход к понятию «художественная школа» предполагает исследование специфики механизмов передачи художественного опыта, наиболее значимых методических систем, реализованных в истории школы, их преемственности, отбора наиболее существенных принципов. Как ни удивительно, но работа в этом направлении касательно витебской школы проделана еще в недостаточной степени. И это несмотря на то, что в нашей науке существуют исследования, написаны книги, защищены диссертации с анализом обширного исторического материала [12–13]. При рассмотрении эволюции педагогических методов необходимо учитывать социальные особенности формирования культуры и самых общих тенденций развития изобразительного искусства в XX веке, специфику характерных образовательных моделей.

Объективный подход связан с изучением истории школы (имен, событий, памятников). И здесь можно утверждать, что в этом направлении сделано очень много. События истории Витебской художественной школы были объектами пристального изучения авторов многочисленных статей и монографий, коллективных сборников и музейных экспозиций, что в еще большей степени стимулирует интерес к явлению и заставляет разобраться в его содержании. Более подробное изучение дает возможности объективно разобраться в системе ценностей, правильно расставить акценты. Не

секрет, что в основе академической системы Ю. М. Пэна и супрематической концепции К. С. Малевича лежат разные аксиологические представления, и существенным является вопрос о том, что эти системы может объединять в границах одного феномена – Витебской художественной школы.

Субъективный подход предполагает современное прочтение истории школы и актуализацию тех художественных идей, которые составляют часть ее традиции. В последние десятилетия наиболее значительным оказывался интерес к тем страницам истории, которые в советское время резко критиковались с идеологических позиций или замалчивались. Здесь важным становится обращение современных витебских художников к творческому наследию и теоретическим работам К. С. Малевича. В свою очередь, нельзя забывать, что опыт витебского УНОВИСа не исчерпывает содержания школы. Перекосы, которые порождает абсолютизация этой системы, становятся очевидными, особенно если учесть, что современные адепты супрематизма подчас очень поверхностно воспринимают явление. На теоретическом уровне подобная абсолютизация мешает осмыслению феномена витебской школы.

Имеющийся опыт определения понятия «Витебская художественная школа» указывает на существующие трудности при его осмыслении и интерпретации в рамках классического понимания школы: школа как учебное заведение или школа как художественное, стилевое направление. Ключевой проблемой в этом нам представляется вопрос о преемственности создававшихся в разное время в Витебске художественных учебных заведений. В этой связи было бы опрометчиво заканчивать статью авторским определением понятия, претендующим на завершенность. Возможно, продуктивным будет отказ от классической интерпретации. И здесь нам хотелось указать лишь на те аспекты, которые должны быть отражены в структуре понятия, если рассматривать его как *традицию*.

Заключение. Таким образом, «Витебская художественная школа» может характеризоваться как провинциальная традиция передачи художественного опыта, сформировавшаяся в Витебске на протя-

жении XX века. Она институирована (формализована) в ряде художественных учебных заведений, имеющих свою специфику. Идея их преемственности, отражающая определяющие стороны явления, на некоторых этапах истории школы подменяется *мифом о преемственности*, играющим важную идеологическую роль. Этот миф оказывается живучим даже тогда, когда на практике, например, педагоги учебного заведения, реорганизованного в 1923 г. из художественно-практического института в художественный техникум, категорически отмежевываются от формотворческих экспериментов своих предшественников. В то же время И. Т. Гаврис считает необходимым оправдать опыт беспредметничества, которое по его словам бросило «луч света» на современную художественную практику [6, с. 172]. В малочисленной профессиональной и полупрофессиональной среде Витебска миф о школе становится не менее важным и продуктивным, чем сама школа. И в искусстве прошлого века таких феноменов немало.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А. С. Шатских. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 256 с.
2. Ле Фоль, К. Витебская художественная школа (1897–1923). Зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича / К. Ле Фоль / пер. с фр. И. Г. Стальной. – Минск: Прописки, 2007. – 240 с.
3. Котович, Т. В. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Минск: Экономпресс, 2003. – 416 с.
4. Цыбульский, М. Л. Витебская художественная школа / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси. Т. 2. Витебская область: энциклопедия: в 2 кн. – Минск, 2010. – С. 191–192.
5. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – Т. 4. – 352 с.
6. Гаўрыс, І. Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску (Пачатак і канец першага 10-цігоддзя Кастрычнікавай Рэвалюцыі) / І. Гаўрыс // Віцебшчына: неперыяд. орган Віцеб. акруговага т-ва краязнаўства / пад кіраўн. і рэд. М. І. Каспяровіча. – Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 168–173.
7. Майзэліс, У. Шляхі сучаснага малярства / У. Майзэліс // Маладняк. – 1926. – № 11. – С. 140–157.
8. Ле Фоль, К. Віцебская мастацкая школа: спроба дэфініцыі / К. Ле Фоль // Віцебскі сшытак. – 2000. – № 4. – С. 186–194.
9. Ле Фоль, К. Киевская Культур-лига и Витебская художественная школа: два подхода к проблеме еврейского искусства и национального самосознания // Бюллетень Музея Марка Шагала. – Вып. 14. – Витебск, 2006. – С. 79–86.
10. Цыбульский, М. Парадигма художественной школы: между традицией и экспериментом / М. Цыбульский // Person / Color. Nature. Music. Scientific articles of the second international conference, May 18–20, 2000. – Daugavpils, 2000. – P. 202–205.
11. Шацкий, Е. Утопия и традиция: пер. с польск. / Е. Шацкий. – М.: Прогресс, 1990. – 456 с.
12. Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі: сацыякультурны аспект: автореф. ... дис. д-ра искусствoved. 17.00.09 / В. П. Пракапцова; Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск: 2000. – 20 с.; Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова; Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь; Беларускі ўніверсітэт культуры. – Мінск: БУК, 1999. – 210 с.; Пракапцова, В. П. Спасціжэнне майстэрства. Станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В. П. Пракапцова – Мінск: МФЦП, 2006. – 288 с.
13. Исаков, Г. П. Становление и развитие образования в области изобразительного искусства в Беларуси (в конце XIX в. – 1941 г.): автореф. ... дис. канд. искусствoved. 17.00.04 / Г. П. Исаков; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы. – Минск: 2002. – 22 с.; Исаков, Г. П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.: пособие / Г. П. Исаков; Министерство образования Республики Беларусь, УО «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова». – Витебск, 2009. – 114 с.

Поступила в редакцию 04.10.2013 г.

УДК 75.036:377.016:75(476.5)

Из истории Витебской художественной школы: от формальных поисков к реализму

Исаков Г. П.

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



В статье рассматриваются этапы формирования и развития Витебской художественной школы в 1918–1941-х гг., анализируются и сопоставляются системы обучения в художественных учебных заведениях г. Витебска, а также некоторые аспекты педагогической и творческой деятельности художников-педагогов указанного периода.

В истории Витебской художественной школы 1923 год отмечен не только как год образования Витебского художественного техникума, но может рассматриваться как своеобразный Рубикон между периодом формальных поисков и новаций в искусстве и художественном образовании и этапом, характеризующимся возвратом к «старым» классическим формам и реалистическим принципам обучения. Основываясь на архивных документах, автор анализирует роль БГХТ в развитии и становлении художественного образования в Беларуси.

Ключевые слова: художественные учебные заведения, академизм, супрематизм, реалистические принципы обучения, художники-педагоги.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 28-33)

From the History of Vitebsk Art School: from Formal Searches to Realism

Issakov G. P.

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

Stages of the development of Vitebsk art school in 1918–1941 are considered in the article, systems of teaching at Vitebsk Art Schools are analyzed and compared, as well as some aspects of pedagogical and creative activity of teachers-artists of the given period.

The year of 1923 in the history of Vitebsk art school is marked not only as the year of the establishment of Vitebsk Art Technical School but also as a borderline point between the period of formal searches and novelties in art and art education and the stage, which is characterized by the return to «old» classical forms and realistic principles of teaching. On the basis of archive documents the author analyzes the role of Belarusian State Art Technical School in the development and maturation of art education in Belarus.

Key words: art schools, academism, Suprematism, realistic principles of teaching, artists-teachers.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 28-33)

Исследуя основные этапы формирования и развития Витебской художественной школы в 1918–1941-х гг., важно обратить внимание на рассмотрение и сопоставление систем обучения, существовавших в то время в художественных учебных заведениях г. Витебска, а также на анализ различных аспектов педагогической и творческой деятельности художников-педагогов. Уже на первый взгляд становится оче-

видным тот факт, что в истории Витебской художественной школы 1923 год отмечен не только как год образования Витебского художественного техникума, но может рассматриваться как своеобразный Рубикон между периодом формальных поисков и новаций в искусстве и художественном образовании и этапом, характеризующимся возвратом к «старым» классическим формам и реалистическим принципам обучения.

Адрес для корреспонденции: (+375 29) 316-00-08 – Г. П. Исаков

Цель данной статьи – на фоне основных этапов развития Витебской художественной школы 1918–1941-х гг., в контексте анализа отдельных аспектов систем обучения, в художественных учебных заведениях Витебска, рассмотреть роль Витебского художественного техникума, как своеобразного рубежа между периодом формальных поисков и новаций в искусстве и художественном образовании и этапом, характеризующимся возвратом к реалистическим формам и принципам обучения.

Шагаловский период в истории Витебской художественной школы (1918–1919 гг.). 1918–1919 гг. в истории Витебской художественной школы связаны прежде всего с именем уроженца Витебска художника М. Шагала, инициативой и усилиями которого в означенный период было организовано первое в городе государственное художественное учебное заведение – Витебское народное художественное училище (ВНХУ); под руководством и по эскизам Шагала в первые послереволюционные годы выполнялось оформление Витебска к праздникам и торжествам; кроме того, именно благодаря активной деятельности художника был создан Витебский музей современного искусства.

После продолжительной подготовительной и организационной работы официальное открытие Витебского народного художественного училища состоялось 28 января 1919 г. В программе учебного заведения отмечалось, что «открывающаяся в Витебске художественная школа, прежде всего, ставит своей задачей проводить в жизнь начала подлинного революционного искусства, порывающего со старой рутинной академией» [1].

В первые месяцы в ВНХУ преподавали М. З. Шагал, М. В. Добужинский, Н. И. Любавина, К. Л. Богуславская, Я. Р. Тильберг, А. Г. Ромм, В. М. Ермолаева, Н. О. Коган. В первом номере издаваемого в Витебске журнала «Искусство» об организационной структуре художественного училища сообщалось: «Помимо живописных (мастерских) имеются следующие: скульптурные, графико-печатные, архитектурная и столярная мастерская. Учащихся – 120, руководителей – 7» [2]. Подготовительными курсами в учебном заведении сначала руководила Н. И. Любавина, а после ее отъезда в июне 1919 г. на эту должность был приглашен Ю. М. Пэн.

Вступительных экзаменов в ВНХУ, как таковых, не существовало; заявления принимались на протяжении всего года; при поступлении не требовали предоставления дипломов об образовании; возрастной ценз практически отсутствовал. Учебный процесс в училище строился по принципу мастерских: каждый художник-педагог набирал в группу 25–30 человек и вел в ней специальные дисциплины (рисунок, живопись, композицию). Руководителем одной из мастерских был и М. Шагал, некоторое время совмещавший сразу три должности: заведующего подотделом искусств, директора училища и руководителя мастерской.

Говоря о педагогической системе М. Шагала, следует подчеркнуть, что она имела скорее стихийный, а не продуманный и целенаправленный характер. Это было обусловлено прежде всего тем обстоятельством, что в его натуре художник всегда доминировал над педагогом. Основным принципом этой системы являлся полный демократизм и акцент на индивидуальные склонности ученика. Однако, основываясь на своем собственном понимании искусства, его ценностей, Шагал ориентировал воспитанников на изучение новейшей живописи, в частности, работ А. Матисса.

По воспоминаниям современников в программе обучения в шагаловской мастерской значительное место отводилось писанию натюрмортов; художник часто и много говорил о взаимодействии предметов в композиции, одушевляя последние. Анализируя работу студента, Шагал использовал оригинальную терминологию типа: «Матисс такую бы краску не положил бы», «близко сумасшедшему дому». Среди заданий по живописи ученики вспоминали, к примеру, такое: «писать натурщицу в три цвета – красный, желтый, синий».

Если первый неполный учебный год в ВНХУ сам М. Шагал называл периодом «однолинейной художественной политики» [3, с. 8], то к лету 1919 г. он приходит к решению переменить последнюю на «многовекторную». В августе 1919 г. в статье «О Витебском народном художественном училище» Шагал писал: «Мы можем себе позволить роскошь “играть с огнем”, и в наших стенах представлены и функционируют свободно руководства и мастерские всех направлений от левого до “правых” включительно»

[3, с. 8]. В русле проводимой М. Шагалом политики осенью 1919 г. в учебном заведении открылась так называемая «академическая мастерская» Ю. М. Пэна, а позднее – мастерские супрематизма.

Период доминирования УНОВИСа (1920–1922 гг.). Период с начала 1920 г. до середины 1922 г. стал для Витебской художественной школы временем доминирования УНОВИСа; если предыдущий этап характеризовался многовекторностью в художественной политике учебного заведения, то с весны 1920 г., «громя» и «подавляя» все и вся, на авансцену выдвигается супрематизм и его проводник в жизнь УНОВИС. Центральной фигурой данного периода стал К. С. Малевич.

С внедрением К. Малевича в ВХУ началась перестройка его работы. М. Шагал заведовал училищем и руководил «живописно-рисовальной мастерской», В. М. Ермолаева, К. С. Малевич и Ю. М. Пэн возглавляли «живописно-рисовальные мастерские»; Д. А. Якерсон – скульптурную; Н. И. Коган – подготовительную; Л. М. Лисицкий – «мастерскую графики и печати»; А. Г. Ромм читал лекции по истории искусств [4].

Малевич, в отличие от Шагала, возглавившего художественную школу скорее по необходимости, был прирожденным лидером, главой художественного направления. Об особом положении К. Малевича в коллективе художников-педагогов Витсвомаса свидетельствует следующий документ, датированный 29 декабря 1920 г.: «Профессор Витебских Государственных Художественных Мастерских т. Малевич с 1-го ноября 1919 г. ведет специальный выработанный курс теории и практики нового искусства в Художественных Мастерских: практические занятия по живописи в 3-х Мастерских и в них же курс лекций. Являясь единственным теоретиком и исследователем по вопросам нового искусства, т. Малевич своим присутствием создает учебную жизнь целого ряда учебных коллективов Мастерских, а потому присутствие т. Малевича в Витебских Мастерских безусловно необходимо...» [5].

В марте–апреле 1920 г. учебное заведение было реорганизовано в «Витебские Свободные Государственные Художественные Мастерские». В мастерских занимались уже не просто «ученики», а «подмастерья».

Из всех существовавших художественных

объединений первой четверти XX века одним из самых мощных и последовательных в поисках новых форм и изобразительных средств было объединение УНОВИС («Утвердители нового искусства»). Создание, становление и развитие УНОВИСа стало неотъемлемой частью истории Витебском художественной школы.

В функционировании Уновиса значительное место занимала педагогическая деятельность. Уновис провозгласил создание «Единой аудитории живописи» [6, с. 79]. В основу занятий в ней была положена программа Малевича, выработанная им для московских и петроградских Свободных мастерских. Учебная программа была результатом постижения художником собственного пути и предусматривала последовательное прохождение учеником всех ступенек «от сезанизма до супрематизма». Практическое воплощение этой программы обеспечивали прежде всего Н. О. Коган и В. М. Ермолаева. Н. Коган вела пропедевтический курс, В. Ермолаева руководила прохождением дисциплин сезанизма, кубизма, кубофутуризма. Сам Малевич вел обучение путем анализа выполненных подмастерьями работ; его преподавательская деятельность в Витебске имела непривычно академическую форму лекций и собеседований с постановкой «диагноза» склонностям и возможностям студента.

К концу 1921 г. возрастает неприязненное отношение к новым формам обучения в самой школе и со стороны городских властей. Об остроте конфликта в учебном заведении свидетельствует статья А. Г. Ромма, помещенная во 2–3 номерах журнала «Искусство» за 1921 г., где автор писал: «В жизни ВГХМ назревают существенные перемены. Как известно, до сих пор господствовала группа Уновис – диктатура ее наложила отпечаток на всю педагогическую работу мастерских; всеми преимуществами пользовались лишь те мастерские, где проводились в жизнь системы кубизма, футуризма и еще не выкристаллизовавшегося в сознании самих творцов «супрематизма мирового строительства» (...) создавалось положение, при котором учащиеся (...) абсолютно лишены были возможности получать знания, необходимые им: им как бы навязывалась работа или в духе натуралистического академизма, или народившегося

в ВГХМ академизма супрематического. Лекционная часть в ВГХМ сводится, в сущности, к пропаганде идей новейшего искусства: активное знакомство с разнородными школами и стилями искусства отсутствовало (...). Отметим, что программа ВГХМ составлена в духе УНОВИСА, согласно которой вся педагогическая деятельность сводится к изучению новейших систем, начиная с кубизма, отвергнутого центром. На очереди стоит вопрос о применении в ВГХМ иной программы, построенной объективно и широко соответствующей общим началам о художественном образовании, выработанной центром» [7].

Следует заметить, что еще в мае 1921 г. в докладе 4 губернскому съезду СОРАБИС о деятельности подотдела искусств П. Н. Медведев утверждал следующее: «...секцией было достигнуто выпрямление линии Высшего народн(ого) худ(ожественного) училища, оказавшегося во власти крайне левого направления, супрематизма, возглавляемого Малевичем и в котором теперь благодаря выпрямлению линии стало возможно свободное развитие каждого» [8, л. 46]. В постановлении художественного подотдела от 26 октября 1921 г. также говорилось о необходимости «строгого проведения принципа свободных мастерских и усиления реалистического течения» [8, л. 11].

Витебский художественно-практический институт (1922–1923 гг.). После изъятия учебных художественных учреждений из ведения Наркомпроса и передачи их в ведение Главпрофобра (Главка по профессиональному образованию), Витебские государственные художественные мастерские в конце 1921 г. были реорганизованы в Витебский художественно-практический институт (ВХПИ). «Практический» – значит с утилитарно-производственным уклоном. Ректором института была назначена В. Ермолаева. Совет профессоров возглавил Ю. М. Пэн.

В мае 1922 г. был произведен первый и последний выпуск высшего художественного учебного заведения в Витебске. В отчете Губпрофобра за апрель–июнь 1922 г. о ВХПИ сообщалось: «...в Художественном Институте в течении трех месяцев числилось учащихся 75 человек, руководителей – 6 человек (...). В июне был произведен выпуск из старших групп – всего 10 человек: 7 человек по левому течению со званием свободного художника и 3 человека по изобразительно-

му искусству со званием мастера с правом преподавания в техникумах (2 по изобразительному рисованию – живопись, иллюстрация и 1 по скульптуре)» [9]. В списке выпускников значились Т. Т. Бейнарович, М. Ш. Векслер, И. Т. Гаврис, Н. И. Гусев, Н. О. Коган, Г. И. Носков, Н. М. Суетин, Л. М. Хидекель, И. Г. Чашник, Л. А. Юдин.

К осени 1922 г. после отъезда из Витебска К. Малевича, Н. Коган, В. Ермолаевой в штате ВХПИ осталось 5 преподавателей. Обязанности ректора исполнял И. Т. Гаврис; на общем собрании коллектива учебного заведения были также избраны еще два члена правления – Ю. М. Пэн (проректор по учебной работе) и С. Б. Юдовин (проректор по хозяйственной части). Руководство учебными мастерскими также осуществляли А. М. Бразер и Е. С. Минин.

Примечательно, что коллективом художников-педагогов была предпринята попытка придать учебному процессу новое направление. Концепция, положенная в основу учебного плана на 1922–1923 учебный год, представляла собой компромиссное сочетание проверенного «старого» и «новейших» достижений в искусстве. Так, к примеру, рассчитанный на 2 года курс истории искусств включал изучение произведений искусства народов всех частей света от эпохи палеолита до начала XX в., наряду со старыми стилями и направлениями в искусстве на занятиях рассматривались «теория и практика импрессионизма», «сезанизм» и другие новейшие течения живописи конца XIX – начала XX в. [10].

Витебск как центр художественного образования в Беларуси (1923–1941 гг.). К середине 1920-х годов центр художественной жизни республики сосредоточился в Минске. Начиная с осени 1923 г. и вплоть до начала Великой Отечественной войны Витебский художественный техникум, оставаясь единственным государственным художественным учебным заведением в Беларуси, в развитии белорусского искусства играл роль, в основном, как центр учебно-педагогической работы, являлся кузницей национальных художественных кадров. В этот период в художественном образовании наблюдался возврат к «старым» классическим формам и реалистическим принципам обучения изобразительному искусству.

Витебский художественный техникум в период белорусизации (1923 – конец 1920-х гг.). В августе–сентябре 1923 г. по решению местных властей ВХПИ был реорганизован в среднее учебное заведение – Художественный техникум. Директором учебного заведения был назначен М. А. Керзин. Скульптор зарекомендовал себя твердым приверженцем реалистического искусства (он был поклонником греческой классики), противником авангардных течений в искусстве. Кроме него в штат преподавателей техникума решением Витебского Губпрофобра с 1-го сентября 1923 г. были зачислены художники В. Волков и М. Эндэ. Все упомянутые художники-педагоги до переезда в Витебск преподавали в Велижской художественной школе.

Реорганизация ВХПИ в художественный техникум в августе–сентябре 1923 г. была ознаменована очередным конфликтом в педагогическом коллективе учебного заведения. Директор Витебского художественного техникума М. Керзин в середине сентября 1923 г. принял решение подвергнуть «повторным испытаниям» всех бывших студентов института; основанием для этого послужили «акт ревизии РКИ и переход от системы отдельных мастерских к системе классов» [11, л. 144]. Назначение экзамена вызвало недовольство студентов. Сочтя процедуру «повторных испытаний» унижительной, большая группа студентов покинула учебное заведение. После нескольких конфликтных столкновений с директором М. Керзиным преподаватели Ю. Пэн, Е. Минин, С. Юдовин также выступили с коллективным заявлением об уходе и покинули учебное заведение [11, л. 143]. В «Докладной записке» и «Сведениях о Витебском Художественном Техникуме» составленных осенью 1923 г. директором М. Керзиным сообщалось, что «в Художественном Техникуме функционируют пока только 2 курса основных и вечерний подготовительный класс, в коих состоят учениками: на 1 курсе – 30 человек, на 2 курсе – 15 человек и на вечерних курсах – 28 человек. Всего в Техникуме обучаются 73 человека – 68 мужчин и 5 женщин...» [12].

В марте 1924 г. в связи с возвращением Витебской губернии в состав Беларуси изменился статус Витебского художественного техникума: учебное заведение впервые было переподчинено Главпрофобру Нарко-

мата просвещения БССР и стало называться «Белорусским Государственным Художественным Техникумом» (БГХТ). С 1924 г. в учебном заведении, как и по всей республике, начинают набирать силу процессы белорусизации, направленные на возрождение национального искусства и культуры. 27 апреля 1925 г. в Витебске прошла губернская краеведческая конференция. В резолюции конференции были сформулированы основные задачи художественного техникума на современном этапе: «готовить специалистов в области прикладного искусства и художественной промышленности»; всю деятельность учебного заведения направить «к нахождению и созданию согласно требованиям революционного времени белорусского национального стиля» [13].

В 1920-е годы в БГХТ обучение строилось с акцентом на углубленное изучение истории родного края, его культуры и художественных традиций; среди преподаваемых в учебном заведении дисциплин были белорусский язык, белорусская литература, история белорусской культуры, история белорусского искусства и даже «белорусская география». Все делопроизводство в техникуме было переведено на белорусский язык. К концу 1920-х годов большая часть общеобразовательных и специальных предметов также преподавались на «родной мове». В учебных планах художественного техникума были предусмотрены выездные практики для студентов в разные уголки Беларуси для изучения народных традиций, архитектурных и иных памятников культуры. В учебные постановки по живописи, рисунку и композиции включались бытовые предметы и утварь, передающие национальный колорит; многие учебные задания предполагали переработку древних белорусских орнаментов, предусматривали на их основе создание современных национальных форм.

На волне набирающей силу политики белорусизации в апреле 1926 г. М. Керзин направляет в Наркомат просвещения БССР материалы, в которых предлагает организовать на базе БГХТ национальную Академию художеств. К сожалению, предложения руководства техникума не нашли понимания и поддержки в высших эшелонах власти. В результате была упущена возможность создать в республике многоуровневую систему художественного образования, первое

низшее звено которой составили бы художественные школы и студии, среднее – Белорусский государственный художественный техникум, а высшее – Академия искусств.

До конца 1920-х годов художественную политику в БГХТ определяли питомцы Петербургской академии художеств художники-реалисты М. Керзин, В. Волков, М. Эндэ. Во второй половине 1920-х гг. в коллектив художников-педагогов учебного заведения вливаются выпускник Московского университета искусствовед П. Даркевич, питомцы Петербургской академии художеств М. Лебедева (2 года училась в Академии художеств), Д. Комарь, Ф. Фогт, выпускник Петербургского художественно-промышленного училища барона Штиглица Н. Михолап. С приходом Ф. Фогта в коллективе художников-педагогов учебного заведения еще более доминирующим стало влияние выпускников Петербургской Академии художеств.

В начале 1930-х гг. ситуация в учебном заведении начинает меняться. На рубеже 1920–1930-х гг. на смену «старой гвардии» на преподавательскую работу в БГХТ приходит целая группа молодых художников, окончивших высшие художественные учебные заведения Москвы и Ленинграда, – Г. Шульц, В. Руцай, И. Ахремчик, Е. Загоровский, Х. Даркевич, В. Дзежиц. В 30-е годы именно фигура Ахремчика будет центральной в коллективе художников-педагогов БГХТ.

Белорусский государственный художественный техникум в предвоенное десятилетие (начало 1930-х – 1941-х гг.). В начале 30-х годов в Беларуси развернулась кампания против так называемого «национал-демократизма». Еще более тяжелыми стали репрессии 1937–1938 гг. Упомянутые события не обошли стороной и БГХТ. Особенно сильно ударили по учебному заведению репрессии 1937–1938 годов; в 1937 г. были арестованы и расстреляны преподаватели художественного училища братья Христофор и Петр Даркевичи, а также Е. Минин.

На протяжении шести лет с 1928 по 1934 гг. учебный процесс в художественном техникуме строился по отделениям. С 1928/29 учебный год специализация начиналась не с третьего, а с первого курса, что благотворно сказывалось на уровне профессиональной подготовки выпускников учебного заведения.

Благодаря плодотворной деятельности полиграфического отделения БГХТ ряды

белорусских графиков пополнились целой группой молодых художников, усилиями которых графика стала одним из ярких проявлений белорусского искусства в довоенный период. Следует признать, что не менее значительным мог быть вклад в национальное искусство и гончарно-керамического отделения техникума. К сожалению, последнее было закрыто в 1929 г.

В 1934 г. БГХТ был реорганизован в художественно-педагогический техникум (училище) и подчинен Управлению подготовкой кадров учителей Наркомата просвещения [14].

В конце 30-х гг. в Витебское художественное училище на преподавательскую работу приходит новая волна молодых художников-педагогов – выпускников художественных вузов СССР. Среди них А. П. Мозолев, Г. А. Докальская, Н. Г. Овчинников, Х. С. Гутерман, Г. М. Изергина, Беляева.

Заключение. В истории Витебской художественной школы 1923 год стал своеобразным рубежом между периодом формальных поисков и новаций в искусстве и художественном образовании (1918–1922 гг.) и этапом, характеризующимся возвратом к «старым» классическим формам и реалистическим принципам обучения. С середины 1920-х гг. вплоть до начала Великой Отечественной войны (июнь 1941 г.) художественный техникум в Витебске оставался единственным художественным учебным заведением в Беларуси – школой художников-реалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витебский листок. – 1919. – 16 нояб.
2. Искусство (Витебск). – 1919. – № 1. – 10 марта.
3. Шагал, М. О Витебском Народном Художественном Училище / М. Шагал // Изв. Витебск. губерн. исполн. ком. советов ученических депутатов. – 1919. – 16 авг.
4. ГАВО. – Фонд 101. Оп. 1. – Д. 24. – Л. 16.
5. ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 58. – Л. 91.
6. Шатских, А. С. УНОВИС – очаг нового мира / А. С. Шатских // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915–1932. Каталог выставки. – Берн–Москва, 1993. – С. 72–83.
7. Ромм, А.Г. О музейном строительстве и витебском музее современного искусства // Искусство. (Витебск). – 1921. – № 2–3. – С. 6–7.
8. ГАВО. – Фонд 101. – Оп. 1. – Д. 3. – Л. 46, 11.
9. ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 29. – Т. 2. – Л. 26.
10. ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 311. – Л. 9–10.
11. ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 310. – Л. 144, 143.
12. ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 312. – Л. 8.
13. «Віцебшчына». – 1925. – Т. 1. – С. 214.
14. Дзямідаў, Т. Чакаем большай дапамогі // Т. Дзямідаў // ЛіМ. – 1935. – 18 жн.

Поступила в редакцию 03.10.2013 г.

УДК 75.036:377.016:75(476.5)

К проблеме эволюции взглядов на понятие «Витебская художественная школа» в исследованиях белорусского искусства XX века

Гугнин Н. А.

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



В ряду специальных терминов, которыми оперирует искусствоведческая наука при исследовании историко-художественных процессов, важное место занимает термин «школа». В статье рассматривается проблема генезиса взглядов на понятие «Витебская художественная школа» в современном отечественном искусствоведении. Сравнивая и анализируя имеющиеся белорусские и иные источники по теме, автор показывает определенную противоречивость и эволюцию взглядов на «Витебскую художественную школу».

Отмечая, что в публикациях искусствоведов Т. В. Котович, М. Л. Цыбульского, Г. П. Исакова и А. Г. Лисова сделан большой шаг к созданию достаточно конкретного и убедительно сформулированного определения, отражающего своеобразие и специфику феномена Витебской художественной школы, автор предлагает пути дальнейшей работы над этой большой и принципиально важной для белорусской искусствоведческой науки проблемой.

Ключевые слова: Витебская художественная школа, белорусское искусство, Витебское художественное училище, Витебский художественный техникум.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 34-39)

To the Issue of the Evolution of Ideas of the Concept of «Vitebsk Art School» in the Studies on XXth Century Belarusian Art

Gugin N. A.

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

Among special terms of art studies while investigating historical and art processes the term of «School» is very important. The issue of genesis of ideas of the concept of «Vitebsk art school» in contemporary home art studies is considered in the article. While comparing and analyzing available Belarusian and other sources on the topic, the author shows some contradiction and evolution of the ideas of «Vitebsk art school».

The author points out that T. V. Kotovich, M. L. Tsybulski, G. P. Issakov and A. G. Lysov in their works have made a great step to the creation of a rather exact and convincing definition, which reflects specificity of the phenomenon of Vitebsk art school, and at the same time offers ways of further work at this big and principally important for Belarusian art school issue.

Key words: Vitebsk art school, Belarusian art, Vitebsk Art School, Vitebsk Art Technical School.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 34-39)

Всякий серьезный научный подход к работе в области гуманитарных наук требует опоры на максимально разработанную понятийную базу, привлечения соответствующего терминологического обеспечения. В практике исторического изучения искусства искусствоведческая наука к настоящему времени разработала основатель-

ный терминологический инструментарий, позволяющий профессионально изучать, определять, сравнивать и анализировать явления, из которых складывается реальный историко-художественный процесс.

Круг терминов, определяющих сущность процесса творчества и его итоги в границах мастерской отдельного художника, вы-

Адрес для корреспонденции: e-mail: gugininvit@tut.by – Н. А. Гугнин

ходя за ее пределы и расширяясь в связи с потребностью сопоставления, обобщения и систематизации обширного изобразительного материала, с необходимостью включает в себя все новые и новые слова (понятия), стоящие над индивидуальным творчеством мастера, отражающие суть и динамику процесса развития искусства в целом. Бесспорные и оспариваемые (спорные), как например, «суровый стиль», эти термины помогают прокладывать научно-теоретический фарватер дальнейшего движения вперед. По-разному понимаемые и применяемые, что подчас порождало интересную полемику, как например, дискуссия «о романтическом в искусстве» на рубеже 1960–1970-х гг., они, как правило, постоянно корректируются в своем значении, иногда актуализируются, обретая новый смысл, иногда устаревают.

В этом терминологическом кругу особый интерес вызывает понятие «школа». Его часто можно встретить в трудах по истории философии, математики, медицины, музыки и т. д. К настоящему времени во всеобщей истории искусств отчетливо выделился довольно широкий круг весьма разновременных и разномасштабных явлений в архитектуре, изобразительном, прикладном искусстве и т. д., определяемых этим общим термином. Как правило, каждый новый термин в этом ряду появляется как результат большой исследовательской и аналитической работы.

Целью данной статьи является обзор имеющихся публикаций по теме «Витебская художественная школа», сравнение концепций и анализ эволюции взглядов на проблему этого понятия в современном белорусском искусствознании.

Интересно проследить, как развивалось и уточнялось содержание термина «школа» в справочно-энциклопедической литературе. В «Популярной художественной энциклопедии» ему дается следующее определение: «Школа в искусстве – художественное направление, течение, представленное группой учеников и последователей какого-либо художника (например – венециановская школа) либо группой художников, близких по творческим принципам и художественной манере (например строгановская школа иконописи). Термин “школа” применяется

также к живописи, скульптуре, архитектуре города или определенной области в случае, если их своеобразие ярко выражено и имеет более или менее точные стилистические и хронологические границы (например новгородская школа, болонская школа), или к национальному искусству целой страны (голландское искусство, фламандское искусство), отличающемуся яркими своеобразными чертами» [1, с. 396].

Более точная и аргументированная формулировка приводится в терминологическом словаре «Аполлон»: «Школа (лат. *schola*) – длительное художественное единство, преемственность традиций, принципов и методов. В греческом языке и латыни термин «Ш» обозначал как учебное заведение, так и философское направление, последователей одной школы. В применении к искусству этот термин используется очень широко, но всегда им подчеркиваются общность и неповторимость, самобытность – национальная, стилистическая, концептуальная и т. п. тех или иных явлений термин применяется: 1) по отношению к искусству страны (итальянская Ш., французская Ш.); 2) отношению к искусству географической области или города в случае, если оно отмечено яркой самобытностью и общностью стилистических черт в пределах определенных хронологических границ (венецианская Ш., каталонская Ш., новгородская Ш.; 3) отношению к группе художников, близких по творческой позиции (Ш. Пизиллипо, строгановская Ш.); 4) отношению к группе учеников и последователей мастера (Ш. Рафаэля, венециановская Ш.)» [2, с. 691].

Дополняя этот перечень, к нему можно добавить широкий круг явлений, уже давно и прочно закрепившихся в искусствознании: Афинская школа, Византийская школа, Венецианская школа, Болонская школа, школа Фонтенбло, Голландская школа, Барбизонская школа, Норичская школа, Понт-Авентская школа, Новгородская, Псковская, Московская и другие школы иконописи, школа Давида, школа Венецианова, школа Ашбе, Холлоши, Чистякова и т. д. И это только вершина айсберга.

Понятие «школа» уже давно стало удобным профессиональным инструментом искусствоведческих исследований, помогая определить характер и масштаб изучаемого

явления, его генезис. Не углубляясь в проблемы его типологии, безусловно заслуживающих самого пристального внимания и изучения, отметим все же национально-географическую и персональную составляющие как обязательные (и во многом самодостаточные) признаки правомерности применения этого понятия.

Более глубокая и полная картина развития изобразительного искусства создается только в случае выявления взаимосвязей и взаимодействий целой группы понятий истории искусств: художественный стиль, направление, течение, школа.

Реальный историко-художественный процесс, отражающий формирование и развитие едва ли не каждого направления в искусстве, протекает в заметно различающихся социальных условиях – национально-своеобразных, провинциально-специфичных, исторически-локальных. Все это приводит к дроблению единого художественного направления и одновременно его конкретизирует. Такие конкретные проявления и преломления художественного направления обычно называют художественными течениями или художественными школами.

Исследование (выделение) категории «Школа» в контексте развития белорусского искусства XX века. Исследование категории «Школа» в контексте развития белорусского искусства XX века в современном искусствознании еще только начинает обнаруживать свою актуальность и перспективность. Уже осуществленные публикации отражают противоречивость мнений и очевидную субъективность и осторожность оценок и суждений.

В кругу явлений белорусского изобразительного искусства XIX в. внимание ряда исследователей, среди которых в первую очередь следует упомянуть доктора искусствоведения Л. Н. Дробова, весьма неслучайно привлекла деятельность ряда художественных кафедр, которые были организованы при Виленском университете, определяемых с некоторыми оговорками как «Виленская художественная школа» [3, с. 164–165].

Значительно активней и смелей в этом плане выступили историки белорусской архитектуры. В 5 томе «Энцыклапедыі

гісторыі Беларусі» в статье «Полацкая школа дойлідства» Г. Штыхов и Ю. Якимович дали краткую характеристику самобытной школы зодчества, которая сформировалась в Полоцком княжестве в XII в. в культовом стороительстве на основе традиций византийской и киевской архитектуры под влиянием первого монументального строения на территории Беларуси – Полоцкого Софийского собора. В первом томе «Энцыклапедыі літаратуры і мастацтва Беларусі» приводится статья Ю. А. Якимовича «Витебская школа зодчества», где говорится об архитектурной школе, сформировавшейся в XVII–XVIII вв. в деревянной культовой архитектуре Витебска [4, с. 650].

Интересной и весьма характерной для оценки состояния вопроса явилась статья В. Ф. Морозова и Л. Д. Наливайко «Школа» в 17 томе «Беларускай энцыклапедыі»: «Школа ў выяўленчым, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве і архітэктуры – мастацкі кірунак, плынь, звязаныя агульнасцю ці блізкасцю светапоглядаў, ідэалаў, духоўных імкненняў, творчага метаду, пэўнага кола творцаў, таксама творы, выкананыя вучнямі і паслядоўнікамі значнага майстра».

Характарызуюча мастацтва і архітэктуру цэлай краіны, рэгіёна (горада, вобласці і інш.), калі яе своеасаблівасць выяўлена ў пэўных стылявых і храналагічных межах.

У навучальных установах пад кіраўніцтвам вядомага майстра часам ствараюцца групы ці майстэрні, якія выпрацоўваюць найбольш устойлівыя архітэктурна-мастацкія традыцыі, манеры, што вызначаюць школу гэтай установы, адыгрываюць значную ролю ў развіцці сусветнай культуры. (Вышэйшая школа архітэктуры і мастацкага канструявання Баўгауз у Германіі, Вышэйшая мастацка-тэхнічная майстэрня і архітэктурны інстытут у Маскве).

На Беларусі склаліся арыгінальныя школы па стварэнні твораў выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва: Беларуская іканапісная школа; Куцеінская школа гравюры; Магілёўская школа гравюры; Беларуская рэзь; Івенецкая кераміка; Нёманскае шкло; Веткаўская разьба; Бабінавіцкая кераміка; Урэцка-Налібокскае шкло; Неглюбскія ручнікі; Мотальскія ручнікі і інш. Сярод архітэктурных школ – Полац-

кая школа дойлідства; Гродзенская школа дойлідства; Магілёўская школа дойлідства; Віцебская школа дойлідства; Палескія школы дойлідства» [5, с. 432].

Как видим, ни Виленская ни Витебская художественные школы в статье (и вообще в энциклопедии) даже не упоминаются.

Не вступая в дискуссию с уважаемыми авторами, следует все же заметить, что такой огульный и облегченный перевод местечковых художественных промыслов в ранг художественной школы не представляется убедительным и перспективным.

Наиболее интересной на сегодняшний день, на наш взгляд, в плане постановки проблемы Витебской художественной школы является вышедшая в издательской серии «Шедевры еврейского искусства» монография Г. Казовского «Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики» [6], в которой весьма убедительно и аргументировано представлена авторская школа Пэна и использована в целом вполне приемлемая и достаточно универсальная методология исследования.

Продуктивность и перспективность такого подхода представляются несомненными. В этой связи следует упомянуть монографию М. Германа «Парижская школа», в которой название применяется с высокой степенью условности. Нет и двух схожих школ, так что категория школы, определяя характер явления, выступает, как правило, не нормативно, а как достаточно гибкий рабочий инструмент искусствоведов и историков искусства.

Проблема ВХШ в работах витебских искусствоведов. Закономерно, что проблема ВХШ привлекает в первую очередь витебских искусствоведов. Интересную трактовку проблемы предложила в своем труде «Энциклопедия русского авангарда» (2005) Т. Котович. В статье «Витебская художественная школа» она рассматривает явление как 1) систему художественных учебных заведений г. Витебска, исторически и эстетически сменявших друг друга; 2) совокупность художественных направлений, существующих в школе, их параллельное развитие, противостояние, определенные этапы в развитии каждого, перспективы их развития, взлеты и спады [7].

Заметным шагом на пути приближения к истине стала статья М. Цыбульского «Витеб-

ская художественная школа» в энциклопедии «Витебская область», т. 1 «ВХШ, в широком смысле – историческое художественное пространство Витебска, сложившееся в XX в. со стилистическими особенностями художественных направлений; в узком смысле – совокупность художественных учебных заведений, существовавших в Витебске на протяжении XX в., творчество художников нескольких поколений, обучавшихся и творивших в этот период...» [8]. Подобные подходы при определенной разнице позиций отражают наиболее продуктивную, на наш взгляд, тенденцию к сохранению цельности рассматриваемого явления.

В свое время (1994) автор настоящей статьи совместно с членами оргкомитета юбилейных мероприятий, посвященных 75-летию ВХШ, предложил рабочую, несколько схематичную и недискуссионную концепцию Витебской профессиональной художественной школы, как системы художественных учебных заведений, которым предшествовала «Школа рисования неклассного художника императорской Санкт-Петербургской Академии художеств Юдея Пэна», открытая в Витебске в 1897 г. [9].

В какой-то мере подвела итоги развития ситуации, обнажила сущность проблемы и вывела дискуссию на новый уровень статья докторанта ИИЭФ А. Г. Лисова, опубликованная в научном сборнике. Автор резонно отмечает, что «... в основе академической системы Ю. М. Пэна и супрематической концепции К. С. Малевича лежат разные аксиологические представления, и существенным является вопрос о том, что эти системы может объединять в границах одного феномена – витебской художественной школы» [10]. Отмечая необходимость отказа в данном случае от классической интерпретации, автор предлагает интересное определение «... витебская художественная школа» может характеризоваться как провинциальная традиция передачи художественного опыта, сформировавшаяся в Витебске на протяжении XX века. Она институирована в ряде художественных учебных заведений, имеющих свою специфику. Идея их преемственности, отражающая определяющие стороны явления, на некоторых этапах истории школы подменяется мифом о преемственности, играющим важную идеологическую роль.

Мифологическая составляющая довольно легко уживается с явным несоответствием реальным фактам, особенно в ситуации 1923 года» [10].

В любом случае бесспорным остается факт, что в формировании белорусской профессиональной художественной школы особая, и во многом уникальная роль принадлежала Витебску, в котором на рубеже 1918–1919-х годов усилиями М. Шагала было создано первое в XX веке на территории Беларуси художественное учебное заведение – Витебское (высшее) народное художественное училище (Свободные государственные художественные мастерские, художественно-практический институт). Этот период оказался наиболее интересным и значимым для широкого круга известных российских искусствоведов и долгое время отодвигал на второй план тот факт, что для становления белорусской национальной художественной школы неизмеримо значимым и важным явился последующий период.

Четыре с половиной года бытия Витебского народного художественного училища (и производных от него, включая художественно-практический институт) безусловно ставят под сомнение возможность рассмотрения этого периода с позиций классического определения школы (длительное художественное единство, преемственность традиций, принципов и методов и т. д.). Хотя, с позиций определения, предлагаемого Ю. Боровым, есть о чем дискутировать. «Школа – художественное направление, теоретически осознавшее себя, очертившее свои границы и выделившееся из художественного процесса в самостоятельное организационно оформленное образование, определившее свой состав (членство), имеющее свою теоретическую платформу (манифест, программу, принципы) [11, с. 211]. И еще один аргумент: «...для этого понятия имеет огромное значение глава объединения, тот мастер, под эгидой которого и была создана данная школа» [12]. В этом плане фигура Казимира Малевича – художника, теоретика искусства, педагога, безусловно может рассматриваться как школообразующая.

С осени 1923 г. до 1941 г. учебное заведение существовало в ранге Витебского (Белорусского) художественного технику-

ма и Витебского художественного училища (с 1934 г. до июня 1941 г.). В Витебском художественном техникуме (училище) работал целый ряд выдающихся художников-педагогов, воспитавших широкий круг видных белорусских художников. Среди них М. Керзин, В. Волков, И. Ахремчик, В. Хрусталева, Л. Лейтман, Е. Минин, братья Х. и П. Даркевичи и многие другие. Сложилась определенная художественно-педагогическая система, которая в модернизированном виде повторила и развила российскую реалистическую (академическую) систему преподавания.

За 18 лет своего существования Витебский художественный техникум (художественное училище) подготовил сотни живописцев, графиков, скульпторов и прикладников, которые и составили основное ядро коллектива профессиональных художников Беларуси. Именно этот отрезок времени с наибольшей степенью доказательности может рассматриваться в рамках поставленной проблемы.

Вне серьезной оценки остается пока безусловно заслуживающий внимания художественный процесс второй половины XX века с новым рядом художественных учебных заведений и очевидной попыткой преемственности опыта и традиций довоенного времени. В этом плане весьма симптоматично появление на древе школ Беларуси еще одной ветви – Витебской школы акварели, успешно утверждающей себя в художественной жизни республики и научных публикациях искусствоведов.

В 1938 году начал организационно оформляться Союз художников БССР, его основу закономерно составили педагоги и выпускники Витебского художественного техникума (училища). Обзор изобразительного искусства Беларуси 1940 – 1950-х и даже начала 1960-х годов приводит к однозначному выводу о доминирующей роли питомцев ВХШ в художественной жизни республики, т. е. налицо ситуация, которая убедительно подтверждает наличие той самой школы, о которой идет речь.

Когда весной 1994 г. Министерством культуры совместно с Белорусским Союзом художников была организована научная конференция и большая республиканская выставка, посвященная 75-летию

Витебской художественной школы, стало очевидным, что доказательной искусствоведческой базы этому явлению не хватает. Но и 80-летний юбилей Школы (1998) с тем же набором проводимых мероприятий не особенно продвинул решение проблемы историко-теоретического исследования и обоснования убедительной концепции Витебской художественной школы.

Заключение. В 2013 году грядет 90-летний юбилей Витебского художественного техникума. Это событие вполне достойно широкой концептуальной программы, включающей помимо ряда выставочных проектов проведение республиканской (а возможно и международной) научно-практической конференции, где можно было бы глубже и основательней затронуть проблематику Витебской художественной школы.

Представляется вполне возможным и оправданным первоначальное исследование более узких аспектов проблемы, например, школа М. Керзина, школа И. Ахремчика и т. д. Хочется верить, что значительным шагом в решении проблемы станет публикация работы «Витебская художественная школа довоенного времени», подготовкой которой активно занимаются искусствове-

ды кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П. М. Машерова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Популярная художественная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. – Кн. 2. – С. 431.
2. Аполлон. Словарь терминов. – М.: Изд-во «Эллис Лак», 1997. – С. 681.
3. Дробаў, Л. Н. Віленская мастацкая школа / Л. Н. Дробаў // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск: Выдавецтва «Беларуская савецкая энцыклапедыя імя Петруся Броўкі». – 1984. – Т.1. – С. 621.
4. Якімовіч, Ю. А. Віцебская школа дойлідства / Ю. А. Якімовіч // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. – Мінск: Выдавецтва «Беларуская савецкая энцыклапедыя імя Петруся Броўкі». – 1984. – Т. 1. – С. 650.
5. Марозаў, В. Ф. Школа / В. Ф. Марозаў, Л. Д. Налівайка // Беларуская энцыклапедыя. – Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 2003. – Т. 17. – С. 432.
6. Казовский, Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики (школа Пэна) / Г. Казовский; пер. с англ. Л. Лежневой. – М.: Имидж, 1992. – 77 с.
7. Котович, Т. В. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Минск: Экономпресс, 2005. – С. 78–81.
8. Цыбульский, М. Л. Витебская художественная школа / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т. В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2010. – Т. 2: Витебская область. – Кн. 1. – С. 191–192.
9. 75 год Віцебскай мастацкай школе. Каталог юбілейнай выставы / аўт. уступ. арт. і склад. М. Гугнін. – Віцебск, 1994.
10. Лисов, А. Г. Витебская художественная школа: миф и традиция / А. Г. Лисов // – Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі, Мінск: Выд. права і эканоміка, 2012. – Вып. 12. – С. 70–74.
11. Боров, Ю. Эстетика. / Ю. Боров. – М., 2002. – С. 211.
12. Ильина, Т. В. Введение в искусствознание / Т. В. Ильина – М.: Аст «Астрель», 2003. – 206 с.

Поступила в редакцию 02.10.2013 г.

К истории создания художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова

Виноградов В. Н.

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



В статье рассматриваются основные этапы в истории становления художественного образования в Витебске во второй половине XX века, а также в истории создания художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова.

Особое внимание уделено первому выпуску данного факультета, состоявшемуся в 1962 году и встрече выпускников этого года состоявшейся через пятьдесят лет в 2012 году. Благодаря поистине легендарным творческим и педагогическим биографиям первых художников, этот выпуск стал началом целой эпохи развития Витебской художественной школы. А витебский художественно-графический факультет стал неотъемлемым звеном художественного образования в нашей республике.

Автор данного материала В. Н. Виноградов – бывший ректор Витебского государственного педагогического института принимал непосредственное участие в создании художественно-графического факультета и работал на нем с момента его открытия в 1959 году, преподавал

графические дисциплины.

Ключевые слова: витебский художественно-графический факультет, Витебская художественная школа, Витебское художественно-графическое педагогическое училище.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 40-45)

To the History of the Foundation of the Art Faculty of Vitebsk State P. M. Masherov University

Vynogradov V. N.

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

Basic stages in the history of maturation of art education in Vitebsk in the second half of the XX century as well as in the history of the foundation of the Art Faculty at Vitebsk State P. M. Masherov University are considered in the article.

Special attention is paid to the first graduation at the Faculty which took place in 1962 and the re-union of the graduates 50 years later in 2012. Due to really legendary art and teaching biographies of the first graduates, that year became the starting point of the whole epoch in the development of Vitebsk art school. While Vitebsk Art Faculty became an integral part of the art education in the Republic.

The author of the article, V. N. Vynogradov, the ex-Rector of the Vitebsk State Pedagogical Institute, took part in the creation of the Art Faculty and worked at it since 1959 as a teacher of Drawing.

Key words: Vitebsk Art Faculty, Vitebsk art school, Vitebsk Art Pedagogical School.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 40-45)

Непосредственным поводом для написания данной статьи послужило событие во всех отношениях знаковое для нашего университета, города Витебска, да и художественной жизни республики. 14 июня 2012 года в Витебском государ-

ственном университете произошло уникальное событие. Через пятьдесят лет здесь собрались первые выпускники художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института. Но первый выпуск витебского художника, со-

Адрес для корреспонденции: 210015, г. Витебск, ул. Шрадера, д. 14, кв. 20 – В. Н. Виноградов

стоявшийся в 1962 году, оказался не просто первым. Благодаря поистине легендарным творческим и педагогическим биографиям первых худграфовцев, этот выпуск стал началом целой эпохи развития Витебской художественной школы. А витебский художественно-графический факультет стал неотъемлемым звеном художественного образования в нашей республике

Цель данной статьи – выявление основных этапов в истории становления художественного образования в Витебске во второй половине XX века, определение роли Витебского художественно-графического педагогического училища и его преподавателей в организации творческих и педагогических процессов на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института.

Конечно, сегодня перелистывая страницы истории, факультет с гордостью называет выпускников – известных художников, педагогов, ученых. Но первый его выпуск – выпуск 1962 года во многом уникален. И не только потому, что с момента поступления на учебу студентов этого выпуска прошло уже 54 года. Этот курс был для института в какой то степени экспериментальным. На нем отрабатывались педагогические, методические, искусствоведческие приемы преподавания дисциплин изобразительного и графического циклов, внедрение новых программ, подготовка, а затем защита дипломных работ (ранее практиковались только госэкзамены) и прочее. Работая со студентами, мы – преподаватели – одновременно учились и сами. Учились педагогическому мастерству, организации аудиторной и самостоятельной работы по рисунку, живописи, черчению. А еще вместе со студентами участвовали в художественной жизни города, закладывая этим самым определенную ступеньку в фундамент хорошо теперь известной витебской художественной школы, школы акварели, технической графики.

И вот встреча через 50 лет! Широкой оказалась не только география работы первых выпускников худграфа – Беларусь, Россия (Магадан, Волгоград, Великие Луки, Брянск и др.), но и диапазон их творческих и жизненных успехов. Многие из них стали известными художниками, педагогами, учеными благодаря тем «крыльям, которые

дал нам худграф», как сказал один из выпускников, известный белорусский художник Алексей Марочкин.

Безусловно, стоит назвать фамилии хотя бы некоторых из выпускников 1962 года, присутствовавших на встрече. Это прежде всего Феликс Гумен, один из основателей Витебской школы акварели, Алексей Марочкин, в свое время возглавлявший Художественный фонд БССР, заведующий кафедрой Белорусской академии искусств, Николай Киреев – художник, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, профессор, Виктор Галай – доцент Полоцкого государственного университета, Людмила Наливайко, кандидат искусствоведения научный сотрудник Национального Художественного музея Республики Беларусь, Маргарита Остроумова (Звягина) – уроженка Лепеля, которая, переехав в Эстонию, стала директором школы искусств и депутатом городского собрания города Йыхве (Кохтла-Ярве), почетным гражданином г. Йыхви (Эстония), лауреатом премии культуры Ида-Вирумаа, награжденная знаком «За особые заслуги», а сейчас ставшая заместителем председателя объединения белорусских художников стран Балтии... Назвать всех и истинные заслуги каждого практически невозможно, это заняло бы слишком много места. Ведь тогда в 1962 году факультет окончило 40(?) человек.

А начинался их путь в искусство, в педагогику, да и в жизнь в 1958 году в среднем учебном заведении – Витебском художественно-графическом педагогическом училище. Послевоенная Беларусь испытывала острый дефицит в квалифицированных учителях рисования и черчения. Уроки по этим предметам вели различные преподаватели других школьных дисциплин или даже совершенно посторонние лица. И Министерство просвещения БССР приняло решение: реорганизовать с 1949–1950 гг. существовавшее в Витебске педагогическое училище, где велась подготовка учителей начальных классов с художественно-графической подготовкой.

Но в отличие от Витебского художественно-графического педагогического училища, выпускником (1953 г.) которого является и автор данных строк, художественно-графический факультет создавался не на пустом

месте. Хотя и создаваемое в послевоенные годы художественно-графическое педучилище в какой-то степени опиралось на опыт работы существовавшего в Витебске в довоенное время художественного техникума, который готовил в том числе и учителей рисования и черчения. Именно поэтому для создания среднего специального учебного заведения в свое время и был избран именно Витебск.

Училище-факультет. В 1953–1958 гг. училище окончило 358 человек, в 1959–1961 – 149. Среди выпускников училища сегодня немало членов Союза художников, ученых, что свидетельствовало о достаточно высоком уровне профессиональной подготовки, о хорошей профессиональной работе преподавателей специальных дисциплин.

Однако в связи с совершенствованием работы средней школы возникли и новые проблемы в области подготовки учителей изобразительного искусства и черчения. Училище самостоятельно и в полной мере не могло реализовать вставшие перед ним задачи. В периодической печати в 1957–1959 гг. появились статьи преподавателей вузов (В. Н. Виноградов, А. Сергиевич), учителей (Е. А. Василенко, А. Свистунович), в которых шла речь о необходимости изменения статуса Витебского училища.

В статье «Этот вопрос необходимо решить», опубликованной в «Настаўніцкай газеце» 8 апреля 1958 года, директор училища А. Н. Солохо писал: «За последние 2–3 года образовался пестрый состав учащихся и по возрасту и по образованию. В училище поступают учащиеся, которые окончили 7, 8, 9 и 10 классов. Степень их развития разная. Конкурс поступающих небольшой, учебная нагрузка значительная. Учитывая, что педучилище готовит преподавателей для старших классов, где учителя должны быть с высшим образованием, наш коллектив считает необходимым реорганизовать училище в факультет при Витебском пединституте и набор производить на базе 10-летней школы... оставлять училище в таком состоянии нет никакого смысла».

Министерство просвещения республики позитивно отреагировало на эти выступления. И в 1958 году был организован прием в училище выпускников, окончивших де-

сятилетку. Именно этот набор студентов, перешедший через год на учебу в Витебский государственный педагогический институт имени С. М. Кирова, и стал впоследствии первым выпуском художественно-графического факультета. Таким образом, устанавливалась временная переходная ступень в обучении учащихся училища с целью зачисления их потом в число студентов института.

Однако подготовка к открытию новой специальности началась практически лишь в 1959 году. Возможно, на этот процесс повлияла и предстоящая смена руководства института. Автору данного материала как единственному в то время преподавателю со специальным образованием и опытом педагогической работы в качестве учителя рисования и черчения (СШ № 25 г. Витебска) было поручено вести эту подготовку по созданию нового факультета. В январе 1959 года В. Н. Виноградов был командирован в Москву в городской пединститут имени В. П. Потемкина для изучения опыта работы аналогичного факультета, существующего в этом учебном заведении.

По пути в институт. Естественно, при организации нового факультета возник целый ряд проблем. Прежде всего – кадры. Предпочтение было отдано преподавателям училища, в том числе тем, которые работали с курсом, принятым в 1958 году на базе среднего образования. В этом случае обеспечивались преемственность в учебно-методической работе, участие преподавателей в художественной жизни города, в выставочной деятельности и прочее.

К сожалению, преподаватели училища не имели опыта работы в вузе, некоторые из них не имели высшего образования. Поэтому в первый год существования факультета на вновь созданную кафедру рисунка и графики были приглашены лишь три преподавателя. Это Валентин Константинович Дзежиц (на должность заведующего кафедрой), Григорий Филиппович Кликушин (впоследствии также заведующий кафедрой) и Дмитрий Павлович Генеральницкий. Другие преподаватели, которые позже вошли в состав этой кафедры, были приняты на условиях почасовой оплаты.

Из Московского педагогического института были заимствованы учебный план, программы ряда дисциплин, методические



*В кабинете черчения
студенты художественно-
графического ф-та
1959г. II курс*



указания к ним, образцы студенческих работ и прочее. «Настаўніцкая газета» от 27 августа 1959 года приветствовала решение Министерства просвещения БССР о создании на базе училища художественно-графического факультета при Витебском пединституте. Однако, как административная единица факультет не мог быть юридически создан – нужно было иметь соответствующий контингент студентов. Поэтому было решено объединить два факультета – начальных классов (он существовал с 1957 г.) и вновь созданный художественно-графический.

18 июля 1959 года приказом министра просвещения БССР № 115 художественно-графический факультет был открыт. Учащиеся училища, успешно сдавшие экзамены за первый курс, были переведены на второй курс факультета. Республиканская и областная пресса активно отозвалась на этот факт: «Віцебскі рабочы» от 9 августа размещает заметку «Новый факультет», «Настаўніцкая газета» от 11 сентября представляет информацию «На новом факультете». Материалы о новом факультете помещают газеты «Літаратура і мастацтва», «Знамя юности», фотохроника БЕЛТА и др.

В первый месяц занятий студенты были направлены на помощь селу в уборке урожая. Газета «Віцебскі рабочы» от 17 сентября 1959 года писала: «В колхозе имени Н. Хрущева студенты 22 группы художественно-графического факультета убрали картофель, работали на пилораме, утеплили коровник». Были и поистине героические события. Так, студенты худграфа, работая в поле, увидели пожар. Загорелись постройки колхозницы Лавренцовой. Никого из взрослых в деревне не было. Огонь угрожал перекинуться на другие дома. И вот в один момент на помощь прибежала наша худграфовская молодежь. Пожар был ликвидирован. В колхозах студенты также давали концерты художественной самодеятельности. Автор данных строк был руководителем сельхозотрядов студентов 2 курса факультета в Городокском районе и хорошо помнит это время.

Газета «Віцебскі рабочы» от 13 января 1960 г. также поместила материал о первой экзаменационной сессии студентов факультета, выставках студенческого плаката и других работ студентов, художни-

ках-педагогах факультета, выставке гравюр Г. Ф. Кликушина. На фотоснимке С. Коникова, который был помещен в газете под рубрикой «На занятиях по черчению», в кадре оказались участвовавшие в 2012 году во встрече выпускников 1962 года Николай Киреев (второй слева), Алексей Марочкин (второй справа), а также Сенокосов, Раздобарин, Муравьева.

И еще одна информация из газеты «Віцебскі рабочы», но уже 1962 года «Новый отряд учителей». В материале сообщается о том, что на факультете закончилась защита дипломных работ. Лучшими работами по композиции, цветовому решению были названы работы Алексея Марочкина «На мирных дорогах», А. Алексеева «На строительстве железной дороги», Ф. Гумена «Сварщики судоверфи», В. Горношевича «Штрафной», Я. Дорогокупца «Заочница», Э. Боде «В колхоз на новоселье». Все выпускники первого выпуска художественно-графического факультета получили направление в школы республики и будут там преподавать рисование и черчение.

И вот пятьдесят лет спустя они снова вместе на встрече выпускников на своем родном худграфе. На протяжении двух лет искали своих однокурсников, друзей Василий Щербицкий и Лариса Попкович, взявшие на себя обязанности организаторов этой встречи. Их приехало только 17 человек. Они собрались на ступеньках крыльца здания по улице Чехова. Именно здесь размещалось училище, в которое они поступали. Здесь же работал факультет института, который они окончили в 1962 году, получив диплом учителя. Четырнадцать человек из этого выпуска уже никогда не придут на встречу. Кто-то, проколесив за мужем по всему Советскому Союзу, нашел счастье в далекой Америке и теперь не может прилететь на встречу из-за счастливой «работы бабушкой». Кто-то, уехав по комсомольскому призыву в Казахстан, намаявшись, вернулся в старую деревенскую хату и сейчас доживает век с мужем-инвалидом. Разные люди. Разные судьбы. Но все они – творцы. И этот ген творчества был привит им в стенах старого худграфа.

На встрече А. М. Дольский, бывший комсомольский лидер худграфа, вспоминал о совершенно случайной встрече первых худ-

графовцев с известным белорусским скульптором и в прошлом также витеблянином Заиром Азгуром: «Мы столкнулись с ним в магазине Художественного фонда, когда закупами для себя тюбики с краской. И на вопрос, откуда такая активная молодежь, мы, обомлевшие студенты, ответили, что с витебского худграфа. “Вот это – серьезно”», – подчеркнул Азгур».

Встреча для выпускников была не просто встречей со своей Alma mater, своими педагогами, но и встречей со своей юностью и молодостью. Вместе со своими бывшими студентами, а сейчас коллегами, мы, их бывшие преподаватели, вспоминали это нелегкое для страны и для нашего института время. И ничего, что кто-то тогда на первом курсе худграфа уже умел рисовать, а кто-то не отличал кисть из щетины от колонковой или же стеснялся ходить мимо гипсовых обнаженных фигур в коридоре. Искусство и творчество стали для них главными в жизни.

Заключение. Подводя итоги, следует отметить тот значительный вклад, который внес художественно-графический факуль-

тет Витебского государственного педагогического института, а позднее Витебского государственного университета в подготовку художественно-педагогических кадров для республики. Именно Витебское художественно-графическое педагогическое училище, а впоследствии художественно-графический факультет открыли дорогу в Большое Искусство многим, сегодня уже известным мастерам белорусского изобразительного искусства. Количество выпускников, которые выбрали себе путь «художников-педагогов», закончили высшие учебные учреждения и всю свою жизнь посвятили этому делу, просто не пересчитать. Нарботанный педагогическим коллективом училища опыт был успешно использован в созданном на его базе в 1959 году художественно-графическом факультете педагогического института, который, по оценкам Министерства образования СССР, долгое время являлся лучшим в стране факультетом данного профиля.

Поступила в редакцию 04.10.2013 г.

УДК 75.036:377.016:75(476.5)

Традыцыі Віцебскай мастацкай школы ў сярэдзіне XX стагоддзя

Харэўскі С. В.

Еўрапейскі гуманітарны ўніверсітэт, Вільнюс (Літва)



Артыкул прысвечаны развіццю традыцый віцебскай школы мастацтва ў СССР і Еўропе пасля Другой сусветнай вайны, іх уплыву на фарміраванне сучаснай сістэмы мастацкай адукацыі і культурнай традыцыі. Інтэлектуальны і духоўны патэнцыял, што быў акумуляваны ў Віцебску ў пачатку XX стагоддзя і знайшоў сваё ўвасабленне ў школах Ю. Пэна і М. Шагала, да сённяшняга дня ўплывае на формы арганізацыі прафесійных навучальных працэсаў, музейныя практыкі і культуру ў Беларусі і іншых краінах. Калегі і вучні М. Шагала і К. Малевіча, выпускнікі Віцебскага народнага мастацкага вучылішча, а затым і Беларускага дзяржаўнага мастацкага тэхнікума, працягвалі сваю творчасць і ў пасляваенны час, развіваючы ідэі і формы 1918–1922 гг.

Выпускнікі віцебскіх мастацкіх устаноў працавалі ў Мінску, Маскве, Ленінградзе, у розных савецкіх рэспубліках і па-за межамі СССР. У Віцебску атрымалі мастацкую адукацыю народны мастак СССР З. Азгур; народныя мастакі БССР А. Бембель, А. Глебаў, Я. Зайцаў, Я. Мікалаеў, С. Селіханаў, В. Цвірка; заслужаныя дзеячы мастацтваў БССР А. Гугель, К. Касмачоў, Р. Кудрэвіч, Н. Воранаў, П. Масленнікаў ды іншыя. Яны пасля вайны непасрэдна спрычыніліся да стварэння

Мінскага мастацкага вучылішча і Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута.

Сярод творцаў, звязаных з Віцебскім феноменам, варта згадаць Уладзіслава Стрэмінскага – папечнікаў Малевіча, якога называюць адным з заснавальнікаў польскага авангарда. Сярод пасляваенных вучняў Стрэмінскага ў Лодзі быў і Анджэй Струміла, выбітны польскі мастак, пазней прафесар Кракаўскай, а затым і Варшаўскай акадэміі мастацтва, настаўнік Лёніка Тарасевіча, славу тага ў свеце мастака беларускага паходжання. Такім чынам, прамыністае святло Віцебска дайшло да нас праз пакаленні ў жывым, рэчаісным выглядзе як непарыўная традыцыя, якой неўзабаве будзе цэлае стагоддзе.

Ключавыя словы: Віцебск, Віцебскае народнае мастацкае вучылішча, мастацтва, мастацкая адукацыя, традыцыя.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 46-507)

Traditions of Vitebsk Art School in the mid XX Century

Khareuski S. V.

European Humanitarian University, Vilnius (Lithuania)

The article is devoted to the development of traditions of Vitebsk art school in the USSR and Europe after World War II, their impact on the formation of modern system of art education and cultural tradition. Intellectual and spiritual potential, which was accumulated in Vitebsk in the early XX century and found its implementation in the schools of Yu. Pan and M. Shagal, still influences forms of organization of professional academic processes, museum practice and culture in Belarus and other countries. Colleagues and pupils of M. Shagal and K. Malevich, graduates of Vitebsk Public Art School and later of Belarusian State Art Technical School continued their creative work in the post war period as well, developing ideas and forms, which were initiated in 1918–1922.

Graduates of Vitebsk Art Schools worked in Minsk, Moscow, Leningrad and different Soviet republics as well as abroad. Educated in Vitebsk were USSR People's Artist Z. Azgur; BSSR People's Artists A. Bembel, A. Glebau, Ya. Zaitsau, Ya. Mikalaye, S. Selikhanau, V. Tsvirka; BSSR Honorable People of Arts A. Gugel, K. Kasmachou, R. Kudrevich, N. Voranau, P. Maslennikau and others. After the War they took part in building up Minsk Art School and Belarusian State Theater and Arts Institute.

Among workers of art, connected with Vitebsk phenomenon, Uladzislau Streminsky should be mentioned, who was the Malevich's co artists and is called one of Polish vanguard founder. Among Streminsky's post war pupils in Lodz was Andzhei Strumila, outstanding Polish artist, who, after becoming later Professor of Krakow and then Warsaw Art Academies, was Lenik Tarasevich's, world famous artist of Belarusian origin, tutor. Thus, Vitebsk light reached us through generations in lively real look as a continuous tradition which is soon 100 years old.

Key words: Vitebsk, Vitebsk Public Art School, art, art education, tradition.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 46-50)

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

Для многіх даследчыкаў беларускага мастацтва развіццё традыцый віцебскай школы мастацтва пасля Другой сусветнай вайны і іх уплыў на фармаванне сучаснай сістэмы мастацкай адукацыі – факт відавочны. Інтэлектуальны і духоўны патэнцыял, што быў акумуляваны ў Віцебску ў пачатку XX стагоддзя і знайшоў сваё ўвасабленне ў творчасці і педагогічнай дзейнасці Ю. Пэна і М. Шагала, да гэтага часу ўплывае на формы арганізацыі прафесійных навучальных працэсаў, музейныя практыкі і культуру ў Беларусі і іншых краінах. Калегі і вучні М. Шагала і К. Малевіча, выпускнікі Віцебскага народнага мастацкага вучылішча, а затым і Беларускага дзяржаўнага мастацкага тэхнікума працягвалі сваю творчасць і ў пасляваенны час, развіваючы ідэі і формы 1918–1922 гг. Выпускнікі віцебскіх мастацкіх устаноў працавалі ў Мінску, Маскве, Ленінградзе, у розных савецкіх рэспубліках і па-за межамі СССР. У Віцебску атрымалі мастацкую адукацыю народны мастак СССР З. Азгур; народны мастакі БССР – А. Бембель, А. Глебаў, Я. Зайцаў, Я. Мікалаеў, С. Селіханаў, В. Цвірка; заслужаныя дзеячы мастацтваў БССР А. Гугель, К. Касмачоў, Р. Кудрэвіч, Н. Воранаў, П. Масленнікаў ды інш. Яны пасля вайны непасрэдна спрычыніліся да стварэння Мінскага мастацкага вучылішча і Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. Гэткім чынам, прамяністае святло Віцебска дайшло да нас праз пакаленні ў жывым, рэчаісным выглядзе як непарыўная традыцыя, якой неўзабаве будзе цэлае стагоддзе.

Мэта дадзенага артыкула аналіз развіцця традыцый Віцебскай мастацкай школы ў сярэдзіне XX стагоддзя, вызначэнне найбольш значных імён носьбітаў гэтых традыцый як на Беларусі, так і за яе межамі.

Ля вытокаў школы. Падчас свайго першага прыезду ў Беларусь з Польшчы ў 1991 годзе, славуты мастак-беларус Лявон Тарасевіч не мог схаваць свайго ўражання ад убачанага: *«Вось дзе праўдзівы край Шагалаўскі!»* – казаў ён тады. – *«Хаты памалёваны так смела – у сіні, жоўты, зялёны!»*. У тыя часы мала хто мог падзяліць яго на тагачаснага захаплення. Перадусім таму, што па гэты бок Буга з творчасцю Шагала былі знаёмыя адзінкі. У той час як абазнанасць Тарасевіча была невыпадкавай. Перадусім таму, што па

той бок Буга з творчасцю Шагала былі знаёмыя, бадай, усе адукаваныя людзі.

Але сам мастак Л. Тарасевіч ведаў пра Шагала з аповедаў свайго прафесара Анджэя Струмільскага, які, у сваю чаргу, быў вучнем Уладзіслава Стрэмінскага ў Лодзі. У Стрэмінскі, як і ягоная жонка К. Кабро, былі блізкімі да кола Казіміра Малевіча і віцебскай мастацкай школы, што была створана Шагалам. Сярод пасляваенных ужо вучняў Стрэмінскага ў Лодзі быў і Струмільскага, які стаўшы пазней прафесарам Кракаўскай, а затым і Варшаўскай акадэміі мастацтва, быў настаўнікам Лёніка Тарасевіча, ці не самага славутага на сёння мастака беларускага паходжання ў свеце. Такім чынам, прамяністае святло Віцебска дайшло да нас праз пакаленні ў жывым, рэчаісным выглядзе як непарыўная традыцыя, якой неўзабаве будзе цэлае стагоддзе.

Пра віцебскі перыяд творчасці і выкладчыцкай дзейнасці Марка Шагала і Казіміра Малевіча на сёння мы маем багацейшую бібліяграфію, утвораную айчыннымі і замежнымі гісторыкамі, мастацтвазнаўцамі і публіцыстамі. Перадусім і выдатнымі аўтарамі з самога Віцебска такімі, як Людміла Хмяльніцкая, Людміла Вакар, Валерый Шышанаў, Аляксандр Лісаў, Мікалай Гугнін, Аркадзь Падліпскі ды інш. Разам з тым у нашай гістарыяграфіі склалася ўстойлівае клішэ, што пасля ад'езду з Віцебска Казіміра Малевіча, разам з выкладчыкамі і некаторымі вучнямі ў Петраград, пачаўся заняпад віцебскай мастацкай школы. Дакладней, такую храналагічную рысу праводзяць у 1922–1923 навучальным годзе, што стаў апошнім годам існавання Віцебскага мастацка-практычнага інстытута. Сыходзячы са сваіх суб'ектыўных уяўленняў, тую ж рысу падводзяць і некаторыя заходнія даследчыкі [1, с. 186–194].

Беларускі мастацкі тэхнікум. Аднак мастацкая школа і мастакоўскі асяродак у Віцебску не спынялі свайго існавання. Выпускнікамі мастацка-практычнага інстытута сталі, сярод іншых, Мікалай Гусеў, Саламон Юдовін, Іван Гаўрыс, якія працягвалі свой творчы шлях у Беларусі. Пасля таго, як у красавіку 1924 года Віцебск увайшоў у склад БССР, Віцебскі тэхнікум атрымаў назву Беларускага мастацка-практычнага інстытута ў тэхнікум у горад

прыехала вялікая група мастакоў, у складзе амаль усяго выкладчыцкага калектыву народнай мастацкай школы Веліжа. Гэта невыпадкова. Справа ў тым, што менавіта туды, у Веліж, пасля рэвалюцыі ў Петраградзе 1917-га года, пераехала шмат мастакоў, якія атрымалі фундаментальную акадэмічную адукацыю ў расійскай Акадэміі мастацтваў. Сярод іх былі такія класікі расійскай графікі, як М. Лебедзева і Ф. Фогт, скульптар М. Керзін і жывапісец М. Эндэ. Гэты калектыў вярнуў у Беларусь анахранічную для ўжо той эпохі школу акадэмічнага рэалізму. Беларускае мастацтва ў Віцебску прайшло шлях у зваротным кірунку: ад авангарду, які змяніў ўсё заходняе мастацтва, да рэалізму у традыцыях сярэдзіны XIX стагоддзя. Але, нягледзячы на гэта, Віцебскі мастацкі тэхнікум ўсё ж стаў асновай усёй наступнай сістэмы мастацкай адукацыі ў Беларусі, а ягоныя выпускнікі сталі стваральнікамі беларускага нацыянальнага мастацтва [2, с. 168–173]. І менавіта ў такім кантэксце справядліва ацэньваць віцебскі культурны феномен і ягоную значнасць.

Менавіта ў Віцебскім тэхнікуме ў 1925–1930-х гадах слынны беларускі мастак-кераміст Мікалай Міхалап, упершыню ў нашай гісторыі стварыў цэлае ганчарна-керамічнае аддзяленне, дзе рыхтаваліся майстры дэкаратыўна-ўжыткавага мастацтва. З 1930 па 1936 год таксама працавала і паліграфічнае аддзяленне.

Тэхнікум з 1934 года быў рэарганізаваны ў вучылішча ў сувязі з патрэбай у кадрах настаўнікаў выхаванчага мастацтва для школ Беларусі. Там атрымалі адукацыю дзясяткі будучых класікаў беларускага мастацтва, чые творы складаюць цяпер залаты фонд нашай культуры. Але ўсё ж сярод выпускнікоў гэтай мастакоўскай школы – заззяла цэлая плеяда бліскучых імёнаў нашых мастакоў: жывапісцаў Натана Воранава і Абрама Кроля, Яўгена Зайцава і Віталія Цвіркі, Адольфа Гугеля і Раісы Кудрэвіч, Паўла Масленнікава і Аляксандра Волкава, скульптараў Заіра Азгура, Аляксея Глебава, Андрэя Бембеля, Сяргея Селіханава і нават пісьменніка Васіля Быкава, які таксама да вайны падумаў аб тым, каб стаць скульптарам.

Менавіта ў Віцебску былі закладзеныя асновы будучага росквіту беларускай школы графікі. У адрозненне ад Мінску, яшчэ ў

1930-я гады ў Віцебску трывалі традыцыі тутэйшай школы ксілаграфіі. Тут пасля далучэння Віцебшчыны да Беларусі склаўся адметны цэнтр гравюры па дрэве, які найперш прадстаўлялі такія майстры, як Зіновій Гарбавец, Саламон Юдовін і Яўхім Мінін. Гэтак сталася, што менавіта яны адраділі ці не самы арыгінальны жанр беларускай графікі.

Віцебскі культурны феномен скончыўся не з-за ад'езду Шагала і Малевіча ці змены адміністрацыйнага падзелу ў 1924 годдзе. Ён скончыўся ў выніку брутальных палітычных рэпрэсій часоў культу асобы. У адным са сваіх інтэрв'ю мастак Яўген Ціхановіч, які таксама быў выпускніком Віцебскага мастацкага тэхнікума, узгадваў пра тыя гады: «1937 год не абмінуў Віцебскі мастацкі тэхнікум. Мы лічым яго вышэйшай мастацкай устаною, бо там выкладалі настаўнікі, што скончылі яшчэ імператарскую Акадэмію мастацтваў у Санкт-Пецярбургу. Такія славутыя мастакі, як Волкаў, Керзін, Эндэ, былі настаўнікамі такіх, як Фогт, Хрусталёў, Загароўскі, Грыцай, Дзежыц. Керзіна, да прыкладу, пазбавілі права выкладаць скульптуру адно таму, што ён меў дыплом Акадэміі мастацтваў. Скульптуру пачаў выкладаць Ганс Шульц, які скончыў Інстытут Пралетарскага Мастацтва. Скончылася акадэмічная праграма, наступіў хаос... (...) Пётр Даркевіч выкладаў мастацтвазнаўства, а ягоны родны брат Хрыстафор выкладаў манументальны жывапіс. Бацька іхны быў вельмі заможны, меў свой вялікі млын. Таму іх арыштавалі і расстралялі. Гэта быў 1937 год... Мінін выкладаў у тым самым тэхнікуме графіку, а да гэтага быў афіцэрам царскага войска. Арыштаваны ў 37-м. Расстраляны...» [3].

Вялікі час вялікага мастацтва ў Віцебску спыняўся спакваля. Нехта з творцаў паспеў выехаць у Польшчу, як Уладыслаў Стрэмінскі, ці Надзея Лежэ, нехта, як Ахола-Вала, Абрам Бразэр ці Міхail Керзін перабраўся ў Мінск. Большасць выехала ў Расію. Але ніхто не мог уявіць, як брутальна і крывава будзе пастаўлена кропка ў гісторыі той выключнай эпохі. У ноч з 28 лютага на 1 сакавіка 1937 году быў забіты ў сваёй хаце ў Віцебску Юдаль Пэн. Акалічнасці забойства не высветленыя дагэтуль. Пісьменнік Юрка Віцьбіч, які доўгі час працаваў у Маскве, а пасля таго, як быў рэпрасаваны ягоны дзядзька, вярнуўся ў Віцебск, стаў

сведкам пахавання вялікага настаўніка і мастака: «У 1937 годзе ўвесь Віцебск нечакана ўскаланула жудасная вестка, што мастака Юрыя Пэна знайшлі забітым у ягонай кватэры на Гогалеўскай вуліцы. Забілі яго не з мэтай рабунку, бо ў шуфлядзе стала ў нават у кішэні забітага захаваліся грошы. Забілі не ўначы, а ў дзень ды ў доме, што знаходзіцца ў самым цэнтры гораду ў літаральна за трыццаць крокаў ад паставага міліцыянера. Яму, сямідзесяцігадоваму дзеду, паводле пратаколу, праламалі чэрап чымсьці падобным да цагліны. Забойцаў доўга не шукалі ў знайшлі ў самы дзень забойства. Гэта былі быццам бы шаснаццацігадовая пляменніца Пэна і яе жаніх. І хоць у часе адкрытага суда над імі іхная вінаватасць відавочна для ўсіх нічым не была даведзеная, іх прысудзілі да найбольшага тэрміну зняволення ў канцэнтрацыйных лагерах. Аднак сам Віцебск іх тады забойцамі не прызнаў.

Тысячы віцяблян прыйшлі правесці Юрыя Пэна ў ягоную апошнюю дарогу. Прыйшлі аддаць яму развітальнае “бывай” і прыхільнікі ягонага таленту, і прататыпы ягоных шмат якіх пэрсанажаў і з сваймі дзецьмі ды ўнукамі. На іхных вачах можна было пабачыць шчырыя слёзы, як і пачуць іхны непадоблены плач, выкліканы балючай стратай вернага сябра. А за пахавальнай працэсіяй, якая рассягнулася на два кіламетры, бегла з гістэрычным крыкам псыхічна хвора пажылая жанчына, што калісьці адбілася на Пэнаўскім партрэце дзяўчыны, звар’яцелаў пасля пагрому» [4, с. 103].

Але нават пасля масавых рэпрэсій да вайны 1941 года ў Мінску так і не было створана мастацкіх навучальных ўстаноў. Віцебск заставаўся галоўным навучальным цэнтрам прафесійнай падрыхтоўкі мастакоў Беларусі. Таму гэты феномен, які пераўзыходзіць сваім маштабам толькі школу Пэна або перыяд Шагала і Малевіча, варта разглядаць у агульнанацыянальным беларускім кантэксце.

Пасляваенны перыяд. Калі пасля вайны ў Мінску ў 1947 годзе было створана мастацкае вучылішча, то яго ўзначалілі творцы, знітаваныя лёсам з віцебскай мастацкай традыцыяй. Першым дырэктарам стаў Іван Краснеўскі, які напярэдадні вайны вучыўся ў Віцебску. Настаўніцкі калектыў узначаліў Іван Ахрэмчык, які да вайны

быў дырэктарам Віцебскага мастацкага вучылішча. Стваралі Мінскае мастацкае вучылішча мастакі, якія атрымалі адукацыю ў горадзе над Дзвіною – Віталь Цвірка, Леў Лейтман, Аляксандр Мазалёў і Аляксей Глебаў, чыё імя гэта навучальная ўстанова носіць да сённяшняга дня. Пасля вайны ў тагачасным мастацкім вучылішчы ў Мінску сфарміравалася школа сучаснага выяўленчага мастацтва Беларусі, дзякуючы выкладчыкам, якія атрымалі сваю мастакоўскую адукацыю і пачалі творчы шлях менавіта ў Віцебску. Іх вучнямі ў Мінску сталі сотні будучых творцаў, сярод якіх народныя мастакі Беларусі – Віктар Грамыка, Май Данцыг, Арлен Кашкурэвіч, Георгій Паплаўскі, Міхаіл Савіцкі, Леанід Шчамялёў... Гэтыя мастакі, у сваю чаргу, сталі носьбітамі тых вялікіх традыцый, якія мелі пачатак і развіваліся ў Віцебску. Працяг уплываў віцебскіх мадэрністаў, як у выпадку М. Данцыга, ці катэгарычнае адпрэчванне, як у М. Савіцкага, фармавала іх светапогляд, перадвызначаючы творчыя манеры. Гэта ўнутраная палеміка, што часам выходзіла па-за межы ўласна творчых праблемаў, – вельмі характэрная адметная рыса культуры Беларусі савецкіх часоў.

У пасляваенныя часы ўзнавілася мастацкае жыццё і ў Віцебску. Праз два гады пасля стварэння мастацкага вучылішча ў Мінску ў 1949 годзе было створанае і Віцебскае мастацка-графічнае педагагічнае вучылішча. Дзякуючы такім постацям, як Валянцін Дзежыц, Іван Сталяроў і шэраг іншых, павязь эпох і жывой традыцыі ўдалося тут злучыць наноў. І лагічным працягам гэтага стала стварэнне ў 1959 годзе на базе Віцебскага мастацка-графічнага педагагічнага вучылішча мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута.

Тым часам у 1953 годзе ў Мінску Беларускі дзяржаўны тэатральны інстытут быў ператвораны ў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут, дзе адкрыўся мастацкі факультэт і ўтварыліся кафедры графікі, выяўленчага мастацтва, скульптуры. Тут таксама працавалі менавіта колішнія выпускнікі Віцебскага мастацкага тэхнікума. Сярод славутых выкладчыкаў Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута, якія да вайны атрымалі прафесійную адукацыю

ў Віцебску, варта назваць у першую чаргу, такіх выдатных творцаў, як Віталь Цвірка і Павел Масленікаў, якія ў розны час былі рэктарамі гэтага інстытута.

А па іншы бок Буга віцебскія традыцыі былі працягнутыя школаю Уладыслава Стрэмінскага, паплечніка Казіміра Малевіча. Яшчэ ў 1920-я гады ў Смаленску ён разам са сваёй жонкаю Кацярынаю Кабро ўзначальваў уласную мастацкую студыю, куды да іх прыязджаў з лекцыямі і Казімір Малевіч. Затым Стрэмінскі з'ехаў у Лодзь, дзе ўтварыў уласную мастацкую школу і музей, прапагандуючы рэвалюцыйнае авангарднае мастацтва, быў ініцыятарам стварэння мастакоўскіх суполак «BLOK» і «Prezens» [5, s. 401–403], зрабіўшы для Польшчы тое, што Шагал зрабіў у свой час для Беларусі.

Сярод вучняў Малевіча і Стрэмінскага была і Надзея Хадасевіч, у будучым французская мастачка Надзя Лежэ, якая пакінула ўспаміны і пра сваіх настаўнікаў [6]. Дарэчы, сама Надзея Лежэ таксама не цуралася пасля вайны выкладчыцкай дзейнасці, плённа тварыла ў розных галінах мастацтва і ў Францыі, і ў СССР.

Заклучэнне. Творчасць і настаўніцкая дзейнасць прадстаўнікоў Віцебскай ма-

стацкай школы розных часоў зніталі еўрапейскую і беларускую традыцыі ў непарыўнае вялікае палатно вялікага мастацтва. Розныя галіны ўплываў віцебскай мастацкай школы, што сфармавалі найноўшае мастацтва Еўропы ад Парыжа да Масквы такім, якім яно стала, даюць невычарпальны матэрыял для даследчыкаў. А сучасная сістэма прафесійнай адукацыі ў галіне выяўленчага мастацтва ў Рэспубліцы Беларусь застаецца носьбітам той самай сістэмы, якая мела пачатак у Віцебску больш за сто гадоў таму.

ЛІТАРАТУРА

1. Фоль, К. Віцебская мастацкая школа: спроба дэфініцыі: пер. з фр. / К. Фоль // Віцебскі сшытак. – 2000. – № 4. – С. 186–194.
2. Гаўрыс, І. Вобразнае мастацтва г. Віцебску / І. Гаўрыс // Віцебшчына. – Віцебск, 1928. – Т. 2. – С. 168–173.
3. Партрэт стагоддзя вачыма мастака. Успамінае найстарэйшы беларускі мастак Яўген Ціхановіч // Я. Ціхановіч // Наша Ніва. – 2001. – 3–9 студз.
4. Віцьбіч, Ю. Люблю я, разумею, Віцебск / Ю. Віцьбіч // Беларуская мэмуарыстыка на эміграцыі / аўтар-уклад. Л. Юрэвіч. – Нью-Ёрк: BИHИM, 1999. – С. 103.
5. Dobrowolski, T. Malarstwo polskie 1764–1964 / T. Dobrowolski. – Wrocław, 1968. – S. 401–403.
6. Дубенская, Л. Рассказывает Надя Леже / Л. Дубенская. – Минск: Юнацтва, 1983.

Паступіў у рэдакцыю 02.10.2013 г.

УДК 792.02(476.5):75.017.4

Цветовые метафоры Александра Соловьева

Малей А. А.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы»



В статье рассматриваются вопросы творчества одного из выдающихся белорусских художников Александра Александровича Соловьева, который несколько десятилетий работал главным художником-постановщиком театра имени Якуба Коласа в Витебске и является представителем традиции Витебской художественной школы. Авангардные идеи он поддерживал и пропагандировал еще в 1960-е годы, когда об авангарде говорить было опасно. Блестяще образованный, эрудированный, разносторонний в художественной деятельности, А. Соловьев аккумулировал в Витебске идеи современного художественного мышления не только в рамках сценического пространства, но и участвуя в разнообразных выставках изобразительного искусства. Автор статьи сосредотачивает свое внимание на проблемах сценографии А. Соловьева. Оформленные им спектакли вошли в историю сценического творчества, в модернистском направлении художественной культуры.

Ключевые слова: сценография, оформление спектакля, цветовые партитуры, сценический свет, цветовые интервалы.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 51-56)

Color Metaphors by Alexander Solovyev

Malei A. A.

State scientific establishment «Center for Belarusian Culture, Language and Literature Studies»

Issues of creative work of one of the outstanding Belarusian artists Alexander Solovyev, who was Chief Artist Director at Vitebsk Yakub Kolas Theater for decades and is a representative of Vitebsk art school tradition, are considered in the article. He supported and promoted vanguard ideas already in the 1960-ies when it was dangerous to speak about vanguard. Brilliantly educated intellectual, manifold in his creative activity A. Solovyev accumulated in Vitebsk ideas of modern artistic thinking not only within stage space but also participating in different fine art exhibitions. The author of the article concentrates his attention on the issues of scenography of A. Solovyev. Performances, decorated by him, entered the history of national theatrical art as patterns of new thinking in stage art, in modernist direction of art culture.

Key words: scenography, decoration of the performance, color notes, stage light, color intervals.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 51-56)

В период работы главным художником в Коласовском театре А. Соловьева цвет постановок становится одной из лидирующих партитур в структуре сценического произведения.

Яркая театральная форма с постановочными эффектами, поэтичность режиссерских ходов и романтичность настроений характеризуют стиль творчества В. Мазынского, с которым А. Соловьев создал наиболее интересные сценические произведения. Критик Л. Громыко подчеркивала, что су-

ществующая реальность мало привлекала В. Мазынского, она казалась ему чересчур узкой: «Он заглядывает за горизонты истории, там ищет причины самого присутствия человека на этой земле. Любовь к Родине, одухотворенная национальная идея украшают его постановки по произведениях В. Короткевича и Якуба Коласа» [1].

Цель статьи – концептуализация колористической системы в спектаклях, оформленных художником Александром Соловьевым в Витебске.

Адрес для корреспонденции: e-mail: a.malei@mail.ru – А. А. Малей

Цветовая гамма спектакля «Сымон-музыка». 21 ноября 1976 года состоялась премьера спектакля «Сымон-музыка» в постановке режиссера В. Мазынского и художника А. Соловьева в Коласовском театре (существовал в репертуаре театра до 1989 года). С этим спектаклем связано изменение традиции в сценографическом и цветовом решении театрального произведения.

Можно рассматривать постановку как переходную, т. к. сохраняется прямая перспектива как один из основных приемов 1960–1970-х гг., но, с другой стороны, она была нужна как возможность расширения сценического пространства в глубину.

В «Сымоне-музыку» у самого планшета был размещен огромный солнечный диск радужного сияния на расписном заднике. Подобное изображение, не похожее на реалистическую перспективу, переводило визуальность на иной уровень восприятия, позволяя увидеть образ абстрактный и многозначный. Тем более, что живописный задник сочетался с материальными деталями сценографии: деревянным пандусом, ведущим от авансцены к заднику, с прялкой, с колесом аистинного гнезда на высоком шесте. Возникало зрительное ощущение дороги, мечты, музыки земли и неба. Теплая фактура и охристая гамма дерева на планшете в соединении с радугой цвета солнца на заднике давали понимание того, что театр устремлялся к метафорическому мышлению на сцене.

Решение спектакля «Сымон-музыка» (из дневников сценографа А. Соловьева):

«Станок – дорога к солнцу (к свободе!). Штук 70–80 жердей на штанкетах как образ родины, они при свете на них то березовая роща, то дремучий лес, то бесовская тайна.

Тема «Солнцеворот. Весна». Свет снизу. Двоится.

Тема страха, нечисти, ведьм, чертей, русалок. В свободной, не совсем театральной манере. Не связывает полностью себя со сценой. Ведь осуществлять не надо. Так что можно фантазировать сколько угодно.

Встреча с Ганной. Лунная соната. Бледно, зелено, голубая с ромашками на станке. Все это нужно обдумать и дать своей фантазии свободу.

Финал сверкающий, солнечный. Желтое с зеленым. Белые одежды. Снизу через сцену свет и отражение на человеке. Оптимистично и радостно. Хорал.

Темная сцена. Только в лучах черный фон, а может немного зеленоватый, холодный

свет, белый. Совершенно мертвый. Жуткое состояние. Нужен еще хоровод и полонез. В сетях, это тоже интересно.

Зеленоватая гамма, но сдержанная, не светлая.

Солнце желтое, зеленое, синее, красное.

Сверкающая зеленоватая гамма (маски). Решать очень свободно. Как захочется.

В сетке (паутина). Темная сцена».

Режиссер строит мизасцены на широком пандусе, занимающим почти всю сцену от левой до правой кулисы и имеющим изгиб в центре, создающий небольшой наклон от центра сцены к заднику. Когда главные герои движутся по направлению к рампе, возникает ощущение, что они поднимаются из небытия, из прошлого или из космоса. Тем более, от того, что за их спинами радужно сверкает огромный солнечный диск на расписном заднике. Таким образом, вся дальняя часть сцены читается как метафизическое пространство. А передняя с символическими предметами (шест, колесо, аистинное гнездо и пр.) становится знаком крестьянского быта. Здесь у рампы происходят события сюжета. А на дальнем плане визуализируется воображение главного героя.

В спектакле использовался яркий свет, целиком заливающий все пространство сцены. Причем, цвет был предметным: А. Соловьев акцентировал цвет огромного деревянного пандуса по всей его величине, как если бы он смотрелся в рассеянном белом освещении без воздушной перспективы. Эффект замкнутого пространства в спектакле подчеркнут расписным живописным задником. На него направлено особое освещение. Это – верхний свет и свет от аппаратуры из осветительных боковых лож. В перекрестье этих лучей возникало ощущение вибрации, цветовых пятен на холсте, тем более, что художнической манере А. Соловьева свойственно нанесение на полотно резких длинных мазков-полос открытого чистого цвета, из соседства которых рождается впечатление колеблющегося зыбкого изображения.

В спектакле «Сымон-музыка» отсутствовал излюбленный художником черный кабинет. Колористическую композицию определяла охра, теплый песочный, нейтральный серый с оттенками темно-коричневого и вкраплениями-бликами белого. Простые геометрические формы – трапеции помоста и мужских одежд-свиток, многочисленные круги-колеса, вертикальные тонкие

шесты – отчетливо согласовались с цветовой гаммой постановки.

Предметный цвет соотносился с реальным земным миром произведения. Это – цвет земли, крестьянского хозяйства и всего, что связано с ним. Яркий, сверкающий радужным разноцветьем задник символизировал мир фантазий, музыкальных гармоний, творчества. Это – внутренний звук природы, нематериальный, слышимый только главным героем. А. Соловьев добивался того, чтобы вибрации цвета задника согласовались с музыкальной партитурой спектакля, с темой Сымона, в то время, как цветовая монохромность предметов и костюмов соответствовала народным песням в исполнении Т. Мархель, теме крестьянской судьбы.

Цветовые партитуры спектаклей по пьесам В. Короткевича выстроены жестко и на контрасте черного, белого, красного.

Цветовые ряды постановки «Званы Віцебска». Спектакль режиссера В. Мазынского выстроен в открытом и полностью свободном сценическом пространстве, в «черном кабинете». На заднике сцены расположены переплетенные веревки колоколов. Цвет спектакля, казалось бы, предметный (коричневый цвет переплетений веревок и костюмов горожан), на самом деле, является цветом сгущающейся тьмы, опасности и растущей тревоги. Вместе с тем, темно-коричневый выступает здесь как элемент черного, он едва выступает из темноты «черного кабинета», облагораживая темноту. Свет едва подчеркивает этот оттенок, никак не выдавая его, не настаивая и не акцентируя.

Массовые сцены В. Мазынский строит разбегающимися лучами звезды от центра, по окружности вокруг этого центра, движением рассеянной массы от задника к рампе и наоборот. Световая партитура спектакля существует в охристых тонах от светлого к мрачно-темному, словно в арке портала возникает старинный пергамент. Коричневая кожа костюмов, теплая текстура мареного дерева, серовато-умбровые веревки колоколов создают в восприятии зрителя предощущение трагедии с самого начала действия. Персонажи, подобно теням из прошлого, выступают на сценический планшет, заполняя его и рассеиваясь по нему. Свет, верхний и из боковых лож, выделяет лица, а боковой и верхний высвечивает фрагменты подмостков для пластических вставок в действие. При этом свет только подчеркивает линии

передвижений, и массовые сцены напоминают театр теней. Но контровой свет А. Соловьев в этом спектакле не использовал, а только с помощью заднего горизонтального освещения достигал объемного изображения на заднем плане: путаясь в многочисленных веревках от колоколов, Звонарь изгибается, извивается, танцует, и тело его не выглядит плоским на фоне темного задника, а, наоборот, благодаря световому пятну-облаку вокруг него, Звонарь превращается в играющий объект.

В этом тревожном, бликующе-грозовом пространстве нет бархатной теплоты и бархатной глубины, подобно тому, что создано в картинах, например Рембрандта. Во-первых, потому что рама сценического портала значительно больше по размерам, чем живописные полотна, а, во-вторых, темная глубина у А. Соловьева означает открытую трагедию, почти античную, бесконечно повторяющуюся.

Сцена Коласовского театра имеет достаточно большие параметры. Зеркало сцены представляет собой прямоугольник, вытянутый в ширину. В такой «раме» черный и темно-коричневый с небольшими без четких очертаний световыми пятнами смотрится метафизической бездной. А. Соловьев и добивается в «Званах Віцебска» подобного впечатления. Такое впечатление возвышает трагедию Витебска, придает ей масштаб не только исторический, но и нравственный, общечеловеческий.

Сценограф предельно минималистичен в создании визуального образа постановки. Здесь нет и намека на предметную среду или предметный цвет и свет. В монохромную цветовую среду, которая является структурообразующей для восприятия и понимания смысла произведения, А. Соловьев помещает три цветовые пятна. Одно из них – еще более глубокий, чем фон, черный. Это – цвет сутаны Иосафата Кунцевича, главного героя. Два другие – контрастны и символичны. Это также цвета его сутан – белый и красный.

Поскольку коричневая цветовая гамма остается основной на весь спектакль, возникает необходимость создать по ее канве ритмических вставок и разрывов. А. Соловьев и использует в этих целях цвет мантии Иосафата Кунцевича.

Центральный персонаж Иосафат Кунцевич (арт. В. Кулешов) появляется на протяжении действия в трех разных мантиях – черной, белой и красной – акцентирующих подъемы и спады трагедии.

На мантии направлено специальное освещение из боковых лож так, чтобы эти цвета всегда виделись четко оформленными и достаточно яркими. Черно-бело-красный означает смерть, священство и кровь. Эта триада многозначна. Цвет облачения связан к определенному эпизоду спектакля, когда Иосафат Кунцевич предстает разными сторонами личности. Но в цветовой композиции триада знаменует резкий контраст общему цвету и контраст форм. Небольшое белое или красное пятно в рост человеческой фигуры на фоне большого темно-коричневого пятна в размер сцены забирает на себя зрительское внимание, влечет к себе взгляд. Эпизоды с Кунцевичем, как правило, статичны, и, как правило, главный герой занимает положение в центре сцены. Художник подчеркивает это положение цветом, а цвет – актерской статикой. Белой или красное пятно располагается на пересечении диагоналей, т. е. в самом центре сценической композиции, делая этот центр точкой цветовой кульминации, цветового взрыва. Кунцевич – главный трагический персонаж произведения. Авторы спектакля решали этот образ не плоским, не отрицательным театральным действующим лицом, а антигероем. Он противостоит массе горожан и визуально выделен из массы. Но и визуально углублен, отчего он предстает противоречивым, неоднозначным и глубоко драматичным. Безусловно, таким он является, благодаря игре В. Кулешова, однако цветовая гамма Кунцевича поддерживает, укрупняет образ, приближая героя к античным персонажам, превращая его в знак, знак трагедии. Кроме того, цвет «прокладывает» направление и задает программу «прочтения!» образа еще до произнесенных актером реплик, еще до начала действия.

Цветовая партитура постановки «Кастусь Калиноўскі». В постановке режиссера В. Мазынского в открытом пространстве присутствует несколько деталей быта (стол, кресла и пр.), а напряжение создается исключительно цветовой партитурой. Актер В. Кулешов подан цветом как романтический герой байроновского типа. В графическом черно-белом он всегда выделен и отделен даже от участников возглавляемого им восстания. В костюме главного героя белое и черное противостоят друг другу, подчеркивая благородство и свет идей молодого лидера. В. Мазынский строит для героя фрон-

тальные мизансцены. В авторском тексте пьесы В. Короткевича большое место занимают внутренние монологи Калиновского. Режиссер сохраняет их в постановке и делает артикулированными. Именно в моменты произнесения этих монологов актер остается на сцене в одиночестве. Он выделен из темноты лучом прожектора, а цвет костюма (черные брюки, белая с широкими рукавами рубашка и черный галстук-бант рифмуется с черными длинными волосами актера) делает фигуру графически выделенной, наподобие исторического документа. Он не противостоит массе, как Иосафат Кунцевич, но он поэт, и одно это уже делает его одиноким.

Цветовая гамма напоминает колорит «Званоў Віцебска»: серый, коричневый, охра. В «Званах Віцебска» использована задняя сцена (хореографическая сюита Звонаря) с задним горизонтальным освещением, а в «Кастусю Каліноўскім» работает суперзанавес с живописным изображением первой страницы «Мужицкой правды», редактором которой был Кастусь Калиновский. Пожелтевший лист с коричневым от времени текстом, с обуглившимися свернутыми краями подобен холсту крестьянской одежды. И цвет газеты отличен от цвета костюма Калиновского.

Серая гамма костюмов других персонажей позволяла подчеркнуть тот факт, что действие разворачивается в прошлом и фрагменты сюжета уже подернуты дымкой времени. Более того, они не имеют основного значения, т. к. смысл спектакля сосредоточен на выявлении внутреннего мира главного героя, на его готовности к подвигу. Жесткое взаимодействие цветовой и световой партитур с передвижением актера по предельно прямым линиям на сцене подтверждает прямоту намерений персонажа, твердость его характера, веру и самоотверженность.

В черно-белую и серую ахроматическую в соединении с сильной массой теплой охры художник включает зеленоватое холодное пятно мундира графа Муравьева, усиленное верхним светом, всегда настойчивое. Тусклый зеленый противостоит яркой подчеркнутой графичности черно-белого. Калиновский и Муравьев статичны в своих диалогах, фронтально расположены к зрителю и помещены в центр сцены. Их конфликт подчеркнут конфликтом цвета.

Кастусь Калиновский обречен так же, как и Иосафат Кунцевич. Один совсем молодой, другой поживший и умудренный. Оба пре-

ступают установленные правила. Оба являются жертвами. Один и другой проходят через заклятие во имя идей. Для А. Соловьева именно такая характеристика судеб одного и другого персонажа становится структурообразующей в цветовой партитуре обеих постановок. Черный всеобъемлющий «провал» космической бездны – пространство и время, в котором совершается выбор каждого героя, цикл судьбы и жертвоприношение. Широкое пространство коласовской сцены позволяет создать ощущение распаханности и многомерности. А исключительно точечный или локальный свет усугубляет это впечатление.

Интервалы цвета в спектакле «Разгром». А. Соловьев добивался подобного эффекта даже в целиком заполненной объектами сценографии. В спектакле «Разгром» по повести А. Фадеева (реж. В. Мазынский) сцена была загруженной по всему планшету от центра к заднику и там же по всей вертикали до колосников. В отличие от «Кастуся Каліноўскага», созданного на почти пустой сценической площадке. И в отличие от «Званоў Віцебска» с таким же минимумом предметов и реквизита. Там играло само черное пространство. В «Разгроме» использован метод, с помощью которого создавался «Сымон-музыка». Имеется в виду пандусная сценическая установка. Однако, в «Сымоне-музыку» установка единая, общая, объединяющая все эпизоды спектакля как образ дороги жизни, пути, судьбы, поля и мира. В «Разгроме» художник создает целую систему квадратных пандусов, помещенных в два ряда друг над другом, действующих без перерыва, поднимающихся и опускающихся, принимающих вид землянки, штаба, окопа, стены для расстрела, колеблющегося под ногами болота. Как отмечала Т. Котович, «на авансцену никто из персонажей не выходил, все они концентрировались только на второй и третьей линиях-планах, т. к. для художественной идеи спектакля важен был образ массы. И даже в дуэтных эпизодах, возникающих в зевах-кадрах, благодаря ритму этого возникновения создается впечатление присутствия на сцене множества персонажей» [2].

Здесь кинетическая сценография теряет однозначность и символичность, превращаясь во множественные топосы-места действия. Она совершенно реалистична, ее древесная фактура дышит настоящим лесом, создавая эффект документальности. Вместе с тем, декорация театральна, т. к. она

предлагает иллюзию леса и болота, вызывая ассоциации непроходимой тайги. Натянутые вертикально между пандусами многочисленные канаты усугубляют эту картину. Полутьма и локальный свет отсылают к впечатлениям от предыдущих спектаклей.

Цветовая гамма темного леса, полного опасности, гибели и войны, объединяет серый, грязно-зеленый, коричневый и черный. Пандусы движутся и хлопают, освещаемые верхним светом, и только с началом очередного эпизода боковой свет из лож позволяет увидеть происходящее под открытым зевом пандуса. Ощущение постоянной опасности и тревоги поддерживается рваным ритмом движения и хлопков и рваным мерцающим светом.

Сценограф А. Соловьев мыслил на сцене крупными формами, большим масштабом, активно использовал сценическую вертикаль, вытягивая декорации под колосники, придавал пространству динамику и всегда подчеркивал ритм действия.

А. Соловьев является приверженцем светописа в театре. Он считает, что цвет сам по себе может оставаться предельно нейтральным или близким к ахроматическому, а освещение позволяет создавать всевозможные иллюзии цветовых переходов, бликов, иллюзии бесконечности. Свет помогает А. Соловьеву усиливать характеристики фактуры больших плоскостей на сцене, как это происходит в «Разгроме», где материал играет при разной силе света разными своими качествами, превращаясь в мягкое теплое марево топи или в почти кирпичную кладку шероховатой стены.

Сценическая деталь у него акцентировалась светом. В предельной скупости материальных и рисованных объектов в большом и широком пространстве сценического портала Коласовской сцены световые блики и пятна придавали визуальному образу спектакля новые смыслы. Такие решения были созвучны общим направлениям в советской сценографии 1970-х гг., заданным Д. Боровским в театре на Таганке. Стилистическими характеристиками данного направления были функциональность сценографии, визуальная режиссура, создание эстетического каркаса спектакля, обобщенность образа, подвижность и гибкость структуры декорации, стремление к материальной вещественности среды.

Световая партитура для подобной стилистики имеет решающее значение, ведь

именно она заставляет обратить внимание на ту или иную деталь и придает ей тот или иной характер и настроение.

Поскольку детали всегда созданы благодаря реальным предметам и обладают реальной фактурой, цветовая гамма спектакля приближается к цветовой палитре конструктивизма по версии В. Татлина, апологетом которого был Д. Боровский.

А. Соловьев – единственный из белорусских сценографов, кто выступает не только как театральный художник, но и как станковист, постоянный участник выставок. Его живописные картины всегда написаны на черном фоне, который представляет собой метафизическое пространство. А само мерцающее изображение как бы живет и контрастирует с этим пространством. Ощущение движения и трансформации света присутствует и здесь.

Подобный метод сценически опробован в «Разгроме», где пандусы (изображение) и «черный кабинет» (фон, среда, пространство) равноценны и равнозначны.

Работа над постановкой «Матухна Кураж і яе дзеці». Сценография спектакля по пьесе Б. Брехта (реж. С. Казимировский) поддерживала эту же идею и расширила ее возможности. В «черном кабинете» возникли большие плоскости-рельефы с использованием рваных кусков металла и кожи. Черный усугублял глубину коричневого, а желтый и зеленый свет из бархатного и теплого превращал коричневый в сероватый, местами ржаво-красноватый и медно-зеленоватый. Верхний и боковой из лож свет выделял на фоне материального, крупнофактурного задника одинокую хлипкую кибитку, в которую впрягалась маркитантка (Г. Маркина) в грязной дорожной одежде: темно-серой широкой юбке, коричневой куртке и сером платке. Художника волновала обыденность войны, привычка Матушки Кураж к войне, волновал синдром превращения войны в повседневность, волновал образ Матушки Кураж как синонима этой обыденности. Т. Горобченко отметила: «Мрачная пустота сцены настораживает, пробуждает предчувствие чего-то неизвестного, трагического. <...> Сознательный отказ постановщика и художника от украшения сцены обусловил большую роль света. Вырванные из общей темноты некоторые группы персонажей при полной статичности мизансцены привлекают внимание не только своей живописностью, но и

внутренним динамизмом. Экспрессивность ритма отдельных сцен, их драматическое напряжение при внешней сдержанности исполнителей в некоторых случаях напоминают полотна Питера Брейгеля» [3].

Поэтому главная героиня представлена как материальный объект наравне с материальными кусками-контррельефами на плоскости задника. На сценическом планшете нет ничего, кроме кибитки и фигур актеров. Усилиями сценографа возникает проекция: по вертикали куски объектов и по горизонтали на планшете такие же куски. От этого повторения изображение удваивается. Световая партитура то объединяет их (боковым светом из лож), и они сливаются друг с другом, то разъединяет (верхним светом), и тогда они друг в друге отражаются. Это просвечивающееся изображение, где фактуры пронизывают друг друга, создавая объем в плоскости и плоскость в объеме, благодаря цвету и свету роднит спектакли («Разгром» и «Матухна Кураж і яе дзеці») с живописным творчеством А. Соловьева.

Заключение. Александру Соловьеву не было свойственно работать с кинетически документальным воспроизведением места действия. Он создавал на сцене крупномасштабные смысловые решения пространства, которые драматической основе и режиссерскому замыслу придавали возвышенное звучание и уплотняли их. Вместе с тем художник решал самостоятельные эстетические задачи, в том числе проблемы симметрии, центрирования композиции, соотношение изображений по горизонтали и вертикали, взаимодействие объемов. Среди этих задач значительными были вопросы построения особенной цветовой партитуры, предназначенной для обобщения и усиления драматизма постановки. А. Соловьев – художник трагического самоощущения, и оно всегда резонировало с материалом, с которым ему приходилось работать и который он превращал в «дышащее» свободное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грамыка, Л. А. Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Якуба Коласа / Л. А. Грамыка. – Мінск: Альтыёра, 2000. – С. 26.
2. Котович, Т. В. Сценография. Витебск / Т. В. Котович. – Витебск: ВГУ им. П. М. Машерова, 2011. – С. 72.
3. Гаробчанка, Т. Я. Сустрэча з Брэхтам / Т. Я. Гаробчанка // ЛіМ. – 1976. – 6 жн. – С. 12.

Поступила в редакцию 19.09.2013 г.

The background is a warm, orange-toned gradient. In the center, there is a large, semi-transparent sphere. Inside and around this sphere, there are numerous thin, white, curved lines that resemble light rays or a network of connections. Small, bright white dots are scattered throughout the scene, particularly concentrated around the sphere, giving it a sense of depth and luminosity.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.011:316.354

Философские основания теоретического мышления Казимира Малевича: витебский труд мастера

Малей А. В.

*Государственное учреждение дополнительного образования
«Дворец творчества детей и молодежи», Витебск*



В статье обоснована симметрия как методологический принцип исследования архитектуры инфСтатья посвящена осмыслению главного теоретического труда Казимира Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой», написанного в Витебске. Автор статьи рассматривает мировоззренческую позицию «белого супрематизма» великого художника. Белый супрематизм завершает логику супрематической мысли К. Малевича, поэтому автор утверждает, что его теоретический трактат выражает сущность супрематизма в целом как направления модернистского искусства. Автор статьи полемизирует с другими исследователями (к примеру, с Александрой Шатских) в отношении философских оснований в размышлениях лидера супрематизма. Согласно позиции автора статьи, К. Малевич никогда не был философом, а всегда оставался только художником и только теоретиком искусства. В целях обоснования собственной позиции, исследователь использует характерные высказывания К. Малевича как доказательства правоты своего взгляда.

Ключевые слова: белый супрематизм, «Бог не скинут», беспредметность, «божественная энергия духа».

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 58-70)

Philosophical Bases for Kasimir Malevich's Theoretical Thinking: Vitebsk Work of the Master

Malei A. V.

*State establishment of supplementary education
«Children and Youth Creativity Hall», Vitebsk*

The article centers round understanding the main theoretical work by Kasimir Malevich «Suprematism. World as Subjectlessness or Eternal Rest», which was written in Vitebsk. The author of the article considers the great artist's world outlook position of «white suprematism». White suprematism finishes the logic of suprematist thought of K. Malevich that is why the author states that his theoretical thesis expresses the gist of suprematism on the whole as a trend in modernist art. The author of the article argues with other researchers (Alexandra Shatskikh, for example) regarding philosophical bases in suprematism leader's thinking. According to the author of the article K. Malevich was never a philosopher but was always an artist only and an art theoretician only. To prove his position the researcher uses typical K. Malevich's statements as the proof of his being right.

Key words: white suprematism, «God is not overthrown», subjectlessness, «divine energy of spirit».

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 58-70)

Трактат К. Малевича в силу философской формы изложения, а также оригинальной позиции относительно экзистенциального существования человека, которое несет в себе следы представления о мире и свойственный тому времени максимализм в подходе к оценке мироустройства

и миропостроения, с нашей точки зрения, уводит исследователей трактата от главного, от того, для чего этот трактат написан, т. е. от искусства. По мнению многих исследователей, в частности А. Шатских, которая в статье «Малевич после живописи» предлагает публикацию трактата Казимира

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

Севериновича Малевича в 3-м томе собрания сочинений, К. Малевич предстает русским философом, супрематистом-мистиком. А. Шатских приводит также ссылки на зарубежных авторов, которые увязывают происхождение супрематизма с иудейской Каббалой, с мистикой и натурфилософией Я. Бёме, с произведениями А. Шопенгауэра, в частности, с трудом «Мир как воля и представление» и т. д. Нельзя сказать, что К. Малевич не дает почву для таких выводов и определений, но в таком подходе к произведению происходит смещение акцента во вред супрематической истине Казимира Малевича.

Цель статьи – выявление принципов мировоззрения Казимира Малевича как теоретика нового искусства.

С нашей точки зрения, К. Малевич никогда не был философом, а всегда оставался художником и теоретиком искусства. Любой художник-теоретик не может обойтись без философского метода изложения мысли, иначе ему будет сложно объяснить свое мировоззрение относительно его искусства. В оценке трактат с точки зрения принадлежности его к философии соглашусь с самим К. Малевичем, который в письме к Гершензону писал: «... мое писание <...> это деревянный велосипед на фоне шедевров» [1]. Справедливо также замечание голландского профессора М. Григара о том, что «... не вполне корректно оценивать статьи Малевича с точки зрения профессионально-философской» [1, с. 10].

«Деревянность» философствования К. Малевича удручает: эклектика, антилогика, бесконечность повторений уже высказанных мыслей и т. д. Но самое главное, нет у него никакой свежей философской мысли, которая могла бы из художника сделать философа. Художник попросту изложил свое мировоззрение как Бог на душу положил, чтобы были понятными теоретические основания его искусства.

Духовная автономия искусства. Акцент на философию в воззрениях К. Малевича уводит в сторону не только от супрематизма. Можно не заметить главного – в трактате К. Малевич обосновал духовную автономию искусства от цивилизации и Религии. Определив искусство как самостоятельную субстанцию, Малевич выводит искусство из человеческих понятий и определений, т. е. лишает искусство имени, утверждая,

что «... супрематизм возможно отнести к линии восхождения искусства как позапредельного начала» [1, с. 111]. Через белый супрематизм автор определяет искусство белой трансцендентной реальностью.

Разумеется, подобного рода рассуждения очень сильно провоцируют определить их как философские. Но, чтобы не делать поспешных выводов, необходимо выяснить их природу. Супрематизм К. Малевича возник из логики развития искусства, а не из философских воззрений. Модернистское искусство развивается на собственной основе в отличие от сюжетно-образного и психологического искусства, поэтому приоритетом в его исследовании следует считать теорию искусства, а философия может дополнить теорию, сделав теоретические положения более доказуемыми и логически связанными. В трактате К. Малевич выступает теоретиком искусства, накрепко связанным с собственной практикой художника и практикой его предшественников.

Для подтверждения такой точки зрения необходимо предоставить слово самому К. Малевичу. В статье предложен трактат в сокращенном варианте. Возможно, меня упрекнут в вольном обращении с историческим материалом, однако разве лучше выглядят цитаты из трактата с субъективными комментариями, которые призваны доказывать справедливость мысли того или иного автора?

Сокращения сделаны на основе опубликованного трактата в т. 3 собрания сочинений К. Малевича. Фрагменты пронумерованы страницами из книги. Трактат содержит в себе часть работы «Бог не скинут», опубликованной в т. 1, поэтому выдержки взяты из т. 1 и страницы отмечены звездочкой. В сокращенном варианте есть выдержки из писем К. Малевича к Гершензону, которые обогащают супрематическую мысль.

Сокращенный трактат К. Малевича: основные позиции теории. Сокращенный трактат нельзя рассматривать как логически подправленный текст первоисточника. Вычленена, с нашей точки зрения, центральная, самая важная мысль К. Малевича, которая и является сутью теоретического трактата и супрематизма.

1. Началом и причиной жизни считаю возбуждение, как чистое неосознанное, без числа точности, времени пространства,

абсолютного и относительного состояния [2, с. 218].

2. Возбуждение – горение – наивысшая белая сила, приводящая в волнение мысль. Этим состоянием дорожит человек, ставит его выше над практической экономической жизнью. Возбуждение, как пламя вулканом колышется во внутреннем человеке без цели и смысла [2, с. 219]. Возбуждение – мир, и все проявления человеческие те же в действительности возбуждения, сводящиеся к миру [2, с. 233].

3. Второй ступенью (жизни. – А. М.) считаю мысль, в которой возбуждение принимает состоящие представления и развивается в форму суждения – реализация мира явлений в сознании [2, с. 216]. Мысль <...> стремится к выявлению возбуждения в форму, творя беспредметную и предметную жизнь [2, с. 219].

4. Таковы два состояния считаю наиглавнейшими и высшими в человеке, а равно и во всем, что возбуждено и мыслит и себе [2, с. 218].

5. Под мыслью представляю себе состояние непрерывного сложения представлений и действующих явных и скрытых причинах. Если верно мое определение, то вся природа есть мысль, а все явления – формы разгаданных представляемых в мысли причин [2, с. 220].

6. Природа, как натура – организованное возбуждение, рассыпанное во множестве. <...> Природа раскрыта, и человек как бы находящийся внутри ее возбуждения, однако не может достигнуть действительности. Несет свое усилие к познанию, познание его выражается в формах, и все, что он делает, не что иное, как рассказ о природе, это его суждение [2, с. 221].

7. Предметна ли природа? Имеет ли она идею в своем целом стихийном. <...> Полагаю, что в ней как в целом, так и во всех проявлениях нет идеи, есть одни без-идейные действия. И если возникают идеи, то они возникают в самом человеке, собирающемся вечно *идеа*-лизировать не *идее*-альную, вне идей стоящую природу. <...> Идеальность не существует в природе, это воображение существует в человеке [2, с. 102].

8. Подлинного нет, оно замещается представлением, возникает мир как представление, а мир как представление только маска, только бутафория [2, с. 156].

9. Познание – действие, превращающее неизвестное или беспредметное в предмет познания. Если неизвестное не сделаем предметом, не можем его познать. Все же познанное будет настолько верно, насколько неизвестное обращено в предмет познания исследователей [2, с. 86].

10. Исследовать действительность – значит исследовать то, что не существует, то что непонятно, а непонятное для человека несуществующее, следовательно, исследованию подлежит несуществующее [2, с. 241].

11. Наука как знание есть действие вечного спора за подлинность, и всякий научный опыт – простой спор. Идет речь о доказательствах и обоснованиях, но ни одно обоснование не может поручиться, что оно подлинно, реально, неизменно. Если наука не сможет поручиться за вечность своего обоснования и доказательства, то тем самым *доказует* одно, что природа – беспредметность, вне знаний стоящая, и у нее – один противоположный лозунг: не знать, но действовать [2, с. 90].

12. Практический реализм стремится достигнуть того, что не существует. Для природы не существует катастроф, ибо в ней нет закона идей познания [2, с. 90]. Закон для практического реализма есть конструктивная сила системы, и только через эту силу человек полагает победить все то, что вне закона находится. Закон он нашел в той же природе и тем же законом хочет победить ее организуя в свой новый практический реализм. <...> Ничего этого не знает природа, в ней нет ни большого ни малого [2, с. 90].

13. Заведомо зная, что не существует ни большой ни малой единицы, он (человек. – А.М.) создал в сознании своем различия; отсюда <...> сознание видит перед собой большое и малое. <...> Все, что для нас составляет различие – простые видимости или обстоятельства неизменно беспредметного. <...> Вся нами ощущаемая природа находится в беспредметном, хотя и может быть, состоит из нашего представления, которое само разделяется в практической жизни материальными различиями [2, с. 98].

14. К какому же бытию стремится человек? Стремится к покою, т. е. к *недействию*. Постижение мира как материалистическое бытие или постижение как духовное, это только сочинение Бытия, в котором и нужно совершать постижение [2, с. 257]*.

15. Бог – покой, покой – совершенство [2, с. 259]*.

16. Бог построил совершенство (общежитие), но из чего построил, зачем, все это пытается разобрать человеческое представление. <...> Но как всякое представление не действительность, то и все разбираемое представление не может быть действительностью. <...> Все разбираемое – ничто, то есть Бог, вышедший в покой, и получилось, что ничто было Богом, пройдя через совершенство, стало тем же ничто, ибо и было им [2, с. 264]*.

17. «Ничто» нельзя ни исследовать ни изучать, ибо оно ничто, но в этом «ничто» явилось «что» – человек, но так как «что» ничего не может познать, то тем самым «что» становится «ничто»; существует ли отсюда человек или существует Бог, как «ничто», как беспредметность? И не будет ли одна действительность того, что все то «что» появляется в пространстве нашего представления, есть только «ничто» [2, с. 264]*.

18. <...> Бог построил из ничего Вселенную так же, как человек строит все из ничего своего представления и то, что представлялось ему не знает, что он есть сам творец всего и сотворил Бог то же как представление свое [2, с. 64].

19. Представление о смертном неверно, ибо разрушило бы Бога. Отсюда чтобы разрушить Бога, нужно доказать смерть души или тела как материал, но так как наука и всякие другие попытки доказать последнее не могут, то скинуть Бога нельзя [2, с. 264]*.

20. Человек стал размышлять о всех явлениях в природе и на основании их сил разумных познаний предлагает строить свой мир представлений. Признав Вселенной совершенство – признал – Бога и тем самым признал то в природе, что она не мыслит, мыслит только он, ибо Бог как абсолют совершенство, природа не может больше мыслить. Таким признанием он (человек. – А. М.) выделил себя в мыслящее существо и вывел себя из совершенства Божьего творения <...> как будто соскользнул и высочил за борт абсолюта [с. 290].

21. В запрете лежат греховности и несовершенства. <...> Адам преступил границу запрета, и Богу этого было достаточно, чтобы род его весь наказан изгнанием. <...> Благо рая исчезло, а ведь Адам должен был только созерцать вечное прекрасное движение, даже ничто не мыслит, ибо обо всем помыслил Бог [2, с. 292].

22. <...> Неужели в образе наказаний все преследует его мстящий Бог? И не потому ли бежит, чтобы пробежать эту цепь Божьего строя, полосу преступлений и наказаний? Пробежать законы и очутиться в незаконном пути, выйти наконец в страну человечества, где бы перестал самобичевать себя (общежитие) [2, с. 293].

23. Бог его сопровождает сегодня, вчера и завтра и так они вдвоем идут изо дня в день, в труде распыляя вес греховный. И в том, что они идут вместе, творится жизнь. Куда же они идут? Идут к себе, к совершенству, к вечному покою [2, с. 294].

24. Мысль моя пришла к Богу как покою или небытию – к месту, где уже нет совершенств. <...> В совершенстве заключается предел наступающего «ничто» как бездейственный покой. Таков должен быть Бог [2, с. 305].

25. <...> Бог вечный покой <...> Бог как вечный покой существует [2, с. 312].

26. Религия сутью имеет перед собой единство Бога как беспредметность. <...> Бог распадается в различиях обрядности. Обрядность как система становится сутью <более> главной, нежели Бог, из-за того, как идти к Богу или какую нашивку и какую одежду нужно носить. Загораются спор и вражда, в как идти скрывается служение Богу, но не воплощение «служение» в надежде предметного блага воздаяния [2, с. 179].

27. Стремление человека к чему-то другому, высшему, в большинстве случаев относится и принадлежит духовному, но не материальному, под духовным нельзя все же мыслить полную беспредметность. Действия духа подчинены идее практического достижения, я не знаю до сих пор духа вне этого. Как бы ни была высока напряженность духовной силы, все же она сводится к простой практической пользе. Таков всякий святой и герой, уничтожающий себя и проповедующий благо [2, с. 84].

28. Нет ни одной иконы, где бы изображен был бы нуль. Сущность Бога – нуль благ, и в этом в то же время и благо [2, с. 84].

29. <...> Религия, как духовное благо равносильна всему материальному или физическому, благу человека, хотя оба имеют в существе своем беспредметный дух, освобождающий человека от предметного труда, стремящегося освободить себя от связей трудовой заботы, но хотящего все материальные блага получить [2, с. 252].

30. Из всех суждений современности двадцатого века видно, что Религиозная реальность будущего должна отойти, <...> но отойти не значит, что духовная сторона отойдет, он только будет приобщена к новой организационной форме. И, по моим предположениям, по мере возрастания предметно харчевое труда пламя духовного возбуждения поднимется и станет во главе всего предметного мира. Пламя духовное, конечно, не будет иметь в себе Религиозных данных сегодняшних духовных состояний <...> Бог духовный, как и Бог предметный, исчезнут в единстве беспредметного, ибо сущность мира в образе Бога, познанного в этом [2, с. 254].

31. Бог не может быть смыслом, смысл всегда имеет вопрос «чего», следовательно, Бог не может быть и человеческим смыслом, ибо достигая его как конечного смысла, не достигнем Бога, ибо в Боге – предел, или вернее перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла. Итак, в конечном итоге все человеческие смыслы, ведущие к смыслу – Богу, увеличиваются немислием, отсюда Бог – не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе как беспредметное [2, с. 249]*.

32. Как я раньше говорил о том, что ничего нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть, то и все определения остаются недоказанными, ибо если бы было что-либо доказано, было бы, конечно, для Вселенной и самих себя. Отсюда всякое доказательство простая видимость недоказуемого. Всякую видимость человек называет предметом, таким образом, предмета не существует в доказуемом и в недоказуемом [2, с. 265].

33. Исторический путь Искусства мне доказал, что сущность Искусства была поработана <...> и что только в двадцатом веке сущности его удалось выйти к беспредметному и таким образом освободиться. <...> Когда же самоидея Искусства станет сознанием каждого, тогда каждый выйдет за пределы животного. Признак такого Искусства – беспредметность, которая вышла в Супрематическую систему [2, с. 243].

34. <...> религиозное духовное состояние должно было бы дать формы исключительной духовной беспредметности (дух как безвесие), но в действительности она <Религия> создала орудия, через которые достигает-

ся физическое благо. Все духовные достижения Искусства (прежнего искусства. – А.М.) сводятся к тому же. Все последнее считаю неверным, я вижу верность, когда вся культура, или движение человека, будет исключительно беспредметным невесомым духовным целым, когда все блага пойдут на осуществление человеком своей беспредметной человеческой сущности [2, с. 249].

35. Искусство – суть беспредметная, как и все то, что называем природой, но с ним поступили так же, как и с природой. Вся природа для общежития должна быть целесообразна, каждую пядь необходимо приспособить к своему требованию, беспредметность превратить в предметную пользу [2, с. 103].

36. Под Искусством вскрываются другие понятия «здесь» нужно разуместь нечто большее, чем Искусство как мастерство, ремесло как творчество. В нем началась другая жизнь, резко отделяющая себя от «идейной» предметности ремесленной жизни общежития. Под Новым Искусством <...> нужно разуместь чистое *безидейное* безпредметное действие [2, с. 106].

37. Когда... сущность Искусства, тогда видно будет, что оно есть путь самостоятельный, как и оба других («Наука и Религия». – А. М.) с той разницей, что первые два преследуют практический реализм, <Искусство> вне этого [2, с. 82].

38. <...> Это будет тогда, когда формы выйдут из живописных масс, т. е. возникнут так же, как возникли утилитарные формы. Такие формы не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами живой вещью. Раскрашенная плоскость – есть живая реальная форма. Интуитивное искусство переходит теперь в сознание, больше оно не подсознательное. Даже скорее наоборот, – оно было всегда сознательным, но только художник не мог разобраться в требовании его [2, с. 49].

39. Дело Искусства для артиста, художника, живописца – выйти к своей Супрематии, не к Искусству передачи явлений <...> Искусство вообще, подобно живописи, должно выйти из Искусства в Искусство Супрематизма, как живопись вышла из живописания в свою сущность или свою Супрематию [2, с. 235].

40. Супрематизм как беспредметность, как освобожденное ничто есть резкое про-

тивопоставление «организованной идейной предметности». Два противоположных учения (слово учение понимаю в беспредметном как обратное – *неучение*, разрушение учения, неученость) – предметно практического реализма и беспредметного. Оно (беспредметное учение) противопоставляет себя учению духовно Религиозному и предметному практическому реализму. <...> Вражда же учения предметного против духовно Религиозного – недоразумение в недомысле друг друга до конца [2, с. 107].

41. <...> Возможно ли считать Супрематизм живописью? <...> Супрематизм возможно отнести к линии восхождения Искусства как позапредельного начала и границы предметного практического реализма. Новое восхождение уже не живописное Искусство Супрематизма, и если возможно сказать, сущность его,двигающаяся в Супрематизме как беспредметность Нового классического порядка отношений форм [2, с. 111].

42. Супрематизм <...> существует вне условий общежития ибо он не отвечает на его вопросы практической бутафории [2, с. 121].

43. Супрематизм изъят не только из предметного Искусства, но и изъят от изображения. В супрематизме нельзя направить сознание, его нет в нем, как нет в природе источника «мудрости» общежития [2, с. 136].

44. Беспредметность живописная может иметь конструктивность эстетическую, так, где идет согласованность цветовая, <но> быть вне эстетического <может> Только Супрематизм, простое действие вне эстетических законов [2, с. 139].

45. Прихожу к беспредметности как «белому Супрематизму» ставившему вместо цели предметных благ – беспредметность [2, с. 179].

46. Супрематическое сознание по отношению к миру проявлений или всей природе является возбуждение и потому все состояния, называемые материалами, вовсе не существуют <...> Супрематизм есть *единоформие*, т. е. тем, в чем предполагаю единство. Все пришло к единому белому <...> В белом наступает момент, когда сознание человека во всех своих движениях через использование всех средств и сил в природе придет к белому; это форма, которая установилась в Супрематизме в виде белого квадрата [2, с. 245].

47. Белый Супрематический мир мыслит в себе чистого человека, или все челове-

ство занято строительством этой системы Супрематического Искусства. Каждый такой человек будет называться белым как чистый смысл. Супрематизм как система не будет средством, выделяющим идею и идеологию ни Государства ни Религии, но их духовного, ибо она будет первенствующей идеей белого человечества [2, с. 243].

48. Итак, в отличие от всех деяний человеческой мудрости, пытаюсь установить противопоставление предметному человеческому строю мысли беспредметное начало, свободное от всех предметных преодолений, границ от попытки что-либо познать, знать, вскрыть, от всего Будущего и Бога как предметных надежд [2, с. 216].

49. Ставлю на площади мировых торжеств белый мир как Супрематическую беспредметность, торжество освобожденного Ничто [2, с. 216].

50. <...> Это форма какого-то нового живого организма. Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства; я на него совсем смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала [2, с. 339].

Супрематизм как чистое познание искусством трансцендентного белого мира, как торжество освобожденного Бога. Малевич выносит Бога за предел человеческого смысла и противопоставляет свое определение Бога религиозному, в котором он наделен смыслом достижения духовных благ и поэтому предметен.

Искусство так же, как Бог-Ничто и беспредметная природа есть беспредметная субстанция. С реальными живыми формами вышедшая из прежнего понятия искусства в свою Супрематию так же, как живопись вышла из предметного живописания в живопись как самость.

В трактате К. Малевич сопрягает в *единоформие* Бог – супрематизм – искусство. Сопрягая понятия в Нуль, К. Малевич преподносит супрематизм как чистое познание, как учение на манер восточных религиозных учений, где мистические понятия формулируются как знание. В данном случае чистое познание – это вера-знание божественного. А так как К. Малевич – художник, и его су-

прематизм – это прежде всего картины, то вера К. Малевича есть эстетическое знание божественного. Стал ли К. Малевич от этого мистиком?

Все философствование К. Малевича посвящено одной цели – через мировоззрение объяснить справедливость и логическую закономерность прихода Нового искусства, которое он назвал супрематизмом. Его супрематизм не является новым видением старого мира в новых образах искусства, как это было в предыдущих художественных направлениях. Супрематизм К. Малевича есть эстетическое выражение иной реальности, отличной от физической, но такой же реальной, и супрематизм является воплощением этой реальности. Эта реальность не несет в себе визуальной характеристики. Она есть энергия. Эта энергия не соотносится ни с эзотерическими знаниями тибетских монахов, ни с христианскими ценностями Ветхого и Нового Заветов. Появление супрематизма вызвано не философскими увлечениями К. Малевича, а тем путем искусства, который оно проделало от импрессионизма до беспредметной живописи. Искусство с головокружительной быстротой через стилевые и эстетические деформации сколлапсировало в форму чистого искусства (супрематия), до неузнаваемости изменив свою сущность.

Переход искусства в новую форму произошел и без Казимира Малевича: завершил его Василий Кандинский. Однако К. Малевич интуитивно ощутил, что беспредметное искусство, независимое от предмета, «зависнет» в своем развитии, так как оно теряет духовную платформу, если не обращается к привычной визуально-предметной сущности. А значит, беспредметному искусству мироощущения необходим духовный хребет, посредством которого оно могло бы развиваться дальше. К. Малевич обнаружил эту «ахиллесову пятую» беспредметности. Он вывел «энергию возбуждения» в самостоятельное определение, соотнося ее с «божественной энергией духа». Этим самым он установил *духовное* основание Нового метафизического искусства и нового понимания его сущности, утвердив Бога как реальность, а искусство как Бога.

Мировоззрение, на котором стоит супрематизм, не может иметь имени. Потому что это – интуиция, а не физиологические и психологические ощущения. Поэтому Бог

К. Малевича, т. е. Ничто, не принадлежит ни верованиям, ни религиозным конфессиям.

Его Бог, оставаясь Богом, сжат в единой форме энергии и искусства. К. Малевич сформировал тем самым искусство как трансцендентную реальность. То, что «энергия» наряду с понятием «время», «движение», «пространство» стало в современном искусстве понятием художественной формы, общеизвестно. Такие определения, как «силовое поле элемента», «стимул» и «резонанс», «временной масштаб», «прошедшее, настоящее и будущее», стали азбукой дизайна. А между тем они не имеют визуальной характеристики, цвета или формы. Энергия ощущения в современном искусстве стала главным эстетическим содержанием, особенно в последних десятилетиях XX века, когда окончательно рухнул культ стиля и направлений, а пластические достижения художников отодвинулись на «вторые роли».

Однако энергия, о которой говорит Казимир Малевич, – это только эстетическая категория, т. к. и вне метафизического аспекта, т. е. сам по себе человек обладает энергией, посредством которой он преобразует действительность. В результате такой деятельности сформировалась ноосфера. В. Вернадский называл такую энергию культурной биогеохимической энергией. Это – свободная энергия, охватывающая биосферу и определяющая в основном всю ее историю. Человек – энергетическое существо. И эта энергия – колоссальна по своей созидательной и разрушающей силе. Если биогеохимическая энергия преобразует природу и формирует новую среду обитания для «живого вещества», то естественно предположить, что в творческой деятельности искусства эта энергия является основополагающей в создании произведения искусства. Точка, линия или пятно, оставленные на холсте, изначально обладают энергией. Вне зависимости от их ритмического или любого иного сочетания. Точка, линия или пятно – это визуальная характеристика мысли, т. к. эти изображенные элементы нанесены на холст с определенной целью, следовательно, со смыслом. Автоматически, бессознательно эти элементы получают заряд биогеохимической энергии человека, т. к. они являются выражением его мысли, ощущения и интуиции.

Культурная биогеохимическая энергия для творчества и искусства есть *первознер-*

гия. Это – условие для последующего формотворчества, которое является чистым действием «энергичного возбуждения» художника.

Искусство, благодаря модернистам став чистым искусством, имеет свои правила и законы развития. Одно из таких правил гласит: современное искусство нельзя исследовать только с позиций искусствоведения, а тем более с позиций философии. Искусствоведение и философия должны обобщать опыт художников и теоретиков искусства. Гносеологически это должно выглядеть так: художник – теоретик искусства – искусствовед – философ. Исследовать модернизм и современное искусство одними только искусствоведческими методами невозможно, т. к. искажается картина понимания состояния современного искусства и формируются псевдонаучные эстетические ценности.

Современная теория искусства возникла вместе с современным искусством. Уже в письмах Поля Гогена и Винсента Ван Гога, в высказываниях Анри Матисса и А. Дерена, теоретических и практических экспериментах Камиля Сёра формировались понятия и исследовалась самость нарождающегося нового искусства. С возникновением кубизма стало очевидным, что «не быть теоретиком живописи – это значит, отказаться от ее понимания» [3]. А. Глез и Ф. Метценже издают в начале века книгу «О кубизме». И в дальнейшем с развитием искусства развивалась и его теория в трактатах самих художников, Пита Мондриана, Василия Кандинского, Павла Филонова и др. Художники, создававшие новое искусство, одновременно были и основоположниками новой науки – теории современного искусства.

Многие считают, что теория модернизма создавалась художниками из-за отсутствия профессиональных теоретиков искусства. Такая позиция не лишена основания. Но в целом ошибочна. Искусство авангарда лаконично в средствах выражения, визуальная его информация сдержанна, а пластические открытия шокируют публику. В то же время это – искусство глубокого размышления и богатого содержания, несущее в себе все-ленское мировоззрение. Реальность этого искусство визуально не соотносится с действительностью. В этом искусстве художники открывали новые эстетические законы, которые не были понятны искусствоведам-

современникам. Поэтому сами художники стали писать тексты. Текст стал неотъемлемой частью произведения нового искусства. Текст – это особенность самого искусства, часть творчества, требующая научного анализа в подходе к изучению взаимосвязи систем, которые художники должны были обосновать и, тем самым, доказать логичность и правильность выбранного пути.

Совокупность теории и практики представляла собой единый организм в творчестве модернистов. Декларация к картине и к выставке указывала вектор мышления художника и концептуально структурировала пространство сознания зрителя, помогая ему воспринимать лаконичную форму. Через визуальное восприятие с концептуальной направленностью художественная форма наделялась новым содержанием. Например, геометрические формы в супрематизме, в конструктивизме и в минимализме формировали совершенно разные направления в искусстве только в сочетании с концептуально обоснованными позициями каждое. В XX веке наиболее полно с точки зрения единства теории и практики это реализовалось в концептуальном искусстве.

Теория искусства, рожденная самими художниками, не стала самостоятельной наукой, осталась одним из методов искусствоведения, используемым для доказательства того или иного факта в развитии искусства. Трактаты и декларации зачастую воспринимаются как субъективная позиция личности, а не как вклад в теорию искусства.

Кубизм первым показал, что исследовать кубизм одними только искусствоведческими методами нельзя. Но его и сегодня продолжают исследовать этими методами. Например, общеизвестна точка зрения о влиянии африканских масок на творчество Пабло Пикассо: «Когда в мае 1907 года Пикассо случайно зашел в этнографический музей в Париже в старом Дворце Трокадеро и впервые увидел маски народов Африки, Океании, Карибского бассейна и Америки, на него «снизошло откровение»» [4]. Так считает Бесеат Кифле Селассие – специалист по междисциплинарным исследованиям в статье «Искусство Африки в творчестве Пикассо». Далее он делает вывод о природе происхождения кубизма: «<...> Пикассо удалось сочетать двухмерную перспективу (а разве такая есть? – А. М.), принятую в за-

падной живописи, в третьем измерении, представленным в формах африканской скульптуры. Именно это привело к кубизму. «Авиньонские девицы» ознаменовали начало так называемого «негритянского периода» в творчестве Пикассо».

Причастность африканского искусства к логике происхождения кубизма, высказанная однажды, кочует из одного десятилетия в другое. Те же африканские маски я нахожу в монографии о творчестве П. Пикассо Ричарда Лесли, датированной 1996-м годом издания. Вышеупомянутый Б. К. Селассие считает, что кубизм под «арабо-мусульманским влиянием», и не соглашается с тем, что другие исследователи увязывают пластику «Авиньонских девиц» с «Пятью купальщицами» Поля Сезанна, а по колориту с некоторыми работами Матисса и Гогена [4].

Другой исследователь кубизма Роланд Пенроуз расценивает происхождение художественной формы некоторых кубистических произведений Пикассо как искажение человеческих форм под влиянием на творчество Пикассо его личной жизни. В статье «Прекрасное и уродливое» Р. Пенроуз пишет: «В течение нескольких лет он (П. Пикассо. – А. М.) находился под сильнейшим эмоциональным стрессом после развода со своей первой женой Ольгой в 1934 году. Покорность, с которой он принимал все ее яростные нападки <...>, вылилась в том гнев, который нашел свое отражение во всех его работах. Искажение человеческих форм приобретает гротесковый и устрашающий характер» [4].

Окружающая жизнь, культура и искусство соседних стран всегда сказываются на творчестве художников. Художника может вдохновить всё. Например, огромная грязная лужа возле дома, но стоит ли из этого делать выводы о художественной форме и возникновении такого глобального в своем влиянии на развитие искусства направления как кубизм?

Сравним с предыдущими высказываниями взгляд на кубизм Ульриха Кремпела: «То, чему было положено начало Маре, то, что вынуждало Сезанна под драгоценным покровом его живописи лезть из кожи вон, то, что отчетливо высветил Дерен и Анри Руссо, и то, что Пикассо и Брак, наконец, смело и последовательно продемонстрировали в чистом и оголенном виде, – этот принцип

формообразования с его абсолютной закономерностью и трансцендентным пространственным порядком является фатальическим протестом против абсолютно материалистического восприятия мира» [3].

Теория искусства исследует сущность явления, а не скользит по поверхности пластического изображения.

В начале XX века были заложены фундаментальные основы для теории искусства как самостоятельной науки не только в виде теоретических статей и трактатов, но также и утилитарно в виде инфраструктуры витебского УНОВИСа, ленинградского ГИНХУКа и немецкого Баухауза. Это были прообразы научно-исследовательских институтов современного искусства. Но они рухнули под политическим гнетом тоталитарных режимов в 1922, 1926, 1932 годах. Они никогда больше не возродились. Теория искусства потеряла базовую основу и ассимилировалась с искусствоведением.

Один только искусствоведческий подход к изучению творчества К. Малевича также не сослужил ему хорошую службу. «Супрематизм. Мир как беспредметность ил Вечный покой» расценивают как философское обоснование супрематизма. Трактат не увязывают или плохо увязывают с саморазвитием современного искусства и его теорией. Как бы ни был философичен трактат, он имеет прежде всего отношение к искусству, а не к восточной нирване. Беспредметность, о которой все время говорит Малевич, наделяя этим определением природу, вселенную, материю и Бога, не вытекает из восточных учений, а есть результат саморазвития искусства. Искусство, став беспредметным и утратив всякую визуальную связь с объективной действительностью, требовала теоретического обоснования его эстетических законов и духовной сущности. Сначала такую попытку сделал Василий Кандинский в теоретической работе «О духовном в искусстве». Затем – Казимир Малевич.

У художников теория никогда не идет впереди практики. Он может взяться за перо только после того, как напишет картину. К. Малевич отказывает миру объектов и вещей в реальности, т. к. объекты и вещи наделяны человеческим смыслом. С такой же позиции он не принимает и религиозное определение Бога как смысловое определение. Малевич выносит Бога «за скоб-

ки» физической реальности как иллюзию человеческого смысла и определяет его нейтральным понятием «Ничто» или «Вечным покоем», без действия, без смысла, без определения. Мир вечного покоя – это безвременная трансцендентная реальность совершенства, но она так же реальна, как и физический мир. Взаимосвязь между двумя мирами происходит благодаря возбуждению – духовной энергии. Искусство отождествляется с вечным покоем как освобожденное Ничто (освобожденное от имени. – А. М.) и выражается Белым супрематизмом. Белый супрематизм – эстетическое выражение трансцендентного начала, мир Абсолюта. Художественная форма выражения – белый квадрат или чистый холст в точку соединено три понятия: Абсолют, Искусство, Энергия. С точки зрения развития искусства это означает, что Энергия, а не стилевая или фигуративная пластика, в формообразовании есть первоформа.

Определение Бога через понятие Ничто нельзя соотносит с вероучением. Разумеется, что такое соотношение можно сделать, а затем подвергнуть автора критике, назвав его мистиком, а то и того хуже – еретиком, но нужно ли? К. Малевич создал собственную супрематическую религию без привязки к существующим вероучениям. Его мировоззрение скорее можно отнести к «философской вере», но и здесь есть свои нюансы. Например, трансцендентный мир, в существование которого верят философы, у Казимира Малевича есть точка, некое сингулярное состояние. А феноменальный мир начинается с возбуждения этого состояния. К. Малевич противопоставляет свое учение церкви. Его теорию можно обвинить в родстве с восточными вероучениями, но стоит ли покупать на дразнящие положения и обороты теоретика и не подумать о главном, о том, что супрематическая религия К. Малевича – это учение художника об искусстве. Это – учение самоценно. Но главное в нем – это утверждение в искусстве его божественной сущности.

Проблема изображения как центральная проблема современного искусства. В трактате Казимир Малевич утверждает, что «супрематизм (читай: искусство. – А. М.) изъят не только из предметного искусства, но и изъят от изображения», т. е. сущность искусства не соотносится с понятием «изображение».

Проблема изображения – центральная проблема современного изобразительного искусства. Решить ее – значит, разрешить кризисное состояние изоискусства, именно изобразительного, т. е. того искусства, в котором художник создает рукотворные произведения красками на холсте или бумаге. Растерянность художников перед этой проблемой столь велика, что они не могут полнокровно творить, а искусствоведы – анализировать. Все было, все сказано и все исчезло в пророческой черноте «Квадрата» Казимира Малевича.

Художники изобразительного искусства быстро сдали свои позиции, отказавшись сначала от лидирующей роли живописи, а потом и от картины. С нашей точки зрения такое состояние объясняется тем, что ставка была сделана на изображение, а изобразительное искусство не может быть «изобразительным», т. к. объект, предмет или вещь на самом деле нельзя изобразить. Между объектом (объективной реальностью) и сознанием находится пространство феномена – мир, воспринимаемый через ощущения и переживания. То, что мы называем предметом, это – наше представление об объекте или вещи посредством сознания. Феноменальный мир – и есть та реальность, которая окружает нас. Феноменальный мир и есть та реальность, которая нас окружает. Созерцаемые нами горы или горы, представляемые нами по памяти, – одинаково реальны для нас. Феномен – это то, что стоит между нами и объектом; то, что отделяет нас от объекта.

Рассмотрим цепочку: объект – феномен – сознание – изображение. Объект или вещь-в-себе при созерцании предстает в сознании визуальной информацией (субъективной информацией). Именно эта информация и есть феномен. А затем то, что мы представили, т. е. феномен, изображается на холсте. Что же изобразил художник? Объект или феномен? Конечно, то, что было в его сознании, т. е. феномен. Нарисованный феномен не может быть изображением самого объекта, это – всего лишь виртуальная интерпретация объективной реальности. Любое изображение – это всегда изображение через посредника, т. е. через феномен субъективного сознания, а поэтому – псевдоизображение. Феномен у каждого свой. Отсюда, изображаемая нами реальность – иллюзорная реальность. Изображать предмет с визуаль-

ной достоверностью бессмысленно. Следовательно, само рисование в качестве изображения объективной реальности с целью ее постижения через визуальный опыт не имеет под собой никакого основания. Объекты не поддаются изображению. Поэтому искусство в своей сущности всегда было беспредметным. Реально изображенный предмет есть только созерцаемая абстракция физического объекта, т. к. изображение всегда абстрактно, вне зависимости от его изобразительной формы (фигуративная она или это только цветное пятно как ощущение предмета). Значит, реалистическая форма изображения и абстрактная форма изображения не противоречат друг другу.

Фактически искусство никогда не было изобразительным, т. к. оно никогда и ничего не изображало. Изображение в искусстве – это визуализация феноменальных ощущений. Художник достает из своего сознания феномен и *его* кладет на холст. Таким образом, на холсте создается еще один феномен – объект-феномен. Он является объектом-феноменом потому, что в отличие от феномена в сознании художника, он – материальная реальность (холст, краски, камень, глина и пр.). И тем самым художник творит новую реальность.

Эта реальность есть объект, феномен и предмет. Она существует в виде третьего измерения относительно первоначального объекта, т. е. вещи-в-себе.

Эта реальность имеет свою инфраструктуру: музеи, галереи, ландшафты, парки и пр.

Искусство – часть ноосферы. Искусство реально, как физически, так и феноменально. И строится эта реальность на основе энергии человека. Эту реальность человек творит сам, она выходит из его души и сознания. То, что он сотворил, существует независимо от него, но снова возвращается к нему, проходит через душу и сознание. Это процесс постоянен и бесконечен.

Нет изображения объекта, значит, нет и изображения формы его. Что такое эстетическая форма? Форма через феномен принадлежит сознанию и предстает в виде визуального пластического рисунка через предметное мировосприятие. Если материальная молекула есть объект, то через феномен она становится предметом «шар». Шар также и геометрическая фигура, категория пространства физического мира. Шар также

и сфера, идеальная форма категории эстетики [5]. Все перечисленные нами определения существуют одновременно раздельно и в точке. Раздельно они существуют только в сознании человека. Мы не можем их представить в точке. Точка – запредельное понятие данных определений. Это – нуль, ничто, которое мы не можем представить, но можем понять. Форма шара обретает визуальные очертания и определения благодаря сознанию, разделению на понятия через энергию действия мысли человека. Первоформа, из которой формируются понятия, – здесь точка, бесконечность, нулевая, безыдейная, безвременная позиция вне сознания человека. Через интуицию – энергийную субстанцию между ничто и человеком – предметы феномена наделяются в сознании эстетической формой. Первоформа – это энергия, находящаяся в покое бесконечности, затем через сознание она преобразуется в художественную форму. Визуальная же и материальная форма – «ложная форма», красивый кафтан, надетый на подлинную сущность формы. Сущность искусства, говорит Малевич, это – не форма, изображение или стиль, а бесконечное ничто, «белая сила», отождествленная с трансцендентным миром вечного покоя Бога.

Напрашивается евангелистская аналогия: в начале было слово, и слово было у Бога, и слово было Бог. По Малевичу следует прочесть: в начале было искусство, и искусство было у Бога, и искусство было Бог.

Нулевая, беспространственно-временная и беспредметная основа происхождения формы делает противостояние между фигуративным и беспредметным искусством не имеющим смысла. Изображенный реалистически или кубистически уют одинаково абстрактен и беспредметен.

К. Малевич, возможно, сам того не подозревая, разворачивает искусство на 180 градусов и открывает спиралевидность его развития. Супрематизм, утверждая энергийную сущность искусства, тем самым смещает акценты в отношении понятий изображения, формы, стиля и пластики. Форма и стиль низвергнуты с пьедестала основной эстетической ценности и образно-пластической выразительности. Погоня за формой и стилем как открытием завершена еще в начале XX века. Формообразование и пластические достоинства изображения стали

сугубо индивидуальным средством изображения у художников.

Изменение соотношения эстетических ценностей позволяет развиваться изображению, не заикливаясь на средствах изображения. Трехмерное устройство нашего психического аппарата представляет довольно скудный набор визуальных выразительных средств – точка, линия, плоскость, пятно, цвет и объем. Если сделать эти атрибуты изображения центральным эстетическим содержанием, то развиваться в этих рамках искусства не может долго. Рано или поздно оно будет «арестовано» и вынуждено двигаться по кругу, как арестанты в известной картине Ван Гога. Эта фатальная неизбежность и повергла художников изобразительного искусства в депрессию.

В альманахе «Малевич. Классический авангард. Витебск» украинский исследователь Д. Горбачев опубликовал фрагмент трактата А. Богомазова «Живопись и элементы», сопроводив его статьей «Импрессионизм вечного, или как материя превращается в энергию» [6]. Трактат написан в 1914 году, но опубликован только в 1996 году. Трактат А. Богомазова – научная работа по *теории искусства* в классическом варианте. И очень жаль, что в силу поздней публикации работа не смогла оказать должного влияния на развитие искусства в начале века. Работа Александра Богомазова свидетельствует о направлении теоретической мысли авангарда. А некоторые ее положения современны и сейчас.

Развивая мысль о взаимосвязи объекта, картины и сознания А. Богомазов, возможно, впервые для того времени и, без сомнения, актуально для сегодняшнего дня, приходит к понятию о единстве объекта, картины и зрителя как синтезированного мировосприятия объективной действительности и искусства. А. Богомазов включает в структуру «живописной мысли» зрителя, а не замыкается на соотношении художник – картина. Схема богомазовского «иного порядка» такова: «Живописная Разность – Ритм – Картинная Плоскость – Зритель – Искусство живописи» [6]. А. Богомазов предвосхищает дальнейшее развитие соотношения: «зритель – картина».

Соотношение «Зритель – Картина» в искусстве XX века было радикально изменено в сравнении с классическим их взаимодействием. Первым ввел зрителя в картину кубизм.

Кубизм заставил зрителя самого соединять в единый образ расчлененные предметы и пространство. Начиная с поп-арта, из картины материальные предметы стали выходить в трехмерную среду (они были скотчированы с плоскостью картины (Р. Раушенберг)). Таким образом, они соединяли физический и трансцендентный миры и вовлекали зрителя в новую реальность. Д. Бартлетт положил объекты на пол как материальную форму, а на стене тут же находилась картина с изображением этих объектов. Фр. Инфантэ в своих артефактах соединил в единое целое физическую среду ландшафта и трансцендентный эстетический мир.

Произведения Д. Бартлетта и Фр. Инфантэ лишили зрителя позиции наблюдателя. Зритель целиком стал частью пространственной структуры произведений этих авторов.

К. Малевич свел объект, сознание, форму – в ноль. Точка – нулевое условие Супрематизма. В этой белой невизуальной точке Малевич застыл в невесомости, предоставив потомкам возможность выйти из нее и обрести новый вес. Интуиция подвигала великого теоретика в верном направлении – следует возвратиться обратно: между белым безмолвием, безвесием супрематизма и началом Нового искусства должна находиться некая промежуточная ступень, имеющая вес и реальную основу, т. к. от безвесия нельзя оттолкнуться. Этой основой может стать «Обратная Информация», факт осознания как единого целого трансцендентной и физической реальностей.

Возможность выхода за Ноль формы: перспективы. Белый чистый холст и человек – нулевой момент для формирования новой структуры реальности. Объект – ноль, сознание – ноль, изображение – ноль. Если взять супрематизм как конец старого и начало развития Нового искусства за отправную точку, то для того, чтобы выйти из нулевого состояния, следует:

1. Представить плоскость холста как *супрематическую* плоскость в качестве белого невизуального трансцендентного пространства. При этом материальная плоскость холста сохраняется. Холст тогда приобретает две плоскости: виртуальную и физическую. Обе плоскости – материальный холст + силовое поле духовной энергии человека – образуют пространственную структуру трансцендентной и физической реальности.

2. Как только на холсте появляется элемент, он «расчленяется» на два элемента (причем совершенно не обязательно изображать его на холсте дважды). На виртуальную плоскость он попадет в сознании, и мы его представляем. На материальной он присутствует визуально и мы его *видим*. Таким образом, за нарисованным элементом находится обратная информация его сущности (обратная потому, что мы смотрим на элемент и с трансцендентной, и с физической стороны одновременно). За точкой находится точка, за линией – линия, за плоскостью – плоскость, за кругом – круг, за объемом – объем и т. д. Обратная информация в данном контексте – это мнимая реальность как физический факт, выраженный в математике мнимыми цифрами и мнимой геометрией. П. Флоренский утверждал, что «<...> все пространство мы можем представить двойным, составленным из действительности и из совпадения с ней мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через *разлом* пространства и через выворачивание тела через «самого себя» [7]. Эта мысль подтверждает справедливость наших рассуждений математикой. Каждое тело имеет мнимую характеристику. И, как подчеркивает П. Флоренский, «мнимости параметров тела должны пониматься не как признак его ирреальности» [7].

3. Элемент в двойном пространстве расчленяется на два эстетических события. Причленении «одного на два» плоскость и эле-

мент утрачивают эстетическую смысловую нагрузку и уступают место невизуальной художественной форме. Разламывая в сознании пространственно-временной континуума плоскости картины, художник делает зрителя частью произведения, а не просто его наблюдателем. Форма, стиль и пластика, став средствами изображения, обретают новую жизнь, возвращая изобразительному искусству визуально-пластическую форму.

Заключение. Трансцендентный мир относится к непознаваемому. Супрематизм опровергает это утверждение. Через искусство трансцендентный мир не только визуален, но в нем можно присутствовать, а, следовательно, познавать: «Познай самого себя» – это сократовское утверждение является принципиально возможным и необходимым в области трансцендентного. В концепции К. Малевича это утверждение преобразовано в концепцию: не ищи трансцендентный мир нигде, как только в самом себе. И помни, что этот мир связан с белым миром освобожденного Ничто.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 2000. – Т. 3. – С. 345.
2. Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1.
3. Бурлюк, Д. Кубизм / Д. Бурлюк // Кубизм. Каталог выставки «Ганновер-Москва». – М., 2003.
4. Курьер ЮНЕСКО. – № 1. – 1981. – С. 30.
5. Малей, А. Формула бытия // Малевич. Классический авангард. Витебск. – М.: Гилея, 1996.
6. Богомазов, А. Ритм / А. Богомазов // Малевич. Классический авангард. Витебск. – М.: Гилея, 2003. – С. 126–161.
7. Флоренский, П. Мнимости в геометрии / П. Флоренский. – М.: Гнозис, 1991. – С. 50–51.

Поступила в редакцию 13.09.2013 г.

УДК 7.038.11(476.5):069

Проект «constructio» в контексте художественной культуры Витебска

Васильева Г. С.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет», Витебск



В статье рассказывается о проекте конструктивного искусства, автором и участником которого на протяжении 20 лет является Г. С. Васильева. За эти годы проект выставлялся в Витебске, Минске, Москве, Орше, Полоцке, Рейбурге (Германия). Везде проект встречал неподдельный интерес, т. к. он существует в традиции витебской художественной школы, интерес к художникам, продолжавшим эти традиции. В течении 20 лет в проекте участвовали разные художники витебской школы, это такие мастера, как А. Малей, В. Васильев, Г. Фалей, А. Слепов, А. Фалей, и молодые авторы – Т. Пискун, М. Сидин, Н. Бугаева, Т. Маклецова. Конструктивное направление считается самым сложным для понимания, оно оперирует такими категориями, как ритм, композиция, цветовое пятно. Оригинальность в том, что это – проект, где каждый является оригинальным, неповторимым художником, для которого слова Витебск, УНОВИС, современность стали поводом для творчества.

Ключевые слова: Витебская художественная школа, УНОВИС, конструктивизм, конструкция.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 71-76)

«Constructio» Project in the Context of Vitebsk Art Culture

Vassilyeva G. S.

Educational establishment «Vitebsk State Technological University», Vitebsk

In her article Galina Vassilievna Vassilyeva presents a project of constructive art, the author and participant of which she has been for 20 years. During those years the project was exhibited in Vitebsk, Minsk, Moscow, Orsha, Polotsk, Reiburg (Germany). The project was always welcomed with great interest since it exists in the tradition of Vitebsk art school, interest in artists who continue these traditions. During the 20 years different artists of Vitebsk school participated in it: A. Malei, V. Vassilyev, G. Falei, A. Slepov, A. Falei as well as young authors: T. Piskun, M. Sidin, N. Bugayeva, T. Makletsova. Constructive trend is considered to be most complicated for understanding, it operates such categories as rhythm, composition, color patch. The peculiarity is in the fact that this is the project, in which everyone is a peculiar artist for whom the words of Vitebsk, UNOVIS, contemporary time have become the trigger for creative work.

Key words: Vitebsk art school, UNOVIS, constructivism, construction.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 71-76)

Конструктивное направление возникло в конце XIX века и широкое распространение получило в архитектуре. В изобразительном искусстве в этом направлении работали выдающиеся художники XX века такие, как К. Малевич, Эль Лисицкий, В. Татлин. Абстрактное искусство долгие годы было под запретом на советском пространстве, в Витебске оно возродилось только в 80-е годы и с трудом пробивало себе дорогу на выставках.

Целью данной статьи является представление творчества витебских художников, ра-

ботающих в конструктивном направлении на примере проекта «Constructio», создателем которого является автор данной статьи.

Это проект одного стиля, несмотря на ярко выраженный индивидуальный характер всех участников. За эти годы проект стал частью культурной жизни не только Витебска, но и Беларуси. Продолжая традиции витебской художественной школы 1920-х годов, художники внесли свой вклад в развитие традиций Витебской художественной школы.

Адрес для корреспонденции: e-mail: vasilyeva.gala@rambler.ru. HYPERLINK – Г. С. Васильева

Конструктивное направление искусства. Оно оперирует простыми геометрическими формами. Лаконичность цвета, предельная выразительность, выход в пространство – это наиболее характерные черты этого направления. Конструктивное искусство возникло в давние времена и на протяжении веков будоражит умы человечества. Обратимся к истории Древнего мира. «В Гизе неподалеку от Каира на скалистом плоскогорье пустыни стоят три громадных геометрических тела – безупречно правильные четырехгранные пирамиды, гробницы фараонов Хеопса, Хефрена и Микерина (первая половина III тыс. до н. э.)» [1, с. 26]. Зиккурат царя Ур-Намму (конец III тыс. до н. э.) в Уре (Месопотамия) – первоначально состоял из трех как бы поставленных друг на друга усеченных пирамид, убывающих кверху, и достигал в высоту 60 м. В Индии ранние буддийские храмы представляют собой грандиозный полусферический холм, выложенный из кирпича и камня (Ступа в Санчи III – I вв. до н. э.). Тяжелое и грузное, облицованное каменными блоками монолитное тело ступы, напоминает перевернутую чашу. Ее величавая строгость и монументальность формы олицетворяют стихийную мощь земли или традиционное искусство интерьера Японии, знаки династий актеров времен театра кабуки (XVI в.).

Конструктивизм – одно из направлений авангарда начала XX века. «Сила и новизна неустанно работающей мысли сделала конструктивизм значительным явлением в культуре XX века» [2].

В изобразительном искусстве композиция всегда включает в качестве формальной основы «изобразительную конструкцию», имеющую ярко выраженный геометрический характер, поэтому такую конструкцию иногда называют «геометрией» художественного произведения. Противоположенное понятие – деструкция (разрушение). В истории художественных стилей конструктивные и деструктивные тенденции взаимосвязаны, так, например, классицизм более конструктивен чем барокко.

На рубеже XIX–XX вв. противодействие этих двух тенденций оказалось наиболее драматичным. В попытках преодолеть деструктивность эклектики, наиболее передовые художники еще в эпоху модерна,

пытались сделать более прочную, конструктивную основу для композиции в архитектуре и прикладном искусстве. Они чувствовали, что крайняя деструктивность разрушает целостность художественного образа. «Первыми конструктивистами были архитекторы модерна Т. Гарнье и П. Беренс, а самым известным конструктивным сооружением стала возведенная для Всемирной выставки в Париже 1889 г. Эйфелева башня [3]. В начале XX века конструктивное движение сформировалось и в живописи. Голландский архитектор, живописец, скульптор и теоретик Тео ван Дусбург, лидер группы «De Steil», считал, что художественное творчество можно свести к нескольким простым формулам и правилам компоновки плоскостных и объемных фигур.

В России конструктивизм возник в недрах авангардного искусства 1920-х годов. Его главные приметы: от неоклассицизма и модерна, разрушение установок эклектики, борьба за целесообразность новой формы. Оба направления представляли собой тенденции с определенной концепцией формообразования. Родоначальником конструктивизма является В. Татлин. Его проект «Памятника III Интернационала» (1919–1920) считается самым знаменитым архитектурным проектом XX века. В. Татлин работал на стыке живописи и скульптуры и называл свои композиции «Живописными рельефами», в другом случае он отрывал изображения от плоскости, это были «контр-рельефы», для которых он использовал дерево, картон, жести и другие материалы. На различных сочетаниях фактуры и цвета основывались работы в металле братьев Стенбергов и К. Медуницкого. В своих цветоконструкциях они использовали металлические стержни, полосы, трубы. Эти детища инженерной мысли легки и ажурны. А. Родченко создавал свои динамические плоскостные композиции с помощью линейки, циркуля и рейсфедера.

Конструктивное направление тесно связано с Витебской художественной школой 1920-х годов, творческим объединением УНОВИС. В то время в Витебске преподавали К. Малевич, Эль Лисицкий, И. Чашник, В. Ермолаева. Витебск, Малевич, УНОВИС – понятия, которые вошли во все каталоги современного искусства. «Оригинальность системы преподавания в Витебске, равно как

и авторитет УНОВИСа в Западной Европе, где его пламенным представителем выступал Эль Лисицкий, ставят УНОВИС на особое место не только в истории русского беспредметного искусства, но и в истории всего абстрактного искусства нашего столетия» [4].

Осенью 1919 года К. Малевич написал статью «Установление А в искусстве», где главным критерием искусства называется пятое измерение – экономия... Не менее известны и знаменитые «Проуны» Эль Лисицкого, которые представляют собой сочетание вертикальных и горизонтальных черно-белых форм на плоскости листа. Это – современный минимализм и использование конструктивного начала в искусстве. К. Малевич подчеркивает: «Конструируется система во времени и пространстве, не зависят ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений, моих представлений, как познание» [5, с. 150].

Творческий путь художников-участников проекта. Как известно, в 1980-е годы, творчество Марка Шагала, Казимира Малевича и вообще абстрактное искусство были под запретом. И поэтому нам (впрочем, как и нынешним студентам) приходилось работать с натурой: натюрморты, пейзажи, фигура человека. Личный художественный интерес автора статьи проявился в активном цвете и постепенном отходе от натуры и внимание к форме, композиции, ритму цветовых пятен и колориту. Неизгладимое впечатление на нас произвело творчество витебского художника, тогда главного художника Коласовского театра, авангардиста А. А. Соловьева, который постоянно говорил о поиске образа, передаче своих эмоций, впечатлений, переживаний на холсте. Реализм сменился живописной экспрессией, а образ уступил место абстракции. Большое влияние на художническое мировоззрение автора оказало посещение выставки современной немецкой графики 1960–1980 гг. в Художественном музее Минска. Там было представлено современное искусство Запада, и пришло четкое понимание: искусство во всем мире пошло другим путем, далеким от реализма, а главное – все те идеи, которые провозглашались и реализовывались в Витебске, получили признание и развитие во всем мире. Экспрессия уступила место со-

зерцательности, строгому отбору, конструктивному началу.

На первой персональной выставке (1993 г.) автора этой статьи были представлены абстрактные работы: серия «Стена», «Черные структуры», «Рейс», «Две фигуры в замкнутом пространстве». Огромное влияние на наше дальнейшее развитие оказало участие в I Международном пленэре «Малевич. УНОВИС. Современность», знакомство с участниками творческого объединения «Квадрат» (1986–1994), литература о творчестве К. Малевича. Мы по-новому взглянули на творческое наследие мастера. В 1995 г. состоялась персональная выставка «Конкретно-конструктивное искусство» Г. Васильевой, на которой было представлено около 40 работ (серия «Направление», «Знаки», «Две совмещенные фигуры», «Квадраты»). Цвет яркий насыщенный – это целый мир чувств, эмоций, переживаний, каждому периоду жизни соответствует своя цветовая гамма – доминируют то черно-белые, то фиолетовые, то пепельные, то золотые краски. Формы предельно лаконичные – круг, квадрат, треугольник, линия. Художник Н. Прусаков писал о выставке: «...Это зрелая осознаваемая позиция творческой личности. Суровая красота строгих конструктивно – пластических решений впечатляет своей страстной экспрессивностью. В работах внешне статичных по форме, сконцентрирована мощная динамика движения – «Рейс», «Направления». «Экспансивность полотен захватывает, увлекает зрителя бурной энергией локального цвета изначально геометрических форм. Ритм цветовых полос, линий, плоскостей то завораживающе монотонно размерен, то головокружителен как звук бубна и танец шамана...» [6, с. 4]. И в этом же году наша первая совместная выставка с В. Васильевым в Эдинбурге. К тому времени в его творчестве появились работы, выполненные в стиле конструктивного искусства («Пирамида»). В. Васильев о своей концепции писал: «...реальное пространство не столько внутри, сколько во вне картины, в силе ее влияния на среду и этой среды изменения, ритмизирования и окраски. С этим-то пространством и следует работать... К концу 1994 года у меня на холсте остались одни линии, круги и овалы то-о-ненькие...».

В 2001 году предложено Васильеву создать совместный проект «Constructio» в Ви-

тебске. Любовь к конструктивному искусству объединяла наше творчество, холсты Г. Васильевой (серия «Цвет и форма», «Пепельные фигуры», «Структуры») и объекты Василия Васильева (серия «Пластический стандарт», «Фигура молчания»). Минимализм цвета и форм, поиск наибольшей выразительности, гармония, строгий отбор.

Проект «Constructio». В этом направлении работает мало художников в мире, тем более в Беларуси. Это направление считается самым сложным для восприятия. Картины трудно объяснить привычными терминами, в них нет сюжета, нет привычных реальных изображений, даже эмоции скрыты, нет ярко выраженного движения. Здесь можно говорить такими категориями искусства, как композиция, цветовой и линейный ритм, построение формы, создание пространства экспозиции. В 2003 г. мы решили повторить проект «Constructio», пригласив к участию в выставке 9 художников. Проект успешно прошел в Минске, Витебске, Орше, Полоцке. Один из отзывов о выставке: «Прыемна ўсвядоміць, што горад-мара Малевіча – старажытны Віцебск – працягвае нараджаць таленты канструктыўнага (вялікага мастацтва) ужо на пачатку XXI ст.! У добры шлях праз стагоддзі!» Целью проекта было представление конструктивного направления в искусстве витебских художников. Это – инсталляции, объекты, коллаж, геометрическая абстракция, перформенс. Материалы самые необычные: песок, пенопласт, строительная сетка, металл, дублерин, холст, стекло... «Constructio» – это построение пространства, основанное на энергии цвета, формы, ритме геометрических плоскостей и объектов с четкой структурой линий. Поиск наибольшей выразительности минимальными средствами, где гармония и строгий отбор противостоят хаосу, экспрессия уступает место пассивному созерцанию, вычурность – предельной простоте. В Витебске и Минске открытие выставки начиналось с перформенса «Установление А в искусстве», который автор проекта (автор данной статьи) посвящает К. Малевичу. Интересно прошел перформенс в Минске: мы (А. Малей, Г. Васильева, В. Васильев) шли с красным квадратом по проспекту К. Маркса от здания Союза художников к Музею истории и культуры Беларуси, затем вносили квадрат в выставочный

зал и помещали в экспозицию.

Участники проекта – уже известные художники со своей концепцией творчества и молодые авторы, проявившие себя в выставочных проектах города. А. Малей – основатель творческого объединения «Квадрат» – изучает проблему *объект – плоскость, цвет, пространство, форма*: серия работ «Кубосупрематизм», проект «Обратная информация». А. Малей о своем проекте пишет: «Кубоквадрат – трехмерное и инобытийное структурированное пространство. На основе феноменального и ноуменального мира человека можно строить сложные многомерные пространственные конструкции, способные создать новую художественную форму, что невозможно в рамках одного только трехмерного осмысления физического мира» [7, с. 82]. В. Васильев – организатор проектов современного искусства «In-formation», «Abstract», на выставке представил пространственные конструкции из серии «Пластический стандарт». Легкость, изящество, монументальность присущи его работам. Г. Васильева выставила холсты в стиле геометрической абстракции под названием «Цвет и форма», «Квадраты», «Стена». Преобразование цвета, формы, пространства от овала к треугольнику, от желтого к темно-фиолетовому. Простые геометрические фигуры на плоскости холста, лаконичность цвета, аскетизм форм – творческое кредо художника. Серия «Цвет и форма» посвящена теоретическому наследию В. Кандинского, который в своей статье «Основные элементы живописи» исследовал вопрос соответствия цвета определенной геометрической форме. Так он писал, что «желтое есть высшее внешнее движение, почему и соответствует треугольнику, синее есть высшее углубление, почему и соответствует кругу» [8]. Г. Фалей стремится выстраивать инсталляции в пространстве зала с помощью нитей, труб, создавая ритм линий в пространстве («Икар»). Антонина Фалей работает в технике коллажа, живописно раскрашивая бумагу, выстраивает из нее геометрические формы и наклеивает их на дублерин, соединяя живопись и геометрическую абстракцию («Найденный в воде», «Этажи природы»). Участники проекта – молодые авторы. Это Т. Маклецова, которая свои объекты, инсталляции создает из строительной сетки, стекла, цветных

макарон, зеркал (объект «Игра»). «Изменяющееся спиралевидное движение направлено сверху вниз, а оптический эффект посредством зеркал передает движение снизу вверх. Использованы материалы: пластик, зеркало, стеклянные объекты – шары (инсталляция «Коктель»). М. Лосьминская, выкрашивая льняные полотна в разные цвета, создает гео-метрические формы в технике коллажа. Гармония цвета, формы, пространства (проект «Морская»). Т. Пискун же работает в стиле геометрической абстракции на холсте, в технике коллажа: локальный цвет, геометрия форм, неожиданность композиции («Композиция»). И молодой художник М. Сидин – в то время студент ВГПУ, создает кинетические объекты, инсталляции, выполненные из песка, пластиковых бутылок, гипсовых форм («Монолог о центре»). И Н. Бугаева создает объекты, инсталляции из травы, дерева, льняных нитей. Работы, как правило, изысканны, пронизаны светом, покоем («Стечение обстоятельств»).

К. Михеев писал о выставке: «Не устану удивляться преданности, с которой витебские художники относятся к авангарду 20-х годов, в частности, к УНОВИСу. Революция в сфере изобразительных принципов и форм тогда в единственный раз в истории всерьез задела Беларусь, воплотившись в Витебской школе, в Малевиче и Лисицком... Лучшее подтверждение тому – выставка «Constructio», проходившая в Государственном историческом музее... Коллективное кредо участников сформулировано в стилистике манифеста «утвердителей нового искусства»: «Мы создаем свои работы, в основе которых лежит строгий отбор, лаконичность, максимальная выразительность форм и цвета, гармония...» [9, с. 31].

Следующая выставка «Constructio» прошла в Московском музее современного искусства в 2007 году. Это был второй совместный проект с В. Васильевым. Серия «Квадраты», «Знаки», «Лори», созданная автором данной статьи, Васильев же выставлял объекты «Искусство для искусства», «Арабика», «Вертикальная скульптура молчания». Журнал «Декоративное искусство» писал: «Супрематизм имеет два метода выявления элементов мироощущения: «пространственный» и «станковый». «Пространство и полотно – места проявления», – писал Малевич. Именно этим принципам

руководствуются в своих экспериментах белорусские художники Галина и Василий Васильевы, в чем можно убедиться на маленькой компактной выставке... Творчески перерабатывая традиции супрематизма, конструктивизма они обогащают их новыми, обращающими к современности, находками. Построенная по принципу контраста выставка – яркие, динамичные картины Галины и странные, интригующие объекты Василия – заставляют зрителя пережить необычный опыт. Галина заворочена квадратами, заполненными чистыми цветами: красные, черные, золотые, с разноцветными рамками, цветными фонами – настоящая театрализованная мистерия победного шествия квадратов, в котором есть даже нечто пугающее ... Василий ориентируется на супрематические проекты Малевича с их контрастами, соотношениями размеров, ритмов, пропорций, сдвигов объемов, рождающих ощущение острой напряженности, но делает это по-своему» [10].

В 2009 году персональная выставка Г. Васильевой «Constructio. In Sinne Kasimir Malewitschs» Рейбург-Локкум (Германия). Перформенс, посвящение Малевичу, «Что есть соль?»: автор данного материала выкладывает на пол сине-красный крест и квадрат холста, рисует соляной квадрат, устанавливает свечи. «Что есть соль? А нет, чем заменишь ее?». В 2012 году состоялся проект в выставочном зале Союза дизайнеров (Минск). В выставке участвовали А. Малей, В. Васильев, Г. Васильева, А. Слепов, А. Фалей. На открытии Г. Васильева проводит перформенс «Красный квадрат». На белое полотно выкладывает красный квадрат и рисует солью крест. «Проект «constructio» объединяет художников с разными стилистическими пристрастиями в единое поле эстетической привязанности к определенной системе мышления, очерченной традицией классического авангарда, которая в их произведениях исследуется, переосмысливается, расслаивается на сегменты и трансформируется. Их творчество мотивировано не функциональными факторами и не информационной составляющей конструкции. В своем мировоззрении они остаются верными метафизической основе искусства...» [11, с. 18]. В буклете выставки были такие тексты: «Работы А. Малей современны в лучшем смысле этого слова: чи-

стый конструктивизм 20-х годов менее импонирует массовому зрителю, чем мягкие и округлые формы неobarocco, поскольку они более близки и родственны формам человека...» (Л. Миронова); «Интригующее впечатление испытываем соприкасаясь с творчеством Васильева. Маятники времени, каменные круги, подвесные мосты, башни и цветные фонари, спирали, следы человеческой фигуры оппонируют к архитипам человека, древним цивилизациям и культурам, так же как и к восточной созерцательной философии... Создается впечатление пребывания в мире древних машин, которые ценны их прежними функциями, содержащейся в них мыслью...» (Э. Домановска) [12, с. 1].

Первый раз участвовал в проекте А. Слепов, активный участник творческого объединения «Квадрат». Динамика цвета и ритм форм, активная линия, плюс цвет авангарда – красный, черный, белый создают в его работах атмосферу торжества творчества, жизни («Реквием», «Лежащая», «Стреляющий из лука»). А. Фалей представила объект «Алфавит из 11 букв». Галина Васильева показала инсталляцию «Серебряная нить», посвященную 100-летию творческого объединения «Синий всадник» (Мюнхен). В этом же году проект был представлен в Художественном музее Витебска. Интересную концепцию проекта предложила заведующая Художественным музеем О. И. Окуневич: вместе с работами современных авторов в экспозицию были включены оригинальные рисунки ученика К. Малевича – Д. Якерсона «Композиция супрематическая» 1920 г. («Робот шагающий»). Таким образом, соединилось прошлое и настоящее, традиция и современность Витебской художественной школы.

«...Художники Витебской школы заметно выделяются на фоне других творческих объединений... Обаяние наследников Малевича в том, что они сохранили заветы революционного искусства начала века (насколько это возможно), не потеряли веру в положительные ценности жизни и в со-

циальное значение своего труда. Каждый из них отличается своим индивидуальным стилем и почерком, но у них есть нечто общее... Художникам свойственно стремление к правде бытия, логике конструкции, прочности связей элементов, они уважают законы времени, пространства и движения, чувствуют значение чисел и пропорций. Поэтому их искусство встречает интерес и уважение современников» [13, с. 4].

Заключение. Оригинальность мышления, новизна художественных решений, глубинное чувство формы, ритмическое построение пространства выделяет конструктивное направление в искусстве XX века. «Constructio» – единственный в Беларуси проект, который продолжает традиции конструктивизма, традиции Витебской художественной школы. Проект осуществляется в пространстве современного Витебска, но идеи, рожденные столетие назад, вдохновляют ныне живущих и действующих мастеров, отчего культура Витебска продолжает пульсировать актуальными проектами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева, Н. Искусство Древнего мира / Н. Дмитриева, Н. Виноградова. – М.: Детская литература, 1989. – С. 26.
2. Федотова, Е. Русский конструктивизм – новая концепция формобразования / Е. Федотова // Salon. – 1999. – № 9. – С. 154.
3. Власов, В. Стили в искусстве / В. Власов. – СПб., 1995. – С. 287.
4. Наков, А. Беспредметный мир / А. Наков. – М., 1997. – С. 65.
5. Малевич, К. Супрематизм / К. Малевич // Малевич, К. Собрание сочинений. – М., 1993. – Т. 1. – С. 150.
6. Прусаков, Н. Искусство геометрической экспрессии / Н. Прусаков // Курьер. – 1995. – 3 февр. – С. 4.
7. Малей, А. Эстетическая модель вселенной / А. Малей // Обратная информация. – Минск, 2012. – С. 82.
8. Кандинский, В. Основные элементы живописи / В. Кандинский // Вопросы искусствознания. – 1994. – № 1. – С. 300.
9. Гриль, Я. Воспитание Колумба на улице К. Маркса / Я. Гриль // Белорусская газета. – 2003. – 16 июня. – С. 31.
10. Хан-Магомедова, В. Эксперименты с пространством и полотном / В. Хан-Магомедова // ДИ. – № 1. – 2008. – С. 78.
11. Котович, Т. Конструктивизм: продолжение здесь и сейчас / Т. Котович // Constructio. – Минск, 2012. – С. 11.
12. Домановская, Э. Constructio. – Минск, 2012. – С. 1.
13. Миронова, Л. От супрематизма к конструктивизму и далее... / Л. Миронова // Constructio. – Минск, 2012. – С. 4.

Поступила в редакцию 16.09.2013 г.

УДК 75.021.32-035.676.332.066.3(476.5) "197/198"

Мастацкая культура Віцебска XX стагоддзя: развіццё акварэльнага жывапісу ў Віцебску ў 1970 – пачатку 1980-х гадоў

Быкава Т. А.

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



На сённяшні дзень акварэль можна лічыць адным з вядучых відаў выяўленчага мастацтва Беларусі ў многім дзякуючы таму, што ў свой час, на хвалі ўсесаюзнай цікавасці да акварэлі (а гэта якраз другая палова 60-х гг. XX ст.) у Беларусі вылучыўся буйны акварэльны цэнтр – Віцебск. Тут узнікла генерацыя таленавітых мастакоў-акварэлістаў, чья творчасць у далейшым дазволіла даследчыкам разважаць ужо не проста пра віцебскую акварэль, але пра Віцебскую школу акварэлі. Менавіта Віцебская школа акварэлі і з'яўляецца аб'ектам даследавання дадзенага артыкула. У рамках гэтай работы аўтар разглядае перыяд у развіцці Віцебскай школы акварэлі, які ахоплівае 70-я – пачатак 90-х гг. XX ст. Хача, па сутнасці, храналагічныя межы гісторыі віцебскай акварэлі значна шырэйшыя, аўтар абмяжоўваецца аналізам толькі вышэйназванага перыяду, паколькі, на-першае, перадумовы для станаўлення Віцебскай школы акварэлі складаюцца толькі ў пачатку 60-х гг. XX ст., а па-другое, пачатак 90-х гадоў мінулага стагоддзя з'яўляецца для Віцебскай школы акварэлі своеасаблівым водападзелам, за якім назіраецца паслабленне рэалістычнай тэндэнцыі і ўзмацненне фармалістычных пошукаў і эксперыментаў у творчасці мастакоў-акварэлістаў.

Ключавыя словы: Віцебская мастацкая школа, Віцебская школа акварэлі, акварэльны жывапіс, пейзажы, нацюрморты, вернісажы.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 77-94)

Art Culture of the XX Century Vitebsk: Development of Watercolor Painting in Vitebsk in 1970 – Early 1980-ies

Bykava T. A.

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

Nowadays watercolor painting can be considered one of the leading types of Belarusian fine arts to a great extent due to the fact that earlier during the peak of interest in watercolor (late 1960-ies of the XX century) a strong watercolor center of Vitebsk distinguished itself in Belarus. A generation of talented watercolor artists emerged here, whose creative activity further made it possible for researchers to distinguish not just Vitebsk watercolor but Vitebsk watercolor school. It is Vitebsk watercolor school which is the object of study in this article. In this work the author considers the period in the development of Vitebsk watercolor school from 1970 to early 1990-ies of the XX century. Although chronological borders of the history of Vitebsk watercolor school are considerably wider, the author limits herself by the analysis of only the period mentioned above; first, only in the early 1960-ies the preconditions for the creation of Vitebsk school of watercolor appeared, and, secondly, early 90-ies of the last century is for Vitebsk watercolor school kind of borderline, after which weakening of realistic tendency is traced as well as strengthening of formalistic searches and experiments in the creative work of watercolor artists.

Key words: Vitebsk art school, Vitebsk watercolor school, watercolor painting, landscape, exhibitions, still life.

(Art and Culture. — 2013. — № 3(11). — P. 77-94)

Сямідзясятая гады XX ст. з'явіліся часам своеасаблівага акварэльнага «буму», які праявіўся ў павышанай цікавасці мастакоў, крытыкаў і гледачоў – аматараў выяўленчага мастацтва да гэтай незвычайнай, графічна-жывапіснай тэхнікі. Яна ўжо даўно і паўнапраўна заявіла пра сябе, як пра самастойны від мастацтва, які дазваляе мастакам узнімацца да самых шырокіх жыццёвых і мастацкіх абагульненняў. Вось як разважае пра сутнасць і ўзровень развіцця мастацтва акварэлі 1970-х гадоў аўтар аднаго з артыкулаў, прысвечаных IV Усесаюзнай выставе акварэлі, якая праходзіла ў Мінску ў чэрвені 1975 года: «...Акварэль – жывапіс яна ці графіка? Яна і тое, і гэтае. <...> Яна бліжэй да графікі па адлюстраванню руху часу. Але яна бліжэй да жывапісу па глыбіні вобразнасці, дасягаемай мастакамі, у карціннай завершанасці лістоў. Аб усім гэтым мы маем права гаварыць толькі цяпер, на сучасным этапе развіцця акварэлі. <...> І ўжо не стаіць у коле праблем пытанне аб засваенні акварэльнай тэхнікі. Яна засвоена дасканалы. Не стаіць і пытанне аб абмежаванасці зместу, аб перавазе работ эцюднага плана, таму што ўзяты і гэтыя рубяжы. Патрэба ж у паглыбленні задач узняла і тэхніку «вадзянога жывапісу» да высокага, артыстычнага майстэрства» [1].

Мэта артыкула – вызначэнне кантэнту Віцебскай школы акварэлі ў межах Віцебскай мастацкай школы.

«Акварэльнае жыццё» нашай рэспублікі ў сярэдзіне і другой палове 1970-х гадоў аказалася вельмі насычаным. Толькі на 1975 год прыпала адразу некалькі значальных падзей. У сакавіку адбываецца IV Рэспубліканская выстава акварэлі, у чэрвені – IV Усесаюзная выстава акварэльнага жывапісу, якую мы ўжо згадвалі вышэй. Правядзенне выставы такога высокага ўзроўню менавіта ў Беларусі, а не ў Маскве, яскрава сведчыла пра тое, што акварэльнай перыферыі сапраўды больш не існуе, а ўзровень акварэльнага майстэрства беларускіх мастакоў не саступае ўзроўню лепшых акварэлістаў Саюза. І яшчэ адной важнай падзеяй азнаменавалася лета 1975 года. На Віцебшчыне на працягу 40 дзён працавала спецыялізаваная творчая група мастакоў-акварэлістаў з усёй

краіны, якія азнаёміліся з жыццём людзей Прыдзвінскага краю. Вынікам гэтай творчай паездкі стала правядзенне справаздачнай выставы майстроў «празрыстага жывапісу» (дадатак 1.)

Набыткі віцебскіх акварэлістаў у сярэдзіне 1970-х гадоў. Першае, што хацелася б адзначыць, – гэта нейкі небывалы ўсплеск цікавасці да індустрыяльнай тэмы. Матыў вялікіх будоўляў краіны меў месца ў работах мастакоў і ў 1960-я гады, і мы ўжо звярталі на гэта ўвагу. Але ў 70-х зварот да прамысловай тэматыкі набывае амаль што масавы характар. Так, у 1976-м годзе ў Віцебску праходзіла выстава пад сімвалічнай назвай «На ўдарных камсамольскіх». У склад экспазіцыі увайшлі работы маладых акварэлістаў, якія пабывалі на вялікіх будоўлях краіны. Уражанні ад творчай камандзіроўкі на БАМ знайшлі адлюстраванне ў работах В. Напрэенка-Ляховіч «Тунель Нагорны», «Раніца ў тайзе», У. Напрэенкі «Укладка трасы», «Пасёлак будуюцца», С. Кампанічэнкі «БАМ. Пасёлак Залацінка», «Якуцкія туманы». А. Малей выставіў работы «Увага – пуск!» і «Начная змена», створаныя пасля паездкі на Бабруйскі шынны камбінат. На выстаўцы экспанаваліся таксама акварэлі А. Дасужава, А. Шыёнка, А. Слепава.

Да індустрыяльнай тэматыкі ў гэты час звяртаюцца ўжо вядомыя нам Г. Шутаў «Керамзітавы завод» (1974); серыя «Новабудоўля Беларусі – Руба. Завод даламітавай мукі» (1977), Ф. Гумен «Наваполацк. Заводы» (1973); «Наваполацк. Нафтабуд» (1973); «Нафтабуд. Хімзавод» (1975); а таксама М. Образаў «Нафтахімічны камбінат» (1980); Я. Панамарэнка (серыя «На хімічным камбінаце» (1978) і інш.

Безумоўна, сёння мала каму з мастакоў прыйдзе ў галаву ствараць узнёслы і велічны вобраз якой-небудзь фабрыкі альбо камбіната, бо змяніўся час і мастацкія арыенціры. Тады ж першым патрабаваннем да мастакоў усіх рангаў было адлюстраванне рэчаіснасці, стварэнне пераканаўчых вобразаў сучаснікаў, услаўленне індустрыяльнай магутнасці дзяржавы. Зноў-такі мы бачым, што працаўнікі ад пэндзля і палітры аказваліся заціснутымі ў рамкі канкрэтнага і жорсткага вызна-

чальнага сацыяльнага заказу, што, бясспрэчна, сёння не можа не ўспрымацца як з’ява адмоўная, як абмежаванне свабоды творчасці. Тым не менш, асобныя рэплікі крытыкаў у бок мастакоў-акварэлістаў пераконваюць, што гэтыя апошнія не праяўлялі вялікага рвення, выконваючы загад дзяржавы і часу, а імкнуліся перш за ўсё да выражэння чыста мастацкіх задач, пошукаў асобых сродкаў выразнасці акварэлі, выпрацоўкі ўласнага почырку: «... от того, что акварелисты пишут, например, индустриальные пейзажи, <...> чаще всего выигрывает лишь название листа, а не его существо, потому что индустриальный пейзаж не пропущен через сердце художника, – няўхвальна адзначае У. Бойка ў артыкуле «Слово об акварели» і працягвае: – Он (индустриальный пейзаж. – Т. Б.) не должен быть всего лишь поводом для решения цветовой, композиционной, колористической задачи, поставленной перед собою как самоцель, без проникновения в тему, в индивидуальность мотива, без проникновения в себя самого» [2].

Яшчэ адным спосабам пазбавіцца ад гнёту сацыяльнага заказу з’яўлялася работа ў «палітычна нейтральных», правяраных часам акварэльных жанрах – пейзажы, нацюрморце, партрэце. Але і такі шлях яшчэ не гарантаваў поўнай свабоды творчасці, паколькі можна было лёгка атрымаць папрок за адыход ад надзённых праблем рэчаіснасці. Аднак з цягам часу крытыка стала больш ліберальна ставіцца да такіх «уцёкачоў». Той жа У. Бойка, робячы агляд развіцця акварэльнага жывапісу ў краіне за 1977 год, пісаў: «Сёння наўрад ці прыйдзе каму ў галаву бачыць у актыўнай працы мастака над нацюрмортам і над пейзажам роднай зямлі рэцыдывы «ўцёкаў» ад рэчаіснасці і сучаснасці, як гэта некалі часам здаралася. Разам з ростам культуры нацюрморта і пейзажа мы навучыліся разумець, што праз спасціжэнне аблічча зямлі спасцігаецца і «аблічча душы» сучасніка, нешта вельмі істотнае ў гэтай душы» [3]. Як бачым, паступова пачынае зараджацца разуменне таго, што ў мастацтве важная не столькі рэпартажнасць, колькі магчымасць спасцігаць і раскрываць глыбінную сутнасць жыцця, прыроды, чалавека.

Пейзажы Ф. Гумена 1970-х гадоў выкананы з гранічным майстэрствам. На новым этапе яго акварэлі прывабляюць ужо не дзёрзкасцю і нечаканасцю тэхнічных рашэнняў, а ўменнем дакладна і пранікнёна перадаваць у работах свой настрой, свае ўражанні і адчуванні. У пейзажных кампазіцыях Гумена асобае месца заўсёды належала гарадскім матывам, у прыватнасці адлюстраванню помнікаў архітэктуры. Напэўна, дух старажытнасці заўжды нечым вабіў і хваляваў мастака. На гарадской выстаўцы акварэляў віцебскіх мастакоў 1976 года ён экспанавалі шэраг работ, у якіх асабліва цесна знітаваліся тэма мінулага і сучаснасці. Аб тым, якія ўражанні выклікалі ў яго акварэлі знакамітага віцебскага мастака, піша А. Кічына ў артыкуле «Всяёлкай самацвётаў»: «На выстаўцы прадстаўлены пейзаж Ф. Гумена “Старая Рыга”... Нібы цудоўная машына часу перанесла нас у сярэдневяковы горад. Найтанчэйшы талент мастака агучыў пейзаж галасамі стагоддзяў: цокатам капытоў па голаму бруку, стрыманым поступам гараджан. А сілуэты пракожных у сучасным адзенні не толькі не адцягваюць увагі ад галоўнай тэмы, а нібы акцэнтуюць яе.

Зусім інакш успрымаецца яго “Старажытны Полацк”. Гарачынёй расплаўленага золата мігцяць купалы сабора. І зноў падзеі “даўно мінулых дзён” і сучаснасць спалучыліся ў маляўнічымі кампазіцыйным акордзе» [4].

Акрамя гэтых на выстаўцы экспанаваліся такія работы, як «Віцебскі дворык. Ратуша», «Успенскі сабор», «Смаленск».

У жніўні 1979 года Ф. Гумен узначальваў творчую групу мясцовага аддзялення Саюза мастакоў, якая пабывала ў заходніх раёнах Віцебшчыны. Вынікам паездкі стала выстаўка пад назвай «Віцебскае Паазер’е». Падчас гэтай творчай камандзіроўкі Ф. Гуменам былі створаны такія пейзажныя кампазіцыі, як «Начная фантазія», «Глыбокае», «Віцебск ноччу», «Заход на Дзвіне», «Полацкая Сафія». Аўтар вышэй узгаданага артыкула адзначае, што тэма Паазер’я знайшла ў асобе гэтага мастака шчырага і чулага песняра, які стварыў усхваляваную акварэльную сюіту з месячнага серабра

і залітых сонцам дворыкаў, пяшчотных азёр і рачных выгібаў, дарог і сцяжынак маляўнічага краю [5].

Сталасцю мастацкага стылю пазначаны і работы Г. Шутава. У 1970-х гадах ён стварае цэлыя серыі пейзажных работ, прысвечаных роднаму краю. Гэта серыя «Мая рэспубліка» (1974), работы з якой дэманстраваліся на IV Усесаюзнай выстаўцы акварэлі (1975) (дадатак 2); у 1977 годзе была створана серыя «Зямля беларуская», Віцебску прысвечаны акварэлі з серыі «Мой горад» (1978) (дадатак 2).

У жанры пейзажу спрабавалі свае сілы і маладыя мастакі А. Малей (трыпціх «Ратуша», «Дзвіна», «Лучоса», серыя «Мой старажытны горад»), М. Образаў («Табольск»), А. Шыёнак («Вясна наступае», «Вясна на Лучосе», «Раніца») (дадатак 2).

Нельга не адзначыць, што ў 1970-х гадах віцебскія акварэлісты больш актыўна звяртаюцца да партрэтнага жанру. Прычым важным для іх з'яўляецца не сляпое капіраванне натуры, а перадача ўнутранага стану, духоўнага свету герояў-сучаснікаў. Да партрэта звярталіся Ф. Гумен («Партрэт мастацтвазнаўца Б. Шышло» (1974); «Жаночы партрэт» (1974), В. Напрэенка-Ляховіч («Партрэт работніцы фабрыкі «КіМ» Аўдзеевай» (1975); «Партрэт бабкі Аняты» (1975), асабліва часта Л. Воранава («Брыгадзір Вольга Савельева» (1975); «Яфрэйтар Святлана Мішына» (1975); «Ніна Лаўрова – член маладзёжнай брыгады» (1975).

Мы ўжо згадвалі пра тое, што ў творах віцебскіх акварэлістаў часам закраналася тэма вайны, у прыватнасці, гэты матыў мы сустракаем у творах Івана Сталярова. Гэтая ж тэма няўлоўна, як падтэкст, як метафара прысутнічае ў работах другога віцебскага мастака Віктара Лук'янава. ...Журботны рад стынурых пад небам печаў, ахопленых барвовым зарывам, – і бледнатворы хлопчык ля абгарэлага дрэва з адзінай галінкай, якая зацвіла і пладаносіць. Гэта «Яблыня майго дзяцінства» (1975) – адна з самых вядомых акварэляў мастака, прасякнутая ў адзін і той жа час шчымлівым смуткам і верай у перамогу святла і розуму.

Трагедыя чалавека, у якога вайна адабрала самае дарагое – родных людзей рас-

крываецца ў кампазіцыі «Бабулі» (1979). Тры пажылыя жанчыны на лаўцы занятыя будзённай справай і размовамі. Побач з імі – яшчэ адна, у чорнай жалобнай сукенцы, з сіваю галавой і позіркам, скіраваным у бясконцасць. Яе жалобная постаць выклікае ціхі сум і спачуванне, бо даўно ўжо няма тых, хто мог бы падарыць ёй унукаў.

Тэма мінулай вайны і сучаснасці цесна перапляліся ў такой, здавалася б, мірнай і нават ідылічнай кампазіцыі, як «Адуванчыкі» (1983). «Чароўны свет прыроды, апанаваны цішынёй, кволая дзяўчынка ля блакітнага вадаёма, і россып пушыстых шарыкаў у бяскрайнім прасторы. Зноў усё проста: мір, спакой, раскоша. І, напэўна, толькі тыя, хто перажыў вайну, усведамляюць, што надзіва правільнай формы вадаём – адна з нядаўніх ран планеты. І чароўнасць цішыні становіцца яшчэ больш адчувальнай, як і беражліва ўзняты дзяўчынкай адуванчык – кволы і трапяткі сімвал жыцця» [6]. Як бачым, асноўным лейтматывам сюжэтных кампазіцый В. Лук'янава з'яўляецца дзяцінства і вайна, і гэта, напэўна, вытлумачваецца тым, што сам мастак бачыў вайну маленькім хлопчыкам. І ўражанні ад убачанага і перажытага ў далёкім і нямірным дзяцінстве, неадступна ідуць за ім у дзень сённяшні.

Разнастайнасцю матываў і вобразаў адзначаны пейзажы В. Лук'янава. Велічным спакоем і зачараваннем прыродай напоўнены «Браслаўскія прасторы» і «Зялёны май». Незвычайныя, чароўныя сельскія і гарадскія матывы мастака («Стары Талін»). Разнастайныя па каларыце, прыёмах пісьма і эмацыянальным гучанню, напоўненыя глыбокім сэнсам і абагульненнем «Восень» і «Зімовыя пейзажы».

Аддаў мастак даніну і індустрыяльнай тэматыцы (трыпціх «На дывановым камбінаце», «Мантажнікі», «Будоўля»).

За доўгі час В. Лук'янаву ўдалося знайсці свой адметны почырк, свой стыль, лаканічны, стрыманы, пазначаны глыбокім роздумам аб быцці і месцы чалавека ў свеце.

Яркі след у акварэлі 1970-х гадоў пакінула віцебская мастачка Людміла Воранава, якая адразу ж звярнула на сябе ўвагу рамантычнасцю светаадчування, багатай

фантазіяй, экспрэсіўнасцю мастацкай манеры. У адным з артыкулаў аглядальнік Л. Налівайка падкрэслівае своеасаблівасць светапогляду і мастацкай манеры маладой мастачкі: «Вобразы карцін <...> Л. Воранавай знаходзяцца ў незямной прасторы, у свеце фантазіі. Музычнасць лініі, загадкавасць сіне-зялёных фарбаў дапамагаюць інтэрпрэтацыі казачнай «Снежнай каралевы» і міфалагічнага «Ікара». Вялікай адухоўленасцю прасякнуты лірычны «Жаночы партрэт» [7]. Пільную ўвагу да сябе прыцягваюць нават проста назвы работ – «Ікар», «Снежная каралева», – якія яўна выбіваюцца з шэрагу звыклых і ў некаторым ступені аднастайных найменняў кампазіцый віцебскіх акварэлістаў.

Менавіта самабытнасць таленту Л. Воранавай вызначыла яе нялёгка, але багаты на адкрыцці шлях. У. Рынкевіч згадвае, што ўжо яе першая выстава, што адбылася на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педінстытута, выклікала ў «кампетэнтных органаў» абурэнне незалежнасцю мыслення аўтара ад ідэалагічных устаноў і імкненнем да фармалістычных эксперыментаў, што, нагадаем, у савецкі час зусім не заахвочвалася.

Цікавасць да астраноміі, фантастыкі, антычнай міфалогіі абумовіла тэматыку Л. Воранавай. Таму не дзіўна, што ў 1977 годзе адбылася не зусім звычайная выстава, на якой мастачка прадставіла свае работы па матывах твораў савецкіх і зарубежных фантастаў І. Яфрэмава, С. Лема, Р. Брэдберы. Праўда, выкананы яны былі ў тэхніцы пастэлі.

І ўсё ж такі не абласныя і рэспубліканскія выставы траплялі яе работы, вытрыманыя ў межах традыцыйнай тэматыкі і жанраў: партрэты, нацюрморты, часам фігуратыўныя кампазіцыі. У. Рынкевіч піша: «Успамінаюцца яе творы не фабулай і не арыгінальнасцю гледжання на аб'ект адлюстравання, а перш за ўсё вялікім эмацыянальным напружаннем акварэльнага аркуша, якое зыходзіць з насычанасці каларыту і экспрэсіўнасці тэхнічных прыёмаў» [8].

Калі весці гаворку пра развіццё акварэлі ў 1970-я – пачатак 1980-х гадоў, то можна адзначыць, што Віцебскую школу ў гэты

час прадстаўлялі ўжо некалькі пакаленняў мастакоў. Па-першае, пачынальнікі «акварэльнага руху» ў Віцебску – І. Сталяроў, Ф. Гумен, В. Ральцэвіч, В. Лук'янаў, Г. Шутаў; па-другое, пакалення акварэлістаў, якія пачалі сваю актыўную творчую дзейнасць у другой палове 1960 – пачатку 1970-х гг.: В. Напрэенка-Ляховіч, У. Напрэенка, Л. Воранава, С. Кампанічэнка. У другой палове 1970-х гадоў да плеяды віцебскіх майстроў акварэлі далучаюцца А. Малей, М. Образаў, А. Шыёнак, М. Ляўковіч, А. Баброў і інш. Ізноў жа мы можам назіраць выразную стыльвую дыферэнцыяцыю творчых почыркаў віцебскіх акварэлістаў. Мастацкая манера прадстаўнікоў «старэйшага» пакалення Віцебскай школы акварэлі ў гэты час набывае рысы сталасці, іх кампазіцыі адрозніваюцца дасканаласцю, філіграннасцю тэхнікі. Работы ж маладых мастакоў часам ствараюцца пад уплывам стылю настаўнікаў, што, у прынцыпе, заканамерна.

Што датычыцца жанравага кола віцебскіх акварэляў, то яно практычна не змяняецца і па-ранейшаму прадстаўлена традыцыйнымі жанрамі пейзажу, партрэта і нацюрморта.

Асноўныя тэндэнцыі развіцця акварэлі Віцебскай школы ў 1980 – пачатку 1990-х гг. 1980-я гады XX стагоддзя азнаменаваліся агульным зніжэннем цікавасці да мастацтва акварэлі. Нам думаецца, што гэта цалкам заканамерна, паколькі любы ўздым заўсёды змяняецца спадам альбо стабілізацыяй сітуацыі. У гэты час акварэль наўрад ці можа здзівіць чым-небудзь нечаканым, паколькі глыбіні яе выяўленчых магчымасцей былі ўжо даволі добра асвоены, а калісьці ўнікальныя аўтарскія прыёмы засвоены не адным пакаленнем мастакоў. Карацей кажучы, у 1980-я мы ўжо не назіраем такога ажыятажу вакол акварэлі і акварэлістаў, якім былі пазначаны 60-я і 70-я гады XX стагоддзя.

Неяк непрыкметна знік імпэт у пачынальнікаў Віцебскай школы акварэлі. Радзей пачалі выстаўляцца Ф. Гумен, В. Ральцэвіч, І. Сталяроў. Часцей на выстаўках сустракаюцца імёны прадстаўнікоў новага пакалення віцебскіх акварэ-

лістаў: А. Шыёнка, М. Драненкі, М. Ляўковіча, Я. Панамарэнкі, А. Карпана, І. Шкуратава, творчасць якіх у асноўным і вызначае аблічча Віцебскай школы акварэлі на дадзеным этапе (дадатак 2).

Па-ранейшаму ўлюбёнымі жанрамі мастакоў-акварэлістаў застаюцца пейзаж і нацюрморт. Павышаную цікавасць яны праяўляюць да адлюстравання розных станаў прыроды. Многа працуе ў гэты час над пейзажам У. Напрэенка. І калі ў карцінах вытворчай тэматыкі («Даламітавы завод у Рубе» (1983); «Наваполацкі нафтагігант» (1985) адчуваецца даніна знешняму манументалізму і некаторай халоднасці пры ўсёй энергічнасці акварэльнага пісьма, то ў камерных, лірычных пейзажах гэтага часу больш пачуцця, душы, зацікаўленасці. Пейзажы напісаны гучна, сакавіта, з увядзеннем акцэнта – каляровага ўдара адкрытым колерам, шырокім пэндзлем. Асаблівую ўвагу прыцягваюць пейзажы, якія перадаюць пэўны настрой, напісаныя ў пераломныя станы дня і надвор'я – у прыцемкі, у ветраны дзень, вечарам.

У пейзажах А. Шыёнка таксама адчуваецца цікавасць да памежных станаў прыроды. Як адзначае С. Сяргееў, яму, здаецца, нецікава адлюстроўваць яскравыя, адкрытыя фарбы сонечнага летняга дня, калі ўсё ўяўляецца простым, зразумелым, без той загадкавасці, якія прыносяць з сабою вечар і ноч, без той казкі, што хаваецца ў снежных гурбах. Пейзажыст відавочна імкнецца да праўдзівасці паказу жыцця, але шукае характэрныя яго праявы, хвалючыя чалавека [9]. У кожнай пары года мастак імкнецца знайсці штосьці сваё, адметнае. Асабліва прыцягальнымі А. Шыёнку падаюцца веснавыя краявіды («Ранняя вясна» (1987); «Сакавік» (1987); «Красавік» (1988). Яму ўдаецца дакладна перадаць стан прыроды і ў такіх акварэльных аркушах, як «Перад навальніцай» (1986); «Позняя восень. Вечар» (1989).

У жанры пейзажа працуюць таксама А. Карпан («Сакавік» (1988); «Свежы вечер» (1988), М. Ляўковіч («Пейзаж з месяцам» (1987); «Снежаньская раніца» (1988); «Зімовы горад» (1989).

На перыяд 1980 – пачатку 1990-х прыходзіцца станаўленне творчай

індывідуальнасці Ігара Шкуратава, пазначанае імкненнем знайсці ўласны, непаўторны шлях у мастацтве. У акварэльных кампазіцыях мастака аказваюцца цесна знітаванымі сімвалізм і рэалізм, што і становіцца асновай, на якой развіваецца яго мысленне. Ён шмат працуе з натуры, вывучае старажытную архітэкттуру, народную творчасць, але кампазіцыйныя пейзажы і нацюрморты грунтуюцца на зусім іншых прынцыпах. Для мастака галоўнае не дакладнае адлюстраванне навакольнай рэчаіснасці, а выражэнне думак і пачуццяў, выкліканых прыродай і яе жыццём. Лірычны пачатак у пейзажах і нацюрмортах І. Шкуратава праяўляецца па-рознаму, уносіць у работу адценне паэтычнасці і эмацыянальны настрой стваральніка. Галоўнае для мастака не аптычная праўдападобнасць, а душа таго, над чым ён працуе: пейзажа, нацюрморта, партрэта. Пра плённасць творчых пошукаў акварэліста сведчыць той факт, што з 1986 па 1991 год адбылося пяць(!) яго персанальных выстаў. Менавіта апошняя з іх, па меркаванні Т. Пастэрнак, найбольш поўна раскрыла асобу мастака і чалавека: «В картине, как в зеркале, можно разглядеть портрет художника. Он щедр, добр, честен, открыт перед каждым, кто пожелает войти в его мир. Именно таким мне видится Игорь Шкуратов – автор «Северной симфонии», «Лесной сказки», «Старого Витебска», своих «Состояний», которые вошли в экспозицию <...>. Это пятая персональная выставка художника, но, пожалуй, первая, которая так полно раскрывает автора» [10].

Дзесьці з сярэдзіны 1980-х гадоў у мастацтве акварэлі пачынае праяўляцца паступовы адыход ад рэалістычнай тэндэнцыі ў адлюстраванні навакольнай рэчаіснасці, якая замяняецца спробай сімвалічнага, філасофскага асэнсавання быцця. Гэта пацягнула за сабою ўскладненне вобразнага ладу кампазіцый. Імкненне мастакоў пашырыць сэнсавую ёмістасць сваіх твораў, выйсці за межы звыклага сацрэалізму сустракалася крытыкай вельмі непрыхільна. Гэтае палажэнне вельмі ярка ілюструе вытрымка з артыкула С. Сяргеева «Добры дзень, сучаснік!», дзе ён даволі з'едліва крытыкуе ў нейкім сэнсе эксперымен-

тальныя работы А. Малей: «Імкненне да экстравагантнасці, сімвалізм, часам надуманы, перашкаджаюць успрыняццю некаторых работ таленавітага мастака. Магчыма, гурманы ад мастацтва палічаць шэдэўрамі такія занадта складаныя метафары, як «Аўтапартрэт з жонкай» або «Сінія галубы» <...>. Да глыбіннай думкі мастака, прыклаўшы намаганні, дакапацца можна. Можна проста палічыць гэта гульнёй, жартамі, снамі. Словам, на выстаўцы павінна быць месца спрэчкам. Таму дазвольце прызнацца ў адсталасці: не адчуў хвалявання, не прасякнуўся філасофскім адкрыццём аўтара і знаёмячыся з яго трыпціхам «Час». Мускулісты, сыты, абыякавы да ўсяго мужчына – мара анатаміста – сядзіць у клетцы ў позе нахштальт радэнаўскага «Мысліцеля». Будучае разумнага чалавека? Але разумны чалавека ў клетцы такім гладкім не будзе. Можна знайсці іншыя тлумачэнні карціны, аднак перашкаджаюць дзве астатнія часткі трыпціха, якія наогул не гавораць нічога. Прэтэнцыёзнасць і смеласць – рэчы розныя, хоць часам цяжка вызначыць граніцу паміж імі... <...>. І ўсё ж у манерных «трыпціхах» і «дыпціхах» пры іх плакатнай выразнасці, лаканізме і жывапіснай вытанчанасці больш разліку на незвычайнасць, чым шчырасці думкі і пачуцця. Тыповы ў гэтым сэнсе і пейзаж «Чаканне вясны». На першым плане зімовага краявіду – пусты мальберт. Думка з'яўляецца проста: мастак пайшоў дадому грэцца, бо да вясны, мяркуючы па надвор'і, далёка...» [11].

Як бачым, складанасць і метафарычнасць мыслення мастака аказалася незразумелай крытыкам і стварыла ўражанне нечага надуманага і прэтэнцыёзнага. У выніку С. Сяргееў раіць акварэлісту не паглядаць у бок Сальвадора Далі «ці яшчэ каго з вялікіх арыгіналаў», а шукаць арыгінальнае ў сабе, людзях, што жывуць побач.

Творчымі пошукамі пазначаны ў гэты час і работы вядомай віцебскай мастачкі В. Ляховіч. Яна яшчэ раз пацвярджае ісціну, што сутнасць сапраўднага творцы праяўляецца менавіта ў бесперапынным пошуку і імкненні да дасканаласці. Мастацтвазнаўца С. Лазарэнка адзначае, што з цягам творчага развіцця мастачкі яна ўсё большае значэнне надае коле-

ру, яго велізарным вобразным, пластычным, формаўтвараючым магчымасцям. Шматразова распрацоўваючы матыў, В. Ляховіч імкнецца незатушаваць свежасць і незвычайнасць каларыстычнага рашэння, імкнучыся да гармоніі і паліфанічнай глыбіні колеравых спалучэнняў. Імкненне да абнаўлення палітры выразных сродкаў прывяло мастачку да ідэі шырокага выкарыстання змешанай тэхнікі, звароту да калажу («Калаж» (1988); «Дамы з птушкамі» (1990); «Вечар» (1991). Своеасаблівасць творчага почырку мастачкі праявілася перш за ўсё ў кампазіцыях-імправізацыях, дзе гарманічна спалучыліся энергія і парыў пачуцця, а таксама і эмацыянальнасць колеравага, рытмічнага іх увасаблення. Гэты сінтэз праявіўся ў работах «Танец» (1988); «Птушкі, што пакідаюць горад» (1990); «Разбураны свет» (1991).

Нягледзячы на тое, што у гэты час развіццё акварэлі як бы запаволілася, мы бачым, што гэта амаль зусім не аказала ўплыў на творчасць аматараў «пазрыстага жывапісу». Гэты перыяд «зацішша» ў мастацтве акварэлі ў хуткім часе змяняецца новым бурным уздымам дадзенага віду мастацтва, дзе ён адбываецца ўжо на якасна новым узроўні, калі творчыя парыванні мастакоў могуць абмежаваць толькі граніцы ўласнай фантазіі і тэхнічнага майстэрства.

Аб станоўчых зрухах у мастацтве акварэльнага жывапісу ў пачатку 1990-х гадоў сведчыць Рэспубліканская выстава акварэлі 1991-га года. Аглядальнік гэтай экспазіцыі А. Атраховіч заўважае вельмі істотную рысу, якая аб'яднала творы мастакоў, вельмі розных па сваіх эстэтычных перакананнях і творчаму метаду, – гэта нацыянальны пачатак, пакладзены ў саму аснову вобразнага ладу. Ацаніць каштоўнасць гэтага назірання ў поўнай меры магчыма, калі ўспомніць ідэалагічныя ўстаноўкі папярэдніх дзесяцігоддзяў, скіраваныя на поўную нівеліроўку нацыянальнай адметнасці культуры тых народаў, што ўваходзілі ў склад СССР. Цяпер жа, на новым гістарычным этапе, аднаўленне, адраджэнне этнічнай самабытнасці становіцца справай гонару лепшых прадстаўнікоў нацый – мастакоў, пісьменнікаў, музыкантаў.

А. Атраховіч адзначае абнаўленне тэхнічных прыёмаў выяўленчай мовы акварэлі: «У апошні час мы нярэдка сустракаемся з корпуснай акварэльнай тэхнікай, калі мастак, адыходзячы ад класічных, традыцыйных канонаў, звяртаецца да шматслойнай прапрацоўкі выяўленчай паверхні» [12]. У такой манеры выкананы работы У. Напрээнкі («Бэз», 1990), А. Шыёнка («Вячэрні змрок», 1990) і іншых мастакоў. Імкненнем уздзеінічаць на гледача новымі асацыяцыямі і нязвыклымі выяўленчымі сродкамі пазначаны акварэлі А. Карпана «Выпрабаванне», «Грэхападзенне», «Апафеоз маральнасці», асноўнай рысай якіх з'явілася выразная плакатнасць, лапідарнасць вобразнага ладу.

«Калі гаварыць пра новае ў дачыненні да твораў, паказаных на Рэспубліканскай выстаўцы акварэлі, – працягвае аглядальнік, – дык трэба перш за ўсё гаварыць пра новыя фарбы, так бы мовіць, эмацыянальнай палітры. Аўтары не проста любаваліся пульсацияй колераў, характам тых ці іншых матываў, а імкнуліся перадаць гледзачу сваё адчуванне прыгажосці» [13].

Такім чынам, у 80-я – пачатку 90-х гадоў XX стагоддзя мастацтва акварэлі перажывае дастаткова складаны перыяд, асноўнай рысай якога з'явілася запавольванне тэмпаў развіцця акварэльнага жывапісу, але ў гэты перыяд паступова пачынаецца новы віток яго развіцця.

Акварэль Віцебскай школы ў гэты час пераважна прадстаўлена работамі мастакоў малодшага пакалення, якія імкнуцца да пошукаў уласнага творчага почырку. Некаторыя кампазіцыі характарызуюцца імкненнем адысці ад звычай-

най выяўленчай мовы, што праявілася ва ўскладненай метафарычнасці і філасофскай заглыбленасці мастацкіх вобразаў.

Заклучэнне. На перыяд 1970-х гг. прыпадае пік цікавасці да акварэльнага мастацтва. Работы старэйшага пакалення віцебскіх майстроў «празрыстага жывапісу» пазначаны рысамі сталасці, дасканаласцю тэхнікі. У наступным перыядзе (1980–1990-я гг.) зніжаецца цікавасць да акварэльнага жывапісу. Тым не менш Віцебскую школу акварэлі ў дадзены перыяд папаўняюць новыя цікавыя мастакі, якія імкнуцца пашырыць вобразную мову акварэлі. Яна ўскладняецца, становіцца больш метафарычнай і філасофскай. Вядомыя палітычныя падзеі пачатку 1990-х гадоў аказалі ўплыў на розныя сферы жыцця грамадства, у тым ліку і на акварэльнае мастацтва, якое пачынае набываць рысы нацыянальнай адметнасці.

ЛІТАРАТУРА

1. Грамыка, Э. Жывапіснай мовай акварэлі / Э. Грамыка // ЛіМ. – 1975. – 13 чэрв.
2. Знамя юности. – 1975. – 6 марта.
3. ЛіМ. – 1978. – 27 студз. – С. 12.
4. ЛіМ. – 1976. – 6 жн.
5. Кічына, Я. Залатое кальцо Паазер'я / Я. Кічына // Віцебскі рабочы. – 1980. – 20 верас.
6. Кічына, Я. У пошуку дасканаласці / Я. Кічына // Віцебскі рабочы. – 1980. – 25 сакав.
7. Налівайка, Л. Віцебскія акварэлі // ЛіМ. – 1977. – 7 кастр. – С. 13.
8. Рынкевіч, У. Квітнеючы свет Людмілы Воранавай / У. Рынкевіч // Мастацтва. – 1997. – № 3. – С. 32.
9. Сяргееў, С. Дабры дзень, сучаснікі! / С. Сяргееў // Віцебскі рабочы. – 1983. – 19 сакав.
10. Пастернак, Т. Музыка акварэлі / Т. Пастернак // Народнае слова. – 1991. – 18 снеж.
11. Віцебскі рабочы. – 1983. – 19 сакав.
12. Атраховіч, А. Таямнічы свет фарбаў / А. Атраховіч // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 6. – С. 37.
13. Атраховіч, А. Таямнічы свет фарбаў / А. Атраховіч // Мастацтва Беларусі. – 1991. – № 6. – С. 40.

Пералік выстаў, у якіх бралі ўдзел віцебскія акварэлісты*
(храналагічная табліца)

1970	Выставка работ художников Витебской области, посвященная 50-летию комсомола Белоруссии	Витебск
1971 ноябрь	Вторая областная выставка акварели художников Витебской области	Витебск
1972	Трэцяя рэспубліканская выстава акварэлі	Мінск
1972 15.09–20.10	«СССР – наша Родина». Областная художественная выставка	Витебск
1974	«Беларусь сацыялістычная». Рэспубліканская мастацкая выстава	Мінск
1974	Областная художественная выставка, посвященная 30-летию со дня освобождения Белоруссии и города Витебск от немецко-фашистских захватчиков	Витебск
1974	Рэтрэспектыўная выстаўка твораў беларускіх мастакоў. 1944–1974	Мінск
1974	Юбілейная выстава, прысвечаная 1000-годдзю Віцебска	Віцебск
1975	Выставка произведений художников Белорусской ССР	Москва
1975 29.04–27.05	Рэспубліканская выстаўка выяўленчага мастацтва «XXX год Вялікай Перамогі»	Мінск
1975	IV Всесоюзная выставка акварели	Мінск
1975	Справаздачная выстава спецыялістаў творчай групы мастакоў «Па Віцебскай вобласці»	Віцебск
1975	IV Рэспубліканская выстава акварэлі	Мінск
1976	Рэспубліканская справаздачная выстава твораў выяўленчага і прыкладнага мастацтва	Мінск
1976	«Слава працы». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная XXV з’езду КПСС і XVIII з’езду КПБ	Мінск
1976	Выстаўка акварэлі віцебскіх мастакоў	Віцебск
1977	Віцебская абласная выстава акварэлі	Віцебск
1977 27.10–27.11	«Па ленінскаму шляху». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 60-годдзю Вялікага Кастрычніка	Мінск
1977	Выстава работ мастакоў Віцебскай вобласці, прысвечаная 60-годдзю Вялікага Кастрычніка	Віцебск
1978	Пятая всесоюзная выставка акварели	Москва
1979	«У сям’і адзінай». Рэспубліканская юбілейная мастацкая выстаўка, прысвечаная 60-годдзю БССР і КПБ	Мінск
1981 26.01–9.03	«Мы будзем камунізм». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная XXVI з’езду КПСС і XXIX з’езду КПБ	Мінск
1982	«Малодосць краіны». Рэспубліканская мастацкая выстаўка	Мінск
1984 28.06–9.09	«Подзвігу народа жыць у вяках». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 40-годдзю вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў	Мінск
1987	«Краіна Саветаў». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 70-годдзю савецкай ўлады	Мінск
1987	«70 лет Октября». Юбилейная выставка витебских художников	Витебск
1987	Выставка творческих работ преподавателей кафедры изобразительного искусства	Витебск
1987	Выстаўка, прысвечаная 800-годдзю стварэння «Слова пра паход Ігаравы»	Полацк
1988 5.03–3.04	«Маладзёжная-88». Рэспубліканская мастацкая выстаўка	Мінск
1989 июль	Молодые художники Витебска	Витебск
1989	Юбилейная выставка преподавателей ХГФ	Витебск
1989	Выставка произведений художников г. Витебска, посвященная 70-летию БССР и КПБ	Витебск
1989	«Мастак і экалогія». Рэспубліканская мастацкая выстаўка	Мінск
1989	Выставка произведений витебских художников	Смоленск
1991	Художественная выставка «Наследие»	Витебск

Дадатак 2

Акварэльныя работы віцебскіх мастакоў, якія экспанаваліся на гарадскіх, абласных, рэспубліканскіх, усесаюзных выставах

Выставка художников Витебской области, посвященная 50-летию комсомола Белоруссии (1970)			
Гумен Ф. Ф.	Витебск	акв.	60 x 80
	Золотая осень	акв.	60 x 80
	Натюрморт. Яблоки	акв.	60 x 80
	На дальних берегах	акв.	60 x 80
Докторов Ю. И.	Пейзаж	акв.	22 x 40
Житнов В. А.	Зима	акв.	40 x 25
Киселев Ф. С.	Смоленск. Крепостная стена	акв.	61 x 53
	Вечер	акв.	54 x 24
Компаниченко С. И.	Гренада	акв.	63 x 60
	Атака	акв.	55 x 38
Лукьянов В. М.	Пришла осень	акв.	50 x 75
	Старый Полоцк	акв.	50 x 75
	Прощальная песня	акв.	50 x 75
Лихоненко Н. И.	Депо	акв.	39 x 57
	Цементно-шиферный комбинат	акв.	39 x 57
Напреенко В. П.	Натюрморт. Хлебы	акв.	60 x 70
	Натюрморт. Рыбы	акв.	60 x 70
Напреенко-Ляхович В. А.	Автопортрет	акв.	60 x 45
	Вечер	акв.	68 x 48
Пономаренко В. И.	Витебск. Ратуша	акв.	60 x 45
Пищенко Н. Я.	Девчонка	акв.	34 x 36
	Старый Витебск	акв.	47 x 43
Свистунов М. П.	Индустриальный пейзаж	акв.	60 x 80
Хитько И. П.	Женский портрет	акв.	45 x 60
	Пришла весна	чеканка, медь	
	Горит земля	акв.	60 x 60
Хмелевская А. В.	Женский портрет	акв.	60 x 80
Шауро Г. Ф.	Летний пейзаж	акв.	35 x 40
	Приземление	акв.	40 x 50
Желудь В. Е.	Весенний Витебск	акв.	41 x 48
Якунин В. И.	Голубой козлик	д.к.	
	Натюрморт	акв.	19 x 29
	У причала	акв.	40 x 30
	Лужесно	акв.	40 x 30
Вторая областная выставка акварели художников Витебской области (1971)			
Воронова Л. П.	Натюрморт		49 x 63
	Осень		50 x 80
Гривусевич П. Б.	Лунная ночь		40 x 92
	К вечеру		53 x 53
Гумен А. В.	Женский портрет		40 x 65
	Мужской портрет		65 x 70
	Ефросинья Полоцкая		65 x 85
Гумен Ф. Ф.	Натюрморт. Стеклопосуда		65 x 85
	Натюрморт. Каллы и подсолнух		65 x 85
	Осенний натюрморт		65 x 85
	Натюрморт с веткой рябины		65 x 85
	Натюрморт с желтыми цветами		65 x 85
	Натюрморт		65 x 85
Компаниченко С. Н.	Маринкина сказка		55 x 70
Напреенко-Ляхович В. А.	Портрет девочки		60 x 70
	Стена старого Полоцка		50 x 70
Напреенко В. П.	Натюрморт с кларнетом		35 x 50
	Натюрморт. Хлеба		60 x 70
Некрасов А. В.	Натюрморт. Осенние листья		35 x 72
	Девочка в саду		60 x 70
	Октябрь		48 x 60
	Большая вода		65 x 86

Нестеренко В. Е.	Окраина	30 x 40
Лукьянов В. М.	Зеленый май	52 x 100
	Первый снег	40 x 56
	Золотая осень. Натюрморт	52 x 100
	Зимняя сказка	41 x 58
	После полета	60 x 85
	Ненастье	45 x 65
Раздобарин А. А.	Осень	35 x 55
	Зимний пейзаж	35 x 40
	Первая зелень	40 x 50
Столяров И. М.	На озере	27 x 37
	Тракай	22 x 31
	Тракай. Замок	24 x 31
	Вечер	18 x 31
	Могила партизана	31 x 47
Пацевич В. В.	106-й километр	55 x 60
Ральцевич В. И.	Камчатка	65 x 75
	Девушка в голубом	65 x 75
	Командорские острова	40 x 65
Шутов Г. Ф.	Малая Нева. Порт	46 x 50
	Кокушкин мост	50 x 50
	Староладожский монастырь	47 x 57
	Мельница в Поставах	54 x 74
	Ладога	60 x 84
	Клайпеда	60 x 84
Шауро Г. Ф.	Последний сплав	45 x 50
«СССР – наша Родина». Областная художественная выставка (1972)		
Воронова Л. П.	Цветущий луг	1972 б/акв 40 x 50
	Карельская деревня	1972 б/акв 40 x 50
	Натюрморт	1972 б/акв 30 x 40
Докторов Ю. Н.	Утро над Лужеснянкой	1971 б/а 58 x 40
Гумен Ф. Ф.	Девочка в красном	1972 б/а 50 x 70
	Витебск	1972 акв. 60 x 80
	В горах Азербайджана	1972 акв. 60 x 80
Корженевский А. С.	Ленинская улица	1972 б/акв. 25 x 38
	Новолукомль	1971 х/м
	Древний Витебск	1972 х/м
	Витебск	1972 х/м
	Витебская ратуша	1972 х/м
	Осенняя симфония	1972 х/м
Лукьянов В. М.	Пристань	1972 акв. 60 x 60
	Старый Таллин	1972 акв. 60 x 60
	Осеннее золото	1972 акв. 60 x 85
	Балтика	1972 акв. 60 x 85
Ральцевич В. И.	Карелия	1972 акв. 60 x 80
	Камчатка	1972 акв. 60 x 80
	Хива	1972 акв. 60 x 80
Столяров И. М.	Тулово	1972 акв. 30 x 47
	Карьер (Руба)	1972 акв. 30 x 45
Шутов Г. Ф.	Натюрморт	1972 акв. 50 x 50
	Пейзаж	1972 акв. 45 x 60
	Утро	1972 акв. 50 x 60
Областная художественная выставка, посвященная 30-летию со дня освобождения Беларуси и города Витебска от немецко-фашистских захватчиков (1974)		
Гумен Ф. Ф.	Улица Ленина	акв. 60 x 80
	Набережная	акв. 60 x 80
	Над Двиной	акв. 60 x 80
Дорогогопец А. Г.	Застава в горах	акв. 65 x 70

Докторов Ю. Н.	Заслуженный тренер Дмитриев В. Д.		акв.	46 x 62
Любовицкий В. К.	Гигант нефтехимии		акв.	43 x 64
Столяров И. М.	Могила партизана		акв.	30 x 47
	Деревня Рыбаки – партизанская столица		акв.	47 x 50
	Машковцы (партизаны)		акв.	47 x 50
Снежков А. Е.	Весна		акв.	30 x 50
Шутов Г. Ф.	Вечерний город		акв.	58 x 64
	Керамзитовый завод		акв.	58 x 58
«Беларусь сацыялістычная». Рэспубліканская мастацкая выстаўка (1974)				
Гумен Ф. Ф.	Наваполацк. Заводы	1973	п., акв.	60 x 85
	Наваполацк. Нафтабуд	1973	п., акв.	60 x 80
Хмялеўская-Гумен А. В.	Зіма	1973	п., акв.	60 x 80
Рэтраспектыўная выстаўка твораў беларускіх мастакоў. 1944–1974 (1974)				
Гумен Ф. Ф.	Сонца над горадам	1964	п., акв.	48 x 79
	Горад над Дзвіной	1972	п., акв.	53 x 70
Ральцэвіч В. І.	Стары Віцебск	1967	грав. на карт.	
Шутаў Г. Ф.	3 серыі «Віцебскія масты»	1971		
	Дэманстрацыя		п., акв.	59 x 53
IV Всесоюзная выставка акварели (1975)				
Гумен Ф. Ф.	Портрет искусствоведа Шишло	1974		70 x 49
Лукьянов В. М.	Из серии «Советская Эстония»	1974		
	Золото осени. Таллин			85 x 59
	Земля			60 x 68
Шутов Г. Ф.	Из серии «Моя республика»	1974		
	Город			49,5 x 53
	Весна			49 x 57
	Лето			49 x 57
	Осень			49,5 x 57
	Из серии «Башкирия»	1974		
	Река Белая			12,5 x 13,5
	Осеннее кружево			12,5 x 15
Выставка произведений художников Белорусской ССР (1975)				
Гумен Ф. Ф.	Солнце над городом	1967	б., акв.	48 x 79
	Витебск. Улица Ленина	1968	б., акв.	54,5 x 76
Рэспубліканская выстаўка выяўленчага мастацтва «XXX год Вялікай Перамогі» (1975)				
Воранава Л. П.	Брыгадзір ВольгаСавельева	1975	п., акв.	60 x 80
	Яфрэйтар Святлана Мішына	1975	п., акв.	60 x 80
Гумен Ф. Ф.	Браслаўшчына	1974	п., акв.	60 x 80
	Смаленск Гарадская сцяна	1974	п., акв.	61 x 85
	Маці	1975	п., акв.	70 x 50
	Вясенні нацюрморт	1975	п., акв.	60 x 80
	Метэастанцыя ў гарах	1975	п., акв.	61 x 85
Напрэенка-Ляховіч В. А.	Ветэраны	1975	п., акв.	40 x 57
	Партрэт работніцы фабрыкі «КіМ» Аўдзеевай	1975	п., акв.	83 x 60,5
Сталяроў І. М.	На ўскраіне	1974	п., акв.	45 x 58
«Слава працы». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная XXV з’езду КПСС і XXVIII з’езду КПБ (1976)				
Воранава Л. П.	Ніна Лаўрова – член маладзёжнай брыгады	1975	п., акв.	71 x 54,5
Гумен Ф. Ф.	Нафтабуд. Хімзавод	1975	п., акв.	58 x 83
	Гарадскі матыў	1975	п., акв.	60 x 83
Напрэенка У. П.	Вапнавы завод	1975	п., акв.	58 x 78
Напрэенка-Ляховіч В. А.	Партрэт бабкі Анюты	1975	п., акв.	56 x 52
	Партрэт студэнткі	1975	п., акв.	77 x 55,5

«Па ленінскаму шляху». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 60-годдзю Вялікага Кастрычніка (1977)				
Шутаў Г. Ф.	Сляды вайны. 3 серыі «Зямля беларуская»	1977	акв.	47 x 51
V Всесоюзная выставка акварели (1978)				
Шутов Г. Ф.	Осенние кружева	1977		
	Натюрморт с кистями	1977		
	Рыбы. Натюрморт	1977		
	Серия «Новостройка Белоруссии – Руба. За- вод доломитовой муки»	1977		49 x 55
	Заводские ритмы			
	Строительная площадка			
	Вторая очередь			
	Вечерние огни			
«У сям’і адзінай». Рэспубліканская юбілейная мастацкая выстаўка, прысвечаная 60-годдзю БССР і КПБ (1979)				
Гумен Ф. Ф.	Віцебск. Зіма	1978	п., акв.	47,8 x 57,5
Панамарэнка Я. Г.	Серыя «На хімічным камбінаце»	1978	п., акв.	
	Начная змена			59,7 x 70,3
	Гандлёвы пункт			59 x 70
Шутаў Г. Ф.	Серыя «Мой горад»	1978	п., акв.	
	Туманная раніца			54,8 x 60
	Вячэрні горад			54,8 x 60
	Дажджлівы дзень			54,8 x 60
	Восень у горадзе			54,7 x 59
	Каток			54,5 x 60
Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 35-годдзю вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў (1979)				
Драненка М. А.	Вясенні нацюрморт	1979	п., акв.	45,8 x 67,4
Малей А. В.	На святанні – атака	1978	п., акв.	58 x 68
Сталяроў І. М.	3 серыі «Партызаны 1-й бе- ларускай брыгады»			
	Даш песню	1977	п., аловак	31,2 x 52,3
	Выход з блакады	1978	п., аловак	39,3 x 58,3
«Молодость, творчество, современность». Областная выставка произведений молодых художников (1980)				
Бобров А. В.	Седьмой день (автопортрет)		б., гуашь	
	Вечер		б., акв.	80 x 60
Иванов В. У.	Нефтехранилища		б., акв.	50 x 50
Карпан А. Ф.	Рожь колосится		б., акв.	45 x 68
	Хлеб		б., акв.	40 x 45
Левкович М. В.	Из серии «По местам партизанских боев»			
	Разъезд Бениславского		б., акв.	36 x 47,5
	Антоново, переезд		б., акв.	36 x 47,5
	Мост через реку Дрисса		б., акв.	36 x 47,5
Малей А. В.	Триптих. Ратуша		б., акв.	50 x 76
	Лучеса		б., акв.	50 x 76
	Двина		б., акв.	50 x 76
	Серия «Мой древний город»			
	Юрьева горка		б., акв.	66 x 66
	Семеновская церковь		б., акв.	66 x 66
	Из глубины веков		б., акв.	66 x 66
	Успенский собор		б., акв.	66 x 66
Макаренко А. М.	Оленька		б., акв.	55 x 61
	Пробуждение		б., акв.	43 x 61
Новичков Е. И.	Звездный		б., акв.	160 x 135
Образов Н. Ф.	Поселок на реке Конда		б., акв.	54 x 48
	Деревня Ильичевка		б., акв.	54 x 48
	Тобольский кремль		б., акв.	54 x 48

	Тобольск	б., акв.	54 x 48
	Нефтехимический комбинат	б., акв.	54 x 48
Чукин В. В.	Знойны дзень	б., гуашь	
	Утро у пруда	б., акв.	37 x 50
Шиенок А. С.	Весна наступае	б., акв.	25 x 22
	Весна на Лучесе	б., акв.	25 x 27
	Утро	б., акв.	30 x 38
«Мы будзем камунізм». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная XXVI з'езду КПСС і XXIX з'езду КПБ (1981)			
Малей А. В.	Да зімы. Браслаўшчына	1978	п., акв. 58 x 67
Рэспубліканская выстаўка выяўленчага мастацтва, прысвечаная 90-годдзю з дня нараджэння Максіма Багдановіча (1981)			
Панамарэнка Я. Г.	Над Нёманам. 3 трыпціха «Успаміны аб Гродна»	1981	п., акв. 59 x 69,5
Шутаў Г. Ф.	Возера	1981	п., акв. 54,5 x 59
	Восень	1981	п., акв. 54,5 x 59
	Летні вечар	1981	п., акв. 55 x 58,8
«Малодосць краіны». Рэспубліканская мастацкая выстаўка (1982)			
Воранава Л. А.	Нацюрморт	1975	п., акв. 70 x 54
	Партрэт мантажніка В. Гарбачова	1976	п., акв. 87 x 85
	Партрэт Галі Аляксееўкі	1976	п., акв. 83 x 65
Малей А. В.	Веснавыя мелодыі	1975	п., акв. 44,5 x 61,5
	Горад Алушта	1976	п., акв. 44 x 61,5
	Дажджлівая пара	1976	п., акв. 50 x 67
Міхайлава Г. М.	Подзвіг	1976	п., акв. 60 x 60
Напрэенка-Ляховіч В. А.	Партрэт	1975	п., акв. 60 x 50
	Трыпціх «Ранняя вясна»	1976	п., акв. 20x26; 24x28; 18x23
Саф'янкі А. А.	Поўдзень	1976	п., акв. 57 x 42
Шарак М. Ю.	Перад наваліцай. 3 серыі «Прыдзвінскі край»	1975	п., акв. 37 x 16
«СССР – наша Радзіма». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 60-годдзю ўтварэння СССР (1982–1983)			
Воранава Л. П.	Дыптых «Віцебск. Год 1917»	1982	акв. 60 x 65
Гумен Ф. Ф.	Сонечны красавік	1982	акв. 50 x 70
Драненка М. А.	У азёрным краі	1981	акв. 60 x 80
	Гарадскія рытмы	1982	акв. 60 x 80
Ляховіч В. А.	Свята на Дзвіне	1982	акв. 60 x 80
Ральцэвіч В. І.	Восень	1982	акв. 50 x 60
	Ваколіца	1982	акв. 45 x 60
Шыёнак А. С.	Здраўнёва	1982	акв. 49 x 64
«Подзвігу народа жыць у вяках». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 40-годдзю вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў (1984)			
Абразаў М. Ф.	Жыта каласуе	1984	акв. 50 x 59
Шутаў Г. Ф.	Мой горад	1984	акв. 58,5 x 79
Абласная выстаўка, прысвечаная 800-годдзю стварэння «Слова пра паход Ігаравы» (1987)			
Урублеўская С. П.	Перад наваліцай	п., акв.	36 x 45
Жытноў У. М.	Смальяны	п., акв.	54 x 41,5
Панамарэнка Е. Г.	У старым горадзе	п., акв.	61 x 85
Ральцэвіч В. І.	Благавешчанская царква	п., акв.	60 x 50
	Стары Віцебск	п., акв.	60 x 50
	Магіла дзеда Талаша	п., акв.	60 x 50
Чарапкоўскі В. І.	Глыбокае	п., акв.	50 x 70
Шапо У. Д.	Беларускі матыў	п., акв.	67 x 47
Шавялёў У. К.	Глыбокае. Плошча 17 верасня	п., акв.	72 x 57
Шуклін Л. Ф.	Пахмурны дзень	п., акв.	60 x 41
	Сафійскі сабор	п., акв.	60 x 41

Шутаў Г. Ф.	3 серыі «Зямля родная Беларусь»		п., акв.	49 x 55
	Бэзавы май. Браслаў		п., акв.	49 x 55
	Віцебск XIX стагоддзя		п., акв.	42 x 48
	Буслы. Полацкая Сафія		п., акв.	49 x 55
	Беларускае Палессе		п., аловак	18 x 15
	Гродна		п., аловак	18 x 15
	Пінск		п., аловак	18 x 15
«Краіна Саветаў». Рэспубліканская мастацкая выстаўка, прысвечаная 70-годдзю савецкай ўлады (1987)				
Воранава Л. П.	За ўладу Саветаў	1987	акв.	50 x 50
Гумен Ф. Ф.	Віцебск новы	1987	акв.	60 x 80
	Стары Віцебск	1987	акв.	60 x 80
Шутаў Г. Ф.	3 серыі «Помнікі архітэктурны Беларусі»	1987	акв.	53 x 56
	Ефрасіння Полацкая			49 x 53
	Віцебск. Ратуша			53 x 56
«70 лет Октября». Юбилейная выставка витебских художников (1987)				
Бранштетер П. Л.	Рыба и овощи	1986	б., акв.	58 x 46
	Баклажаны	1986	б., акв.	47,5 x 37,5
Воронова Л. П.	За власть Советов	1987	б., акв.	60 x 60
Гумен Ф. Ф.	Осенний натюрморт	1987	б., акв.	90 x 70
Докторов Ю. Н.	Начало марта	1987	б., акв., гуашь	60 x 40
Драненко Н. А.	Городской пейзаж	1985	б., акв.	70 x 50
	Натюрморт	1985	б., акв.	70 x 50
Заведеева-Бранштетер Т. Л.	Белое кружево	1987	б., акв.	46 x 33
	Весенние тени	1987	б., акв.	46 x 33
Иванов В. У.	Нефтехранилище	1985	б., акв.	53 x 43
	Конец смены	1985	б., акв.	52 x 44
Карпан А. Ф.	Октябрь	1987	б., акв.	550 x 420
	Натюрморт с рыбой	1987	б., акв.	480 x 400
Левкович М. В.	Приказ	1987	б., акв.	38 x 48
	Тревога	1987	б., акв.	48 x 31
Ляхович В. А.	Цветы зимой	1987	б., акв.	75 x 60
	Вечер. Перед зеркалом	1987	б., акв.	80 x 70
Мусорин В. Б.	Ранний снег	1986	б., акв.	40 x 30
	Весна	1987	б., гуашь	
	Курган	1987	б., гуашь	
Столяров И. М.	Выход из блокады	1987	б., акв.	115 x 57
	Урок второй мировой	1987	б., кар.	56 x 36
Хесин Б. Я.	Лосвидо. Последний лед	1987	б., акв.	75x 75
Шиенок А. С.	Ранняя весна	1987	б., акв.	31,5 x 47
	Март	1987	б., акв.	39 x 26,5
«Маладзёжная-88». Рэспубліканская мастацкая выстаўка (1988)				
Вярэніч А. А.	Лясныя дзеvy	1986	п., акв., туш	41 x 27
	Згублены свет	1987	фотаап., туш	
	Змрок душы	1987	фотаап., туш	
Гавадзюк У. І.	Зоркі падаюць. Трыпціх	1987	п., акв.	50 x 35
Карпан А. Ф.	Вэнджаная стаўрыда	1987	п., акв.	51 x 45
	Нацюрморт з сушанай рыбай	1987	п., акв.	40 x 78
Ладзісаў А. І.	Серыя «Праз вякі»	1988	п., акв.	52 x 41
Мусорын В. Б.	Ранні снег	1986	п., акв.	28 x 41
Някрасава В. А.	Блакiтны нацюрморт	1987	п., акв.	68 x 56
Шчасная Н. І.	Ілюстрацыі да казкі Стывенсана «Верасковы мёд»	1988	п., акв.	27 x 16

Выставка творческих работ преподавателей кафедры изобразительного искусства (1989)				
Дукальская Л. К.	Лучеса		б., акв.	39,5 x 57
Карпан А. Ф.	Натюрморт с дыней	1986	б., акв.	44 x 45
	Весенние сумерки	1987	б., акв.	38 x 48
	Тюльпаны и сирень	1987	б., акв.	38 x 51
Левкович М. В.	Тревога	1987	б., акв.	30,5 x 49
	Новополоцкий нефтеоргсинтез	1987	б., гуашь	17 x 25
	На полях Витебщины	1987	б., акв.	47,5 x 61,5
Орлов О. Г.	Портрет матери	1968	б., акв.	53,5 x 48
	Женский портрет	1968	б., пастель	
	Из серии «Старая Рига»	1970	б., гуашь	
	Материнство	1970	б., акв.	39,5 x 28
Шаталов В. Г.	Этюд		б., акв.	18,5 x 23,5
	Мартовский снег		б., акв.	20 x 26
Юпатов Н. Е.	Весна. Утро	1983	к., м	
	Этюды (4)		к., м	
	Этюды (4)		б., акв.	
Выставка произведений витебских художников в Смоленске (1989)				
Болтович В. И.	Перед грозой	1988	б., акв.	40 x 30
Иванов В. У.	Древний Полоцк	1987	б., акв.	53 x 43
	Задвинье	1987	б., акв.	53 x 43
Карпан А. Ф.	Желтый лимон	1988	б., акв.	47 x 46
	Натюрморт со скрипкой	1988	б., акв.	47 x 42
Левкович М. В.	Витебск 1000-летний	1988	б., акв.	65 x 45
	Новополоцкие призраки	1988	б., акв.	50 x 40
Некрасов А. В.	Летний вечер	1988	б., акв.	73 x 53
	Утро	1988	б., акв.	74 x 50
	В родном краю	1988	б., акв.	79 x 54
Пономаренко Е. Г.	Спасо-Ефросиньевская церковь	1988	б., акв.	54 x 49
	Красный мост. Полоцк	1988	б., акв.	54 x 49
Ральцевич В. И.	Край озерный	1988	б., акв.	50 x 30
Столяров И. М.	На Усвяче тихо	1985	б., акв.	43 x 37
	Озеро Вымно	1986	б., акв.	38 x 34
Статковская С. П.	Натюрморт	1987	б., акв.	63x55
Шкут Н. Н.	Зима. Оттепель	1988	б., акв.	50 x 35
	Витебск в прошлом	1988	б., акв.	42 x 30
Выставка произведений художников г.Витебска, посвященная 70-летию БССР и КПБ (1989)				
Дукальская Л. К.	Лужесно. Утро	1987	х., м.	
	Грибы	1987	х., м.	
	Лучеса осенью		б., акв.	23 x 36
Жолудь С. А.	Вечер на озере	1988	б., акв.	65 x 49
Кабишер И. Е.	Март	1987	б., акв.	60 x 50
	Оттепель	1987	б., акв.	55 x 60
Карпан А. Ф.	Да здравствуют донкихоты	1988	б., акв.	61 x 47
	Март	1988	б., акв.	46 x 38
	Свежий ветер	1988	б., акв.	47 x 40
Левкович М. В.	Пейзаж с луной	1987	б., акв.	40 x 30
	Декабрьское утро	1988	б., акв.	34 x 31
	Размышление	1987	б., акв.	54 x 47
	Натюрморт	1988	б., акв.	39 x 57
Некрасов А. В.	Летний день	1987	б., акв.	77 x 55
	Осень на Двине	1987	б., акв.	75 x 55
	Начало мая	1987	б., акв.	74 x 53
Ходюков А. П.	Ночь на Браславщине	1987	б., акв.	30 x 40
	Мирный труд	1985	б., кар.	

Шиенок А. С.	Перед грозой	1986	б., акв.	56 x 46
	Поздняя осень. Вечер	1989	б., акв.	67,5 x 41
	Апрель	1988	б., акв.	65 x 50
«Мастак і экалогія». Рэспубліканская мастацкая выстаўка (1989)				
Някрасаў А. В.	Восенню на Дзвіне	1987	п., акв.	75 x 55
	Летні дзень	1987	п., акв.	77 x 65
	Пачатак мая	1987	п., акв.	74 x 53
Ральцэвіч В. І.	Наваполацкая пачвара	1988	п., акв.	60 x 20
Рынкевіч У. І.	Вадасховішча	1988	п., акв.	48 x 48
	Мікрараён	1988	п., акв.	48 x 48
	Скрыжаванне	1988	п., акв.	48 x 48
Шыёнак А. С.	Перад навальніцай	1986	п., акв.	46 x 65
	Позняя восень. Вечар	1989	п., акв.	67,5 x 41
Молодые художники Витебска (1989)				
Бузикова С. Е.	Натюрморт	1986	б., акв.	40 x 30
	По мотивам произведений М. Цветаевой:			
	«Горжественными чужестранцами проходили городом родным»	1988	б., акв.	40 x 30
	«Вот опять окно, где опять не спят»	1988	б., акв.	40 x 30
	«Поля в вечерней жалобе»	1988	б., акв.	40 x 30
Веренич Е. А.	Лесные дивы	1987	б., акв.	40 x 30
	Исповедь гончарного круга	1988	б., акв.	41 x 28
	Заколдованный круг		перо, тушь	
Фалей А. В.	Графическая серия «Балтика»			
	Преодоление	1988	б., акв.	60 x 40
	Стремление	1988	б., акв.	60 x 40
	Противостояние	1988	б., акв.	60 x 40
Юбилейная выставка преподавателей ХГФ (1989)				
Азаренок Н. С.	Сельский пейзаж	1985	линогр.	
	Первый снег	1987	б., акв.	20 x 50
Карпан А. Ф.	Окраина	1989	б., акв.	37 x 46
	Время собирать камни	1989	б., акв.	37 x 46
	Да здравствуют донкихоты	1988	б., акв.	47 x 60
	Бабье лето	1989	б., акв.	48 x 58
	Пионы. Из серии «Цветы»	1988	б., акв.	45 x 54
	Копченая ставрида. Из серии «Рыбы»	1987	б., акв.	46 x 58
	Натюрморт с сушеной рыбой. Из серии «Рыбы»	1987	б., акв.	41 x 48
	Натюрморт с маской А. С. Пушкина	1989	б., акв.	50 x 57
	Игорь	1989	б., акв.	50 x 60
	Автопортрет	1987	б., акв.	
Левкович М. В.	Коломенское. Москва	1989	б., акв.	
	Весна в Коломенском	1989	б., акв.	
	Лето	1989	б., акв.	
	Зимний город	1989	б., акв.	
	Противостояние. Из серии «Человек и природа»	1989	б., акв.	
	Апокалипсис. Из серии «Человек и природа»	1989	б., акв.	
	Размышление. Из серии «Человек и природа»	1989	б., акв.	
	Уголок взорванного Витебска	1989	б., акв.	
	Андреевский монастырь	1989	б., акв.	

Юрдынский В. О.	Краски осени. Этюд		к., м.	
	Осень на реке		б., акв., паст.	21 x 35
	Рассвет на озере		б., акв.	21 x 30
Художественная выставка «Наследие» (1991)				
Аладьева Е. В.	Тропинка к Полоте	1990	б., акв.	48 x 66
Гумен Ф. Ф.	Верхнедвинск. Двина	1990	б., акв.	50 x 70
	Натюрморт. Фрукты	1989	б., акв.	50 x 70
Карпан А. Ф.	Силуэты Нинбурга	1990	б., акв.	48 x 57
	Натюрморт со старым утюгом	1990	б., акв.	36 x 41
	Натюрморт	1990	б., акв.	48 x 41
Костогрыз О. Д.	Художник Генрих Альдгревер	1991	б., акв.	26 x 16,5
Лалыко В. Г.	Портрет Льва Сапеги	1990	б., акв.	26 x 16,5
Левкович М. В.	Фиалки и сухие цветы	1990	б., акв.	48 x 39
Лукьянов В. М.	Детям 40-х, триптих	1990	б., акв.	120 x 90
Нестеренко В. Е.	Опасный переход	1989	х/м	
	Теплый дождик	1990	б., акв.	31 x 43
	Вечереет	1990	б., акв.	30 x 41
Образов Н. Ф.	Натюрморт с флоксами	1989	б., акв.	50 x 60
Столяров И. М.	Чайки на озере	1989	б., акв.	50 x 40
Шкуратов И. Н.	Улицы старого города	1990	б., акв.	70 x 50
Шиенок А. С.	У озера Вороны	1990	б., акв.	47,5 x 68
Шутов Г. Ф.	Память	1989	б., акв.	70 x 55
	Натюрморт с сухой рыбой	1989	б., акв.	73 x 50

Спіс прынятых скарачэнняў: а., акв. – акварэль; ал. – аловак; б. – бумага; кар. – карандаш; к., карт. – картон; п., пап. – папера; паст. – пастель; х/м – холст, масло.

Паступіў у рэдакцыю 25.09.2013 г.

УДК 728.83(476.5):75.03(470)

«Все вытекло из удобств и необходимости...» (Главный дом усадьбы И. Е. Репина «Здравнёво»)

Шишанов В. А.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей»



Для И. Е. Репина 1890-е годы стали периодом мучительного поиска нового живописного языка, тягой к экспериментаторству в области композиции, колорита, техники мазка. Приобретение в 1892 г. усадьбы Здравнёво под Витебском позволило художнику попробовать свои силы в области архитектуры.

Об облике главного дома усадьбы И. Е. Репина «Здравнёво» сохранилось не так много сведений. Опубликованная часть эпистолярного наследия художника и его близких, воспоминания современников скупы на какие-либо описания внешнего облика и интерьеров постройки. Незначительно и количество изобразительных и фотографических материалов.

В статье на основе известных и выявленных в процессе исследования фотографий, рисунков, писем, воспоминаний делается попытка воссоздать облик здравнёвского дома и выявить истоки замысла навсегда утраченного архитектурного произведения великого художника.

Ключевые слова: И. Е. Репин, Здравнёво, русская живопись, русская усадьба, архитектура.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 95-100)

«Everything resulted from comfort and necessity...» (Main House of I. Ye. Repin's Estate «Zdravnevo»)

Shishanov V. A.

Vitebsk Regional Museum of Land Studies

For I. Ye. Repin the 1890-ies became the period of hard search for new language of painting, strive for experimenting in the field of composition, color, stroke technique. Purchase in 1892 of the estate of Zdravnevo on the outskirts of Vitebsk made it possible for the artist to make attempts in the field of architecture.

Not much information has survived about the look of the main house of the estate. «Zdravnevo» the published part of the artist's and his family's letters, reminiscences of his contemporaries have very few descriptions of the outer look and interiors of the building. Scarce is the number of painted and photographic materials.

In the article, on the basis of known and newly found in the course of the research photographs, letters, drawings, reminiscences, attempt is made to recreate the look of Zdravnevo house and find out sources of the original idea of the lost architectural piece of the great artist.

Key words: I. Ye. Repin, Zdravnevo, Russian painting, Russian estate, architecture.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 95-100)

Дом творческого человека – не просто жилище. Это особый мир, познание которого раскрывает самые сокровенные, неизвестные грани его таланта, позволяет лучше понять плоды его трудов. Об облике главного дома усадьбы И. Е. Репина «Здрав-

нёво» сохранилось не так много сведений. Опубликованная часть эпистолярного наследия художника и его близких, воспоминания современников скупы на какие-либо описания внешнего облика и интерьеров постройки. Незначительно и количество

изобразительных и фотографических материалов.

Цель статьи: воссоздание облика здравнёвского дома и попытка выявления истоков замысла навсегда утраченного архитектурного произведения великого художника на основе известных и выявленных в процессе исследования фотографий, рисунков, писем, воспоминаний.

Усадьба «Здравнёво» в жизни и творчестве И. Е. Репина. Усадьба «Здравнёво» (другие названия – Дровнево, Малое Койтово, Софиевка) расположена в 16 км к северу от Витебска, на правом берегу Западной Двины. Происхождение топонима «Здравнёво» объясняется слиянием приставки «з» с названием деревни «Дровнево», наиболее раннее упоминание о которой как о владении титулярного советника Тадеуша Анацкевича относится к 1785 г. [1, л. 1]. Впоследствии имение сменило несколько владельцев, но известность приобрело после того, как в мае 1892 г. стало собственностью Ильи Ефимовича Репина (1844–1930). В Здравнёве на протяжении 1892–1902 гг. художник создал большое количество картин и рисунков: «Осенний букет», «Белорус», «Дуэль», «Охотник», «Лунная ночь», «На Западной Двине. Восход Солнца», «На солнце», «Двина. Портрет сына Юрия», «Барышни на прогулке среди стада коров», два рисунка на тему «Проповедь Иосафата Кунцевича» и др. Усадьбу посещали члены семьи художника, родственники, знакомые – военный юрист, литератор А. В. Жиркевич, гравёр В. В. Матэ; ученики – А. Г. Явленский, К. А. Вещилов, И. М. Тряпичников, Н. Я. Борисов; витебская интеллигенция – адвокат, краевед В. К. Стукалич, фотограф С. А. Юрковский. Сын художника Юрий написал в Здравневе картины: «Цыгане в деревне», «Автопортрет», «Портрет Нади Репиной» и др. Неподалеку от Здравнёва, в п. Верховье (ранее – с. Слобода) похоронен отец художника Ефим Васильевич Репин.

Перестройка здравнёвского дома и его архитектурные особенности. Из каких источников Репин узнал о существовании Здравнёва и почему выбрал имение под Витебском – неизвестно. Но, безусловно, художника прельстили «ласкающие, красивые, разнообразные» виды окрестностей. Очарованный местом, художник не мог похвастаться благоустроенностью усадьбы. Име-

ние, занимавшее 108 дес. земли, на момент покупки находилось в очень запущенном состоянии, как сообщал Репин в мае–июне 1892 г. в письмах к Татьяне Львовне Толстой (дочери писателя): «Лес страшно запущен, завален хламом и разворован; шальная Двина с остервенением обрывала ее прекрасные черноземные берега; фруктовый сад пуст; крыши дома сгнили»; «Домик хоть и поместительный, но почти без мебели, без затворов и т. д.»; «Дом там есть, поместительный, но невзрачный. Сначала я думал сейчас же перестраивать, приспособлять и т. д.; но теперь благоразумно рассудил; первое лето прожить так, без всякой переделки... Комнаты в доме просторные, потолки высокие – работать можно»; «Заплачено 12 тысяч рублей – стоит. Хотя дом и строения имеют вид простых хуторов, ничего особенного» [2, с. 57, 58–59, 60].

Приведенные выше цитаты, пожалуй, все, что могут сообщить известные источники об облике здравневского дома до перестройки, добавим, что его постройка относится к 80-м гг. XIX в. [3, л. 6], когда владелицей имения являлась Софья Авксентьевна Яцкевич [4], у которой художник и приобрел усадьбу.

Безусловно, И. Е. Репин со всем своим многочисленным семейством нуждался в более просторном и приспособленном для летнего отдыха и творчества жилище. Поэтому с первых дней мая 1893 г. художник приступает к строительству: «У меня теперь другая затея – надстройка над домом мезонина в виде башни. Сейчас только купил лесу на 371 рубль: теперь дело за плотниками», – сообщает художник в письме А. В. Жиркевичу от 16 мая 1893 г. [5, с. 104]. Сколь мучителен был процесс созидания, выбора мастеров свидетельствуют быстрые, молниеносно-небрежные наброски, сохранившиеся в семье потомков художника и отразившие эволюцию архитектурных фантазий Репина, а также письма: «Я бы разбогател, пожалуй, если бы не затеял постройки башни над домом (a la Сольнес Ибсена)...

Едучи сюда из Питера, я все думал: как-то я слажу с этим предприятием. Где купить лесу, где искать архитектора, плотников? Ехать в царство жидов, в Витебск?.. Да ведь это просто **страшно!** Стоит взглянуть на эти черные рожи курдов, на эти висящие лохмо-

тя черных лапсердаков, <пестрящих – ?> по линиям засаленным остаткам корпуса, дырами светлой подкладки!.. А вонь...

И можете себе представить – теперь я настолько привык к ним, что у меня их целый двор и я, даже с удовольствием смотрю как они скромно и длительно копошатся в <1 нрзб.> бревнах, которыми теперь завален весь наш зеленый двор.

На берегу у меня стоит, на канате, целый плот (гонók) елового лесу. Из дому мы перебрались в небольшой флигелек на дворе и поместились в двух комнатах, перегородив одну шкапами на две части. И все это сделали жиды. Как из-под земли, они вырастали передо мной; докладывали о моем желании строиться и предлагали услуги. Сначала я гнал их, но кончил тем, что разрешил работать, и дело закипело: крыша дома пополам распиlena, на дворе тешут бревна, пилят, таскают их и поднимают на козлы, с разными хитрыми приспособлениями. И страшный вид курдов смягчился: главный мастер, мне кажется, теперь похож на Микель-Анджело и кажется мне очень резонным человеком, внушающим доверие. Посмотрим» [6, л. 51 – 52 об.].

В письме к В. В. Веревкиной Репин более подробно останавливается на задуманном переустройстве дома: «Я из скучного, неустроенного, прозаичного дома здесь затеял устроить удобное жилье, простое, но симпатичное, приспособленное к обстоятельствам и местности. Расширить мастерскую, осветить все светом сверху, поставить большой романский камин и лестницу кверху. Посреди дома возводится башня, настоящая башня, с зубцами, балконами, террасами и комнатками для жилья и гостей и лестницами для входов. Вот уж два почти месяца, как у меня на дворе кипит созидательная работа. Мастера большей частью евреи, и между ними – особенно главный строитель – есть люди сметливые, ловкие и способные понять и сделать по моему вкусу» [7, с. 201].

Еврейские мастера оставили след и в декоративном убранстве дома – под фронтоном мезонина в рисунке решетчатого ограждения угадывается «звезда Давида» с усеченным верхним углом. Балкон с другой стороны имеет уже другое переплетение.

Особый интерес представляют письма Репина, в которых содержатся зарисовки дома, приобретающего уже законченные черты: «Вот в каком роде выходит теперь

наш дом. Вид с флигеля на двор. Крашен под цвет светлого и темного дерева, крыша цвета цинка. Старый дом обшивается заново досками» [5, с. 105. Письмо И. Е. Репина А. В. Жиркевичу от 29 июля 1893 г.]; «Вот какой дом тут у меня строится все лето. Пожалуйста, не рассказывайте Владимиру Васильевичу, он будет хохотать над этой архитектурой. Но ведь все случайно и все вытекло из удобств и необходимости. Тянется и то эта постройка; и все нехватки, то людей, то времени» [8, с. 191. Письмо И. Е. Репина Н. В. Стасовой от 24 июля 1893 г.].

С той же долей стеснения, неуверенности, какая чувствуется в письме к жене В. В. Стасова, художник отказывается выполнить зарисовку дома в послании к маститому критику: «Хотел было нарисовать Вам наш бельведер, но нет охоты; да и не стоит» [8, с. 191]. Лишь десятилетие спустя, в письме к Н. Б. Нордман, В. В. Стасову довелось высказать свой восторг «маленькими образчиками архитектуры Репина», но это уже относилось к декору усадьбы «Пенаты» [9 с. 81. Письмо В. В. Стасова Н. Б. Нордман 21 января 1905 г.].

Летом 1894 г. семья Репина переехала в «большой дом», но отделочные работы продолжались весь дачный сезон и только на следующий год были завершены.

Восстановить облик здравнёвского дома после перестройки позволяют две акварели тестя И. Е. Репина, академика архитектуры А. И. Шевцова и фотографии конца XIX – начала XX в. Как позволяют судить имеющиеся изображения, это по-прежнему одноэтажная, постройка на фундаменте из бутового камня. Со стороны хозяйственного двора к дому примыкают справа от входа – необшитая досками кухня, слева – вертикально обшитая двухэтажная пристройка, на первом этаже которой размещалась «столовня». Четырехскатную, крытую оцинкованной жстью, крышу, в скатах которой были устроены четыре слуховых окна, крестообразно пересекает мезонин с далеко выступающими балконами и оборудованными под ним террасами с выходом на хозяйственный двор и с противоположной стороны сад. Над мезонином возвышается двухуровневая башня – квадратная в нижней части и восьмигранная в верхней. Верхний уровень огибает квадратная в плане смотровая площадка с ограждением. Башня увенчана зуб-

чатой коронкой и конической крышей с маленькой главкой, размеры сложного в плане здания составили 18 x 9,7 м (с пристройками и террасами – 18 x 18,3 м), высота от земли – 17,20 м.

Анализируя архитектурные особенности дома И. Е. Репина в Здравнёве следует отметить то, что художник принадлежал к тому кругу деятелей культуры России, которые составляли знаменитый Абрамцевский кружок и в атмосфере которого уже в начале 1880-х гг., вызревали тенденции протомодерна и протосимволизма.

Архитектурные искания абрамцевских художников вылились в создание по проектам В. Д. Поленова и В. М. Васнецова церкви в Абрамцево (1882 г.).

В 1890-х гг. почти одновременно с домом Репина в Здравнёве, строится дом В. Д. Поленова в усадьбе «Борок» под Тарусой (1892 г.), дом В. М. Васнецова в Москве (1894 г.). В этих постройках проявилось новое понимание архитектурной формы, выразившееся в отказе от декоративности и орнаментальной лепки эклектизма и в создании новых объемно-пространственных композиций, что ознаменовало начало периода модерна в русском зодчестве.

Илья Репин не стоял в стороне от романтических устремлений эпохи, и это нашло отражение в произведениях художника, которые лишь сейчас открывают для нас сложный путь исканий нового живописного языка («Птица Сирин» (1892 г.), «Искушение Христа» (1895 г.), «Встреча Данте и Беатриче» (1896 г.) и др.).

В отличие от В. М. Васнецова и последующих стилизаций Ф. О. Шехтеля, С. В. Малютина, Репин достаточно далек от национального направления неоромантизма. В письмах художника повествование о строительстве дома сменяется картинами совсем из «другой оперы»: «Из этой тесноты, сутолоки и прозы жизни меня потянуло в мир Данта. Мне представилось, как этот преследуемый злой судьбой гений Италии, после долгих мытарств по бесконечным безднам Ада, удручаемый невыразимым воплем страдания грешивших душ, попадает наконец в Чистилище...» [7 с. 201. Письмо И. Е. Репина В. В. Веревкиной от 4 июня 1893].

Обращением Репина к образам европейского Средневековья можно объяснить

присущую готике устремленность в высь первоначальных набросков художника, однако завершённая постройка вызывает более сложные стилистические ассоциации. Истоки которых, вероятно, следует искать в восторженных отзывах художника об искусстве «счастливой эпохи Возрождения» в его знаменитых «Письмах об искусстве», написание которых относится ко времени путешествия Репина по Европе, длившегося с октября 1893 по май 1894 г.: «В архитектуре я не могу себе представить ничего лучше византийско-романского стиля Италии средних веков. XI, XII, XIII и XIV века оставили самые лучшие образцы зодчества.

Его размеры грандиозны не до колоссальности, пропорции частей угаданы с божественной простотой и изяществом: украшения полны смысла, полны жизни и с большим тактом и кстати расположены. Сколько в них молодости, наивности и энергии! В общем здание дышит единством общей идеи – веры и восторга» [10, с. 415]. Раскрыв тайну архитектурных пристрастий Репина не трудно обнаружить в облике здравнёвского дома стремление к обобщению архитектурных форм, лаконизму и выразительности штриха, отказу от всего второстепенного. Безусловно, не обладая возможностью воплотить свои архитектурные искания в камне или построив здание с фундаменте, художник соотносясь с «удобствами и необходимостью» действуем очень избирательно, пытаюсь выявить прообразы форм, развитие которых определило стилистические особенности различных архитектурных традиций и достигает при этом высот подлинного художественного синтеза.

Главным средством художественного воздействия оказывается ритмический эффект чередования светлых и темных полос. Прием, известный с античности, получай широкое распространение в средневековой византийской, арабской, среднеазиатской, закавказской, русской, испано-мавританской архитектуре и в инкрустационном стиле романской архитектуры Тосканы в XI–XIII вв.

Контрастирующие цвета, охватывающие линии при обозрении постройки создают естественное «зрительное движение», придают форме волнообразность, заставляют вибрировать пространство.

Лаконизм геометрических форм балясин, ограждений, решеток, оконных переплетов, ставен, наличников противопоставляется сухому узорочью эклектики, выявляет стремление к уравновешенной асимметрии, оперированию объемом, а не формой.

Особенности интерьера. Проявившийся при этом отказ от театрализованности, наигранности отличает как архитектурно-художественное оформление внешнего облика, так и интерьер дома в Здравневе. Репин не пытается поразить посетителя причудливой продуманностью, «стильностью», отделки стен, росписей, мебели. В Здравнёве художник впервые смог почувствовать себя свободным не только в своей мастерской, но и в некоторой части природной среды, смог преобразовать эту среду и свое жилище, совершенно не сговывая себя «мнением света».

Известно лишь два снимка запечатлевших Репина и его близких на террасе здравнёвского дома, два снимка художника в мастерской и два портрета Н. И. Репиной работы Ю. И. Репина в интерьере, поэтому реконструкцию внутреннего облика дома можно провести главным образом по письмам художника и по воспоминаниям родственников и современников.

В письме от 26 июля 1894 г. к В. В. Веревкиной Репин так описывает свою мастерскую: «Я вижу, что о моей мастерской и камине у Вас нарисовалось что-то такое роскошное, чего здесь и во сне не снилось. Романский камин. Это самый примитивный, вроде тех, какие я видел в Нормандии в крестьянских домах. В глубине вделаны даже железные крючья для копчения ветчины. А лестница тоже – необходимое соединение с маленькой комнатой и балконами. Вообще все здесь будет самое простое, деревянное, – впрочем, камин кирпичный, штукатуренный просто, без изразцов. Даже мебель самую простую мне сделает плотник из ольхового дерева» [7, с. 206].

Завершение штукатурки стен в доме представило художнику случай испытать себя в технике росписи по штукатурке: «Знаете, чем мы тут увлеклись последнее время? Писанием по штукатурке *al fresco*. Какой это дивный способ. Жаль, что мы вздумали уже поздно, когда штукатур уже ушел и известка его так груба, что нет возможности замазать. Но некоторые вещи я уже жалею, что дождик смыл их и солнце выжгло кра-

ски (особенно темные)» [7 с. 213. Письмо И. Е. Репина В. В. Веревкиной от 29 августа 1895 г.]. Росписи на камине («Малороссия во времена Богдана Хмельницкого» и «Голова пса Пегаса») можно рассмотреть на одном из снимков, запечатлевших Репина в здравнёвской мастерской.

О росписях дома и его обстановке повествуют письма внучки И. Е. Репина Татьяны Николаевны Дьяконовой: «На камине была небольшая картинка, сделанная И. Е. – «Богдан Хмельницкий верхом на лошади перед толпой»... В столовой вся стена к спальням и двери в спальни были разрисованы Юрием Ильичем. Пейзаж во всю стену, приделаны по краям ветки и на них чучелы птиц» [11]; «Пол в доме был дощатый и на нижнем этаже крашенный цвета бордо. <...> Нижний этаж большого дома был оштукатурен белым и только в нижнем этаже были печки, но повторяю они мало грели, особенно изразцовая, которая была очень плоская. <...> Мебель в Здравнёве была только в нижнем этаже, она простая, «ходячая»: был буфет, пару кушеток, простой диван, 1 трюмо в черной раме со столиком, пианино, простые кровати и стулья, стол в столовой и стол в столовенькой. Все это во времена Ильи Ефимовича переставлялось зависимости от приехавших людей: «гостиная» была то в столовой, то в «спальне», находившейся налево, к саду... В мастерской, конечно, тоже ставилось что нужно: столик, кушетка и т. д. На верхнем этаже и в комнатах башни стены были просто бревенчатые, никакой мебели там специально не стояло; полы были дощатые, но не крашенные, и в большой комнате, и некоторых других, были широкие деревянные лавки, приделанные к стене: на них можно было спать, положив матрас или сенник» [12].

Описания подчеркивают простоту, демократизм обстановки дома в Здравнёве, дают возможность говорить о творческой свободе, раскрепощенности, которая превращала все здание в мастерскую Репина и его сына.

Заключение. В 1899 г. Репин приобретает под Петербургом новую усадьбу «Пенаты» и в последний раз навещает свое белорусское имение летом 1904 г. Здравнёво продолжало оставаться местом отдыха первой жены и детей художника. После Октябрьской революции, с июля 1918 г. в усадьбе постоянно проживала младшая дочь Репина – Татьяна

(по мужу Язева) со своей дочерью Татьяной. По просьбе крестьян, в двух комнатах репинского дома разместилась школа. В 1920-е гг. предпринимались попытки взять усадьбу под охрану отдела музеев Наркомпроса, но после того, как угроза репрессий вынудила близких художника в 1930 г. выехать в Финляндию, обветшавший здравневский дом был продан на дрова.

30 декабря 1970 г. бюро Витебского обкома КПБ и облисполком приняли решение о восстановлении «бывшей дачи И. Е. Репина» и превращении ее в филиал Витебского областного краеведческого музея. В 1989 г. восстановительные работы были завершены, но в феврале 1995 г. в музее произошел пожар и здание вновь было восстановлено в 2000 г.

Время, людское равнодушие не имело жалости к приюту репинского вдохновения в Беларуси. От подлинного здравнёвского дома сохранилась лишь дверная филенка с росписью Репина «Птица Сирий» (1892 г.). Картина, хранящаяся в настоящее время в Музее-квартире И. И. Бродского в Санкт-Петербурге, стала одним из ранних примеров натуралистической пермутации в русской живописи 1890-х гг. и донесла до нас атмосферу репинской усадьбы.

Анализируя архитектуру репинских «Пенатов», А. А. Стригалева отмечал, что «по степени радикальной формальной смелости и непредвзятости <...> Репин выступает как своего рода стихийный архитектурный авангардист – задолго до появления архитектурного авангарда в России» [13, с. 266]. И, вероятно, не будет преувеличением отнести начало пути Репина в этом направлении

в осуществлении архитектурных фантазий художника в Здравнёве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Национальный исторический архив Беларуси (НИАБ). – Ф. 1437. – Оп. 1. – Д. 336. Межевая книга Витебского уезда сельца Койтова с деревнями.
2. Репин, И. Е. – Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей: в 2 т. / И. Е. Репин; ред. М. К. Добрынин, К. Н. Ломунов. – М.: Искусство, 1949. – Т. 1. – 146 с.
3. Научно-библиографический архив Российской академии художеств (НБА РАХ). – Фонд 25. – Оп. 2. – Ед. хр. 803. Письмо Т. И. Репиной-Язевой В. И. Репиной от 31 марта 1928 г.
4. Попова-Яцкевич, Е. Г. Польская шляхта в России: род Яцкевичей герба «gozdawa» / Е. Г. Попова-Яцкевич // Поляки в России: XVII–XX вв.: материалы междунар. научн. конф. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2003. – С. 86–94.
5. Репин, И. Е. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880–1929 / подгот. к печати и примеч. сост. О. И. Галоновой [и др.] под ред. А. И. Леонова. [Вступит. ст. Н. Машковцева]. – М.: Искусство, тип. газ. «Моск. правда», 1950. – 268 с.
6. Институт русской литературы (ИРЛИ, С.-Петербург). – Фонд 294. – Оп. 1. – Ед. хр. 145. – Л. 51–52 об. Письмо И. Е. Репина В. В. Стасову от 21 мая 1893 г.
7. Репин: [статьи и материалы: в 2 т.] / Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. – М. – Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1949. – Т. 2. – 468 с. – (Художественное наследство / ред. И. Э. Грабарь и И. С. Зильберштейн).
8. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка: в 3 т. / ред.: А. К. Лебедев, А. И. Леонов; подг. к печати и примеч.: А. К. Лебедевым, Г. К. Буровой; худ. Е. И. Репин. – М. – Л.: Искусство, 1949. – Т. 2. – 456 с.
9. И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка: в 3 т. / ред.: А. К. Лебедев, А. И. Леонов; подг. к печати и примеч.: А. К. Лебедевым, Г. К. Буровой; худ. Е. И. Репин. – М. – Л.: Искусство, 1949. – Т. 3. – 330 с.
10. Репин, И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин / под ред. и со вступит. ст. К. Чуковского. [коммент. А. Ф. Коростина и Л. Чуковской]. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. – 510 с.
11. Витебский областной краеведческий музей (ВОКМ), н/в 5534/2. Письмо Т. Н. Дьяконовой Н. Д. Лахно от 16 февраля 1977 г.
12. ВОКМ, н/в 8738. Письмо Т. Н. Дьяконовой Г. В. Корунному, не дат. 1977? г.
13. Стригалева, А. Не архитекторы в архитектуре / А. Стригалева // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Москва; Берн: Издательство Галарт, Издательство Бентелли, 1993. – С. 265–283.

Поступила в редакцию 07.10.2013 г.

УДК 338.48-6:94(476.5):659.1

Город как бренд: Витебск в контексте территориального брендинга

Атрашкевич М. В.

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



Статья посвящена малоисследованной на постсоветском пространстве, но актуальной для социально-культурной сферы теме городского брендинга. Многовекторность и переменчивость жизни современного города приводит к тому, что ни одна социальная, экономическая или этнокультурная группа не способна занять доминирующее положение в решении его ключевых вопросов. Город перестал быть обособленным историческим актором, даже если некогда таковым и являлся. В связи с этим управление городами должно быть таким же динамичным, как и их жизнь. Брендинг города трактуется автором как масштабный комплекс маркетинговых мероприятий, выполняемых с использованием методов социально-культурного, экономического, инвестиционного и иных форм проектирования. Приводятся причины возможности построения бренда г. Витебска. Анализируется культурная среда города, предлагаются пути повышения эффективности деятельности социально-культурного сектора; сама же городская инфраструктура понимается как в некоторой степени «городской интерфейс», который находится в постоянном взаимодействии с внешним и внутренним окружением. На примере Витебска – города с историей и традициями – разработана концептуальная модель, позволяющая проследить структуру и последовательность этапов при создании его бренда.

Ключевые слова: город, бренд, брендинг города, культурная среда (пространство) Витебска.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 101-106)

City as Brand: Vitebsk in the Context of Territorial Branding

Atrashkevich M. V.

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

The article centers round a badly investigated in the post Soviet space but topical for social and cultural sphere topic of city branding. Multi vector character and changeability of the life of the modern city leads to the fact that no social, economic or ethnocultural group is able to occupy dominating place in solving its key problems. The city stopped being independent historical actor even if it used to be so. In this connection city management should be as dynamic as its life. City branding is specified by the author as a wide scale complex of marketing events executed with the use of the methods of social and cultural, economic, investment and other forms of design. Grounds are given of the possibility of building up the brand of Vitebsk. Cultural environment of the city is analyzed, ways of increasing the efficiency of social and cultural sector are suggested; while the city infrastructure is understood as a kind of «city interface», which is in constant interaction with inner and outer surrounding. On the example of Vitebsk, the city with history and traditions, a conceptual model has been elaborated, which makes it possible to trace the structure and sequence of stages while creating its brand.

Key words: city, brand, city branding, Vitebsk cultural environment.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 101-106)

Во всем мире города играют все более заметную роль в создании национального богатства, в социальном развитии государств, в процессе привлечения и концентрации инвестиций, мобилизации людских, экономических и технических

ресурсов. Это означает, что «городская эпоха», истоки которой лежат в наиболее ранних городах-государствах Древнего мира, получивших дальнейшее развитие в античности и раннем средневековье, не заканчивается, а напротив, лишь начинается. Рост

городов знаменует собой переход от руральной, традиционной культуры к ее новой форме – городской. Города становятся более «пестрыми» по своему социально-демографическому и этнокультурному составу и, как следствие, многие экономические, производственные и культурные процессы требуют все большего внимания и рационального регулирования.

В числе новых подходов к планированию, управлению развитием и продвижением интересов города – освоение территориального брендинга, совершенствование его инструментария. Ведь город будущего – это в некоторой степени город-интерфейс, который находится в постоянном интерактивном взаимодействии с каждым горожанином. Организовать это взаимодействие возможно исключительно в процессе брендинга, поскольку каждый местный житель на любом этапе может стать участником разработки бренда родного города.

Брендинг города – еще сравнительно новое явление; само словосочетание, не говоря о его практико-ориентированном содержании, еще не для всех стало привычным. Тем не менее, оно быстро нашло отражение в практической деятельности городских управленцев, поскольку позволяет провести комплексный аудит сделанного – выявить, развить и продемонстрировать стране и миру все необычное и уникальное, чем обладает город, понять, какие именно особенности могут стать его опознавательными символами. К тому же, брендинг прямо и косвенно способствует аккумуляции и презентации культурных ценностей, росту экономического благосостояния горожан, динамичному развитию инфраструктуры.

Цель статьи – обоснование возможности конструирования бренда г. Витебска, предложение путей гармонизации деятельности городского культурного сектора, демонстрация проекта по созданию бренда города на Двине.

Предпосылки создания бренда города Витебска. Согласно теории позиционирования, сформулированной североамериканскими исследователями Э. Райсом и Дж. Траутом в книге «Позиционирование: битва за узнаваемость» в 1960-е годы, позиционирование происходит не на рынке, а в сознании (умах) и подсознании (сердцах) потребителей [1, с. 27]. Выбор города Витебска как объекта территориального

брендинга обусловлен наличием отличительных черт, позволяющих говорить о возможности построения его бренда. К предпосылкам формирования бренда города отнесено, в первую очередь, *богатое историко-культурное наследие города*: бесчисленное количество ценностей материальной культуры, хорошо сохранившийся исторический центр, своеобразие архитектуры, в особенности храмовой, которой восхищался Наполеон Бонапарт [2, с. 9]. В XVIII веке Витебск являлся одним из центров хасидизма. В то время по этническому составу город более чем на 50% состоял из жителей еврейского происхождения, что, безусловно, наложило отпечаток на жизнь и облик города, придав ему черты деловитости и предприимчивости. Позже, в начале XX века, Витебск становится мировым центром авангардного искусства, Меккой и «домом свободного творчества» для художников-эксперименталистов. Это одна из наиболее ярких страниц истории города, чья культурная, в особенности художественная, жизнь в эти времена не уступала парижской. Кто знает – не будь Витебска, пропитанного духом свободы, творчества, познал ли бы мир авангардное искусство?.. Открыл бы он для себя творчество таких выдающихся художников, как К. Малевич, М. Шагал, Э. Лисицкий?

Что касается сегодняшнего дня, то городу также создают благоприятный имидж многочисленные международные фестивали, конкурсы, турниры, благодаря чему он с каждым годом становится более привлекательным в глазах туристов и инвесторов.

Благоприятная экологическая среда города – также не менее важный факт, поскольку в последнее время все большее внимание потенциальные жители, туристы, да и сами горожане обращают на уровень экологического состояния и культуры. В связи с отсутствием в городе особо вредных производств, постоянным режимом поддержания равновесия между развивающейся урбанизированной и природно-экологической системами, максимальным сохранением природного комплекса Витебска и прилегающих территорий, ежегодным расширением зеленой зоны, формированием ландшафтно-рекреационных территорий, выделением санитарно-защитных и охранных зон, экологическое состояние административного центра можно

охарактеризовать как более чем удовлетворительное.

Не лишним будет упомянуть и *выгодное географическое положение* Витебска, являющегося мощной железнодорожной артерией области и страны. Вхождение в два трансъевропейских коридора (№ 2 и № 9) повышает эффективность транспортных связей, обеспечивает доступ на международный рынок транспортных услуг стран-участниц, способствует увеличению объемов международных перевозок грузов и пассажиров, да и к тому же служит механизмом гармонизации транспортной политики и развития внешнеэкономических связей [3].

Интенсивное социально-экономическое развитие также способствует созданию позитивного имиджа города. С каждым годом увеличиваются инвестиции в городскую экономику. Значительно выросли объемы экспорта. К тому же, за счет миграционных процессов в 2012 году областной центр увеличился почти на 3 тысячи человек. Это говорит о том, что Витебск пользуется авторитетом и становится одним из таких городов, где люди хотят жить [4].

Учитывая мнения экспертов по территориальному брендингу и анализ практики брендированных городов, ставку при продвижении имиджа города следует делать на чем-то одном – туризм, современные технологии, экология и др. В данном случае, если говорить о брендинге Витебска, наиболее эффективный путь к продвижению интересов города – создание бренда на основе историко-культурных особенностей, так как конкуренции с некоторыми отечественными, а уже тем более – зарубежными городами в социально-экономической сфере, сфере образования, услуг и т. п. город может не выдержать.

Культурное пространство города: управление и альтернативные формы социально-культурной деятельности как фактор формирования городской среды. Культура как система ценностей, источник вдохновения и форма творческого самовыражения есть почва, без которой не произойдет обновления, развития города. Творческий класс (сообщество), являющийся основным источником преобразований и инноваций, человеческий ресурс, умноженный на культурный – вот та едва ли не единственная формула выживания

территорий в современном быстро развивающемся мире.

В связи с определением культурной составляющей как фундамента при конструировании бренда северной столицы Беларуси, была проанализирована культурная среда города. Среди ее положительных показателей – неплохо развитая социально-культурная инфраструктура, богатая фестивальная жизнь города. К отрицательным тенденциям отнесены следующие положения:

- в некоторой степени «культурная пассивность» молодежи. Пути решения этой проблемы – стимулирование властью развития культурного предпринимательства, способствующего созданию новых рабочих мест в связи с частичной занятостью или неосвоенностью многих сегментов рынка культурных товаров и услуг;

- отсутствие новых методов управления как на уровне административной власти, так и в работе непосредственно учреждений, занятых в культурном секторе. В связи с этим актуальным является организация работы на основе государственно-частного партнерства, использование техники charette (мультидисциплинарная мастерская, способствующая открытой дискуссии между всеми заинтересованными сторонами проекта/исследования/стратегии развития), а также освоение бенчмаркинга – особой управленческой процедуры внедрения в практику работы организации технологий, стандартов и методов работы лучших организаций;

- культурное однообразие, стандартность форм работы учреждений культуры. Выходом из данной ситуации может стать, во-первых, создание комплексного продукта. К примеру, так популярное сейчас создание фабрик искусств (арт-кластеров). Во-вторых, учитывая тот факт, что существенно изменить свой продукт организации культуры не могут, в данном случае некоммерческому сектору стоит проявлять большую активность, расширяя географию предложения культурного продукта, задействуя чужие территории для проведения мероприятий (типа «выставка на заборе», «кинопросмотр в парке» и т. п.). Помимо прочего, логичным и экономически выгодным для города будет создание т. н. культурных гибридов, «учреждения-симбиоза» (кафе/кинотеатр+выставочный зал и др.),

что позволит привлечь большее количество потребителей. К тому же, важно создавать и продвигать не только сам продукт либо услугу, но и работать над престижем и репутацией организации, ее корпоративной культурой.

Концептуальная модель брендинга Витебска. Обозначив предпосылки создания бренда города Витебска, выявив сущность и особенности его культурной среды (пространства), вниманию читателей предлагается вариант проекта брендинга города Витебска с учетом полученной в результате исследования информации.

Название проекта: Витебск – город искусств.

Цель проекта: представление города в выгодном свете на основе его историко-культурных особенностей через системное продвижение его интересов на целевые рынки для решения конкретных задач развития города.

Задачи: повышение роста местного самосознания; увеличение количества информационных поводов; создание различного рода продукции, посвященной городу, его прошлому и настоящему (путеводители, книги, аудиоэкскурсии, фильмы и т. д.); противодействие экономической миграции жителей города, пресечение «чемоданного» настроения жителей; нахождение новых форм инкультурации масс, создание условий для реализации творческого потенциала молодежи, расширение спектра досуговых мероприятий; создание арт-кластеров путем ревитализации заброшенных объектов города; оживление культурной жизни в городе; наполнение городских TV-каналов актуальным аудиовизуальным контентом и др.

Формат проекта: социально-культурная стратегия развития города – своеобразная «конституция» города (комплекс мероприятий, событий, проектов в различных областях деятельности, которые будут способствовать созданию имиджа города и работать на его бренд).

План проекта (за основу положена схема руководителя проектов московского фонда «Институт экономики города» Д. Визгалова [5, с. 55]):

1 этап – подготовительный. Его началом служат коммуникационные площадки по обсуждению проекта. Говоря о брендинге города как о процессе, в который должно

быть вовлечено максимальное количество участников – от руководителей до исполнителей – следует как можно тщательнее спланировать семинары по брендингу и маркетингу, пресс-конференции, презентационную и дискуссионную части. Специалисты по территориальному брендингу рекомендуют приглашать к участию в семинарах не только специалистов администрации, но и так называемый городской актив. Это люди, во-первых, хорошо знающие город и, во-вторых, пользующиеся авторитетом среди горожан: депутаты представительных органов (города и региона), руководители городских предприятий и бизнесмены, культурная элита города, специалисты местных вузов, журналисты, лидеры НКО и общественных движений, духовенство, почетные граждане, инициативная молодежь и т. д.

Следующий шаг – *организационная основа проекта* (создание рабочей группы, назначение ответственных, распределение ролей и функций. Созданная рабочая группа и должна определить задачи брендинга, то есть обосновать, что конкретно должно измениться в городе с момента реализации проекта по брендингу).

Заключительный блок работ первого этапа – *маркетинговые исследования существующего имиджа города* (данные о городе; данные о потенциальных целевых аудиториях; данные о конкурентах, полученные в ходе изучения маркетинговых инициатив городов-конкурентов и их целевых установок; данные о рынках, т. е. потенциал и тенденции рынка, новые методы и инструменты городского брендинга, лучшая практика в сфере территориального брендинга).

2 этап – позиционирование (разработка концепции, ее отражение в идее, дизайне). В связи с определением темы города «Витебск – город искусств», предлагается разделить пространство города на 6 кварталов, каждый из которых будет посвящен определенному виду искусства (изобразительному, музыкальному, хореографическому, театральному, фото- и киноискусству) и наполнен тематическим контентом. Зона Летнего амфитеатра в данном случае будет выступать как эпицентр всех видов искусств. Данная тема города выбрана небезосновательно, поскольку Витебск внес существенный вклад в каждый

из видов искусства, как мирового, так и отечественного. Во-первых, неоспорим факт обогащения изобразительного искусства витебскими художниками И. Пенон, М. Шагалам и другими, приглашенными последним в качестве преподавателей училища, совместными усилиями которых Витебск вошел в историю как мировой центр авангарда. К тому же, на сегодняшний день в городе уже ведутся работы по созданию «Музейного квартала», который будет располагаться по улице Калинина – практически в центре города. Под музеи будут отданы три здания, являющиеся памятниками истории и архитектуры. В них будут располагаться музей истории Витебского народного художественного училища, музей Юрия Пэна, в третье историческое здание переедет арт-центр Марка Шагала. Реставрация всех трех объектов включена в областную и городскую инвестпрограммы [6]. Создание данного квартала в центре города с развитой инфраструктурой отдыха будет способствовать привлечению посетителей, создаст условия для дальнейшего развития туризма.

Во-вторых, именно витебскому фотографу Сигизмунду Антоновичу Юрковскому в 1881–1882 годах первым в мире удалось сконструировать мгновенный фотографический затвор, описание которого было опубликовано в журнале «Фотограф». Это во многом повлияло на дальнейшее развитие технических параметров фотоаппарата. Большое количество фотовыставок (городских, республиканских, международных), активность молодых фотографов города позволяют выделить отдельный квартал, посвященный фотоискусству. В данном случае инновационным было бы для города освоение арт-руфинга – организации фотовыставок, мастер-классов, иных мероприятий в области искусства фотографии на крышах высотных зданий. Пожалуй, это способствовало бы привлечению внимания общественности, формированию нового отношения к искусству, не ограниченному рамками выставочного зала или галереи.

Создание музыкального квартала обусловлено: проведением в городе Международного музыкального фестиваля имени И. И. Соллертинского – единственного в Беларуси камерно-музыкального фестиваля, синтезирующего различные жанры ис-

кусства; работой известного за пределами страны музыкального училища, которое носит также имя Соллертинского; популярными в городской среде концертами органной музыки (костел Святой Варвары); активной концертной деятельностью филармонии. Территория квартала (район ул. Урицкого) могла бы использоваться городским сообществом под открытие тематических ресторанов, музыкальных гостиных, проведение open-air-мероприятий, фестивалей музыкальной культуры.

В-четвертых, учитывая, что Витебск – первый город на территории бывшего СССР, в котором стали проводиться фестивали модерн (авангард)-хореографии [7, с. 69] и который на сегодняшний день собирает тысячи зрителей и участников со всего мира на Международный фестиваль современной хореографии (IFMC), Международный турнир по спортивным бальным танцам «Витебская снежинка», Международный межвузовский фестиваль современного танца «Сделай шаг вперед!» и Международный трайбл-фестиваль «Moon Sensation», а также активная работа студий и школ танцев, квартал хореографии (зона концертного зала «Витебск») сможет стать одним из посещаемых в молодежной среде, которой необходимо пространство для свободного выражения своих эмоций посредством языка пластики. Этому могла бы способствовать организация уличных фестивалей определенного хореографического стиля, танцевальных батлов среди горожан, мастер-классов и выступлений хореографических школ города.

Помимо прочего, представленность городских пейзажей в кино (6 фильмов) позволяет говорить о выделении киноквартала. Улицу Чехова в Витебске не обошел своим вниманием еще ни один художник или фотомастер. А двор бывших доходных домов облюбовали кинорежиссеры – это идеальное место для натурных съемок. К тому же, один из кинотеатров («Мир») находится на этой улице. Наполнить территорию можно созданием летней площадки для просмотра и обсуждения картин мирового и отечественного достояния кинематографии.

И последний из кварталов – театральный. Расположение 2 театров города (кукольного и драматического) рядом друг с другом, нахождение там же кафе «Теа-

тральное» визуально объединяет объекты в один комплекс, не озадачивая выбором месторасположения квартала. Проведение перформансов, оживление улицы мимическими актерами (живые статуи) во время фестивальных и праздничных дней города, батлеечные и мини-спектакли на открытом пространстве представят территорию как современную площадку одного из самых древних видов искусства.

3 этап – «строительство бренда». Определив идею, которую несет город, необходимо тщательно поработать над *визуализацией городского пространства*. Данный процесс связан с внедрением элементов дизайна (логотипа, звука) в среду города, дабы создать прочную ассоциацию между городской средой и символикой бренда. В связи с разделением территории на кварталы, логичным будет закрепление за каждой тематической зоной своей цветовой гаммы логотипа.

Также на данном этапе ведется *работа с инфраструктурой города*, обеспечивается *оживление городской культурной жизни*. Организация символических событий, то есть разнообразных фестивалей, карнавалов, праздников, конкурсов, спортивных состязаний, выставок создает определенную эмоциональную атмосферу в городе. Если организовывать события в прямой или косвенной привязке к идентичности города, то это обеспечит эмоциональную составляющую бренда. Поэтому логично, что каждый из выделенных кварталов города должен соответствовать своей тематике в проведении тех или иных событий.

Заканчивается этап «конструирования» *продвижением бренда, так называемой маркетинговой коммуникацией* (создание разнообразных тематических сайтов, содержащих наиболее полную информацию о городе, его достопримечательностях, новостях и т. д.; разработка аудиоэкскурсий, онлайн-экскурсий по городу; выпуск качественной книжной и рекламной продукции о Витебске; модернизация местных телеканалов (кстати, один из них имеет название Art-видео, что полностью совпадает с темой «город искусств», поэтому весьма актуальной становится проблема наполнения канала нужным и интересным, при-

вязанным к концепции аудиовизуальным контентом), а также создание фильмов о городе, его достопримечательностях, выдающихся личностях).

4 этап – трансформация идентичности в имидж – представляет собой идеальный результат создания бренда города. Если имидж города совпал с представлениями целевых аудиторий проекта об идее и ценностях города, можно утверждать, что бренд города заработал.

Заключение. Витебск как город с многовековой историей, богатым историко-культурным наследием, как город, по праву остающийся культурной столицей нашей страны благодаря множеству разнообразных международных проектов, фестивалей, конкурсов, имеет полное право, а главное, возможность системного использования своих конкурентных преимуществ с целью формирования городской идентичности и влияния через нее на имидж города, тем самым способствуя созданию его бренда. Поскольку городской брендинг – процесс во многом творческий и, что не менее важно, долгосрочный (от разработки до внедрения проекта проходит от нескольких лет до нескольких десятилетий), Витебску предстоит немалый путь, прежде чем с уверенностью можно будет говорить о нем как о городе, обладающем сильным брендом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Райс, Э. Позиционирование: битва за узнаваемость / Э. Райс, Дж. Траут. – СПб.: Питер, 2001. – 256 с.
2. Базан, У. С. Витебск, фотальбом / У. С. Базан. – Минск: УП «Выдавецтва «Беларусь», 2003. – 132 с.
3. Витебск: Северная Пальмира Беларуси [Электронный ресурс] / Архитектурно-строительный портал «Ais.by». – Минск, 2008. – Режим доступа: /56. – Дата доступа: 13.03.2013.
4. Тулинова, Н. Все зависит от работы экономики. Интервью со встречи председателя горисполкома Виктора Николайкина с журналистами / Н. Тулинова // Витьбичи. – 2013. – № 4. – С. 2.
5. Визгалов, Д. В. Брендинг города / Д. В. Визгалов. – М.: Фонд «Институт экономики города», 2011. – 160 с.
6. Музейный квартал создается в Витебске [Электронный ресурс] / БЕЛТА. – Минск, 2013. – Режим доступа: http://www.belta.by/ru/all_news/culture/Muzejnyj-kvartal-sozdaetsja-v-Vitebske_i_623752.html. – Дата доступа: 13.03.2013.
7. Хмельницкая, Л. Витебск: путеводитель / Л. Хмельницкая. – Минск: УП «Рифтур», 2006. – 72 с.

Поступила в редакцию 07.10.2013 г.



ПЕДАГОГИКА

УДК 75.038(476.5):069:377

100-летие футуристической оперы «Победа над Солнцем»: выставка в Витебске в контексте музейно-туристической педагогики

Гулидова Л. В.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей»



В Витебском областном краеведческом музее 8 октября 2013 г. состоялось открытие выставки, посвященной 100-летию футуристической оперы «Победа над Солнцем» и первому появлению концепции «Черного квадрата» Казимира Малевича. На выставке экспонируются работы художников Александра Малея, Александра Слепова, Александра Досузева, Василия Васильева, Галины Васильевой, Татьяны Маклецовой. Это представители витебской художественной школы. Более молодые авторы – Владимир Макаров (г. Минск), Анастасия Гончарова (г. Минск). «Черный супрематический квадрат» Казимира Малевича – один из фундаментальных символов XX в. На осознание его значимости ушло целое столетие. В течение этих 100 лет параллельно возникали и другие художественные символы. Но для участников выставки именно «Черный квадрат» К. Малевича стал символом свободы творчества, свободы духа. Творчество этих художников связано со словами «авангард», «К. Малевич», «квадрат». В вернисаже приняли участие в качестве зрителей и слушателей студенты 3 курса исторического факультета ВГУ имени П. М. Машерова.

Ключевые слова: вернисаж, музейная педагогика, туристический бизнес, авангард, «Черный квадрат», К. Малевич.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 108-113)

A Hundredth Anniversary of Futuristic Opera «Victory over Sun»: Exhibition in Vitebsk in the Context of Museum and Tourist Education

Gulidova L. V.

Cultural establishment «Vitebsk Regional Museum of Land Studies»

In Vitebsk Regional Museum of Land Studies on October 8, 2013 opening of the exhibition, devoted to the hundredth anniversary of the futuristic opera «Victory over Sun» and first appearance of the concept of «Black Square» by Kasimir Malevich, took place. Works by Alexander Malei, Alexander Slepov, Alexander Dosuzhev, Vassily Vassilyev, Galina Vassilyeva, Tatyana Makletsova are on display at the exhibition. They are the representatives of Vitebsk art school. Younger artists are Vladimir Makarkov (Minsk), Anastasia Goncharova (Minsk). «Black Supremacist Square» by Kasimir Malevich is one of the fundamental symbols of the XX century. It took a whole century to understand its importance. During these hundred years other art symbols parallelly emerged. But for the exhibition participants it is «Black Square» by K. Malevich that became the symbol of freedom of creativity, freedom of spirit. Creative work by these artists is closely connected to the words «vanguard», «K. Malevich», «square». Third year History students of Vitebsk State Masherov University took part in the exhibition as spectators and audience.

Key words: exhibition, museum education, tourist business, vanguard, «Black Square», K. Malevich.

(Art and Culture. — 2013. — №4(12). — P. 108-113)

Сто лет назад в декабре 1913 г. в Санкт-Петербурге в помещении театра «Луна-парк» на Офицерской улице (ныне Декабристов) состоялась премьера футуристического спектакля-оперы «Победа над Солнцем». Опера стала примером совместной работы по-

этов и художников, синтеза искусств – слова, музыки и формы. Авторами «Победы над Солнцем» являются Михаил Матюшин (композитор) и Алексей Крученых. Казимир Малевич создал декорации и костюмы для этого спектакля. Пролог принадлежит Велимиру Хлебникову.

Адрес для корреспонденции: e-mail: LidaGVL89@mail.ru – Л. В. Гулидова

Авторы оперы воспевали идею строительства нового будущего, которое может быть построено только после разрушения старого. Они были первыми, кто использовал музыкальный манифест, чтобы провозгласить новое искусство, причем использовали самую традиционную форму классики – оперу. В декорациях к «Победе над Солнцем» впервые и появился образ знаменитого «Черного квадрата». По задумке Казимира Малевича, квадрат закрывал солнце, что означало победу человеческого творчества над природой, а белая окантовка символизировала пробивающиеся лучи. Черный квадрат вместо солнечного круга.

Цель статьи – выявление воздействия идей авангарда на современных художников Витебской школы и включение в этот процесс студентов гуманитарной специальности по охране историко-культурного наследия.

Идеи авангарда в начале XX века и Витебск. Если сказать, что премьера «Победы над солнцем» произвела оглушительный эффект – это значит, ничего не сказать. Большая часть публики страшно возмущалась. Оперу называли «пощечиной общественному вкусу». Можно с уверенностью говорить, что это одна из наиболее провокационных и нестандартных постановок XX в. Во многом благодаря художественному оформлению Казимира Малевича этот спектакль и вошел в историю. Картина «Черный квадрат» была написана Казимиром Малевичем в 1915 г. вместе с другими супрематическими работами для итоговой футуристической выставки «0,10», открывшейся в Петербурге в декабре 1915 г. Сам же Казимир Северинович датировал появление квадрата 1913 годом, опираясь на рисунки, сделанные во время работы над «Победой над солнцем» в 1913 г. И когда сегодня возникают вопросы и недоумения по поводу даты 100-летия «Черного квадрата» ответ прост: именно 1913 год был написан художником на обороте холста, изображающего квадрат. Художник не придавал никакого значения фактической дате создания картины. Он сделал акцент на дату рождения самого замысла супрематизма. В Петербурге «Черный квадрат» вызвал целый шквал критики. Ведь ранее художники не создавали ничего похожего. Малевич первым выставил нарисованный квадрат как произведение изобразительного искусства.

Где еще, если не в Витебске, должны были появиться поклонники и продолжатели идей Казимира Малевича. В Витебск Казимир Северинович приехал в ноябре 1918 г., где стал руководить мастерской в Народном художественном училище, которое было организовано в городе Марком Шагалом. Это время, когда в Витебске жили и работали многие известные художники XX в., когда в стенах одного учебного заведения творили представители различных стилей и методов. Это время, когда советские художники могли позволить себе в той или иной мере нетрадиционные способы самовыражения, свободу мысли, свободу творчества. Период интереснейший в истории, ведь в это время новаторское искусство не просто сосуществовало, а слилось с революционными изменениями в обществе.

Приезд Казимира Малевича в Витебск изменил не только саму школу, систему преподавания, культурную жизнь города, но и повлиял на дальнейший художественный процесс в мире. В это время Витебск называли вторым Парижем. Мастерская Казимира Севериновича приобрела популярность среди учащихся, которые стали переходить к нему из других классов. Особо популярным было объединение УНОВИС («Утвердители нового искусства»). УНОВИС был объединением педагогов и учащихся, которое было создано для поиска новых форм и новых изобразительных средств в искусстве. Благодаря УНОВИСу в Витебске были заложены традиции беспредметного искусства.

Руководители и участники УНОВИСа воспринимали свое объединение как содружество «посвященных» в высшее знание. Ими были изобретены специальные атрибуты такие, как черные квадраты, которые нашивали на рукава членов объединения, белое одеяние Казимира Малевича – лидера организации. Именно группой УНОВИС в 1920 г. во второй раз была поставлена нашумевшая опера «Победа над солнцем».

В Витебске идеи супрематизма получили дальнейшее развитие. Так, в 1922 г. Казимир Малевич закончил работу над своим главным теоретико-философским трудом – «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой».

Витебский УНОВИС просуществовал недолго. В конце мая 1922 г. Казимир Малевич уехал из Витебска. Летом 1922 г. вслед за ним в Петроград переехали почти все члены УНОВИСа. В январе 1923 г. это объединение прекратил свою деятельность.

Тем самым, мы можем говорить о том,

что связь между Витебском, Казимиром Малевичем, квадратом бесспорна.

После отъезда Малевича и его учеников, в Витебске закрывают созданный на базе Народной художественной школы Художественно-практический институт и преобразуют его в 1923 г. в Художественный техникум. В 1924 г. Витебский художественный техникум переименован в Белорусский государственный художественный техникум, переименованный в 1939 г. в Витебское художественное училище НКП БССР.

Известно, что после Великой Отечественной войны в 1944 г. возобновило свою деятельность Витебское педагогическое училище. С сентября 1951 г. учебное заведение стало называться Витебским художественно-графическим педагогическим училищем. На его базе в 1959 г. и был образован художественно-графический факультет.

Позже в технологическом институте был открыт художественный факультет промышленного искусства.

В Витебске не могли не появиться последователи искусства Казимира Малевича, продолжатели традиции Витебской художественной школы. И это очевидно. Витебская художественная школа заложила фундамент развития художественного образования не только нашего города, но и Беларуси в целом.

В 1987 г. в Витебске было создано творческое объединение «Квадрат» – духовный преемник УНОВИСа. Главной задачей объединения стало соединение разорванной временем цепи между художественной историей города 1920–1930-х гг. и сегодняшними художниками. В свое время «Квадрат» буквально «взрывал» спокойную художественную жизнь Витебска своими громкими акциями и перформансами. В 1994 г. объединение прекратило свое существование.

Поэтому как не в Витебске можно и нужно было организовать выставку, посвященную 100-летию «Черного квадрата» Казимира Малевича.

Выставка к 100-летию «Победы над Солнцем». На выставке представлены работы художников, на творчество и мировоззрение которых значительное влияние оказало наследие Казимира Малевича. Участники выставки, начиная с 1980-х гг., воссоздают традиции супрематизма и конструктивизма Витебской школы.

На открытие был показан отрывок из варианта супрематического балета «Победа

над Солнцем» образцовой студией современной хореографии «Параллели» (руководитель-хореограф – Анастасия Махова).

Анастасия Махова: 8 октября 2013 года в Витебском областном краеведческом музее состоялось открытие выставки, посвященной 100-летию «Черного квадрата» К. Малевича. Образцовой студии современного танца «Параллели», руководителем которой я являюсь, было предложено создать перформанс к этому событию на тему супрематизма. Выбор был неслучайным. 10 лет назад, в 2003 году, по идее Татьяны Котович нашей студией был создан «Супрематический балет», а в 2006 г. – футуристическая опера «Победа над Солнцем». Идея супрематизма стала близкой мне, как хореографу, и участникам студии, которые имеют непосредственное отношение к современному искусству. Однако состав танцоров молодой и с работами на тему супрематизма знакомы лишь визуально. Поэтому артисты сначала были ознакомлены более подробно с данным направлением в искусстве, его особенностями.

Основные принципы супрематизма, который выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний (прямой линии, квадрата, круга и прямоугольника), были взяты за основу в построении пространства танца и фигурах, образованных телами танцоров. Костюмы – черные и красные (основные цвета, используемые в супрематизме) шорты и майки, имеющие четкие прямые очертания, как продолжение темы «Победы над Солнцем».

Перформанс начинается с появления танцоров, определяющих свою точку местоположения в пространстве под электронную, лишенную чувственной окраски, музыку современного японского композитора Yuzo Kato. Затем танцоры начинают принимать позы, рисующие жесткие линии, углы и фигуры. Пространственная композиция ассиметрична. В зафиксированных позах, символизирующих различные работы выставки, рисуется маленький круг головой, объединяя композиции. Шаги чертят четкие прямые линии в пространстве, а синхронная комбинация рисует одни и те же формы, размещенные в различных ракурсах помещения.

Развитием перформанса становится перемешивание между собой красного и черного. Танцоры образуют черно-красные пары, делая композиции более объемными и двухцветными. Между новыми формами ходит

человек, рисуя черные линии, объединяя формы в одну композицию. Затем формы растекаются, превращаясь в один общий квадрат, который разрезает по диагонали прямая черная линия, и квадрат превращается в круг. Круг становится движущимся и превращается в диагональную линию, в которой использованы элементы пролетарской гимнастики 20-х годов XX века.

В финале действия линия закручивается в спирали, возвращаясь первоначальной картинке: множество черных и красных фигур в пространстве, превращающихся в вертикальные линии и постепенно исчезающих.

Перформанс имеет абстрактный характер – это цвета и формы, расположенные в объемном пространстве, выстраивающие различные композиции, перетекающие друг в друга, увеличивающиеся в размерах и рассыпающиеся вновь на множество небольших фигур. Однако все фигуры символичны и имеют четкие формы, что явилось непосредственным продолжением супрематистской темы.

На выставке представлены картины, арт-объекты и инсталляции. В выставке принимают участие представители творческого объединения «Квадрат»: Александр Малей, Александр Досужев, Александр Слепов. Сегодня все художники этого объединения активно работают. Каждый из них – состоявшийся художник, у которого свой собственный творческий путь. Александр Малей – организатор объединения «Квадрат». Александр Досужев – автор концепции ПЛИП (поверхность, линии, пятно). Александр Слепов – автор, работающий в направлении объемного современного супрематизма.

Один из участников выставки – Василий Васильев – мастер работы с объектами и инсталляциями, для которого пространство является «холстом», а объекты – «красками». Серия «Архитипы» Василия Васильева, представленная на выставке, выполнена из простого природного материала – камня. Тем самым, художник передает простую истину: природа сама создает искусство.

Галина Васильева – куратор данной выставки – художник, чьи работы можно отнести к абстрактному минимализму и живописному конструктивизму. 20 лет занимается в конструктивном направлении искусства. Многие из работ Галины Васильевой посвящены «Черному квадрату» Казимира Малевича: это и «Памятник 100-летию «Черного квадрата», выполненный из картона, серия

«Квадраты», диптих «Победа над солнцем».

Во время открытия выставки Галина Степановна Васильева продемонстрировала публике настоящий перформанс. Прямо на полу она расстелила полотно в виде черного квадрата и солью изобразила символ «С». Так в латинском языке обозначалась цифра сто. Символично для выставки 100-летия «Черного квадрата» Казимира Малевича.

Для посетителей выставки демонстрировались отрывки видеофильма из варианта супрематического балета «Победа над Солнцем».

На выставке представлены работы более молодых авторов Владимира Макаркова (г. Минск), Анастасии Гончаровой (г. Минск), Татьяны Маклецово, которые известны как в Беларуси, так и за рубежом.

Татьяна Маклецова работает в необычной технике, создает коллажи. Например, одна из ее работ, представленная на выставке, «Город. Игра» выполнена в авторской технике из поролона.

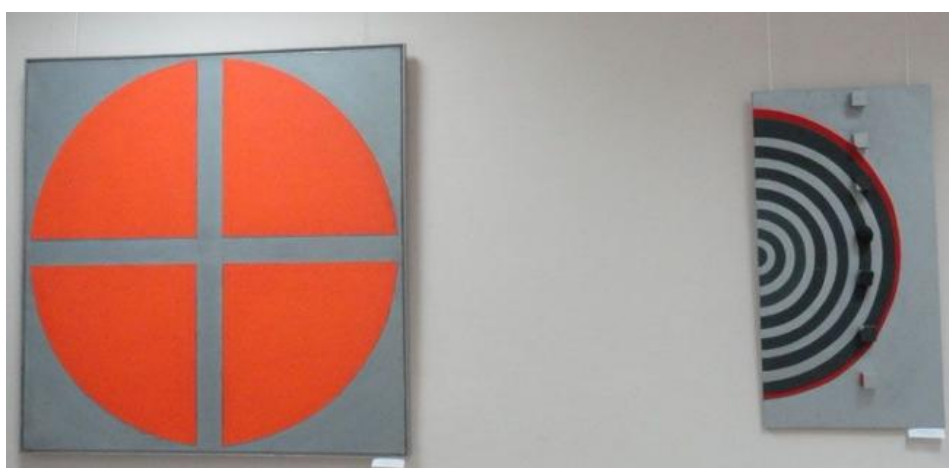
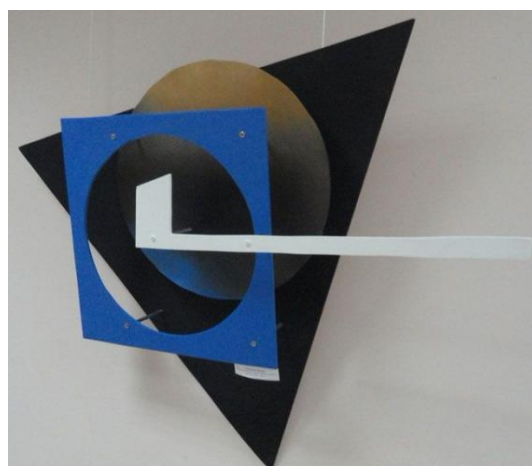
Отличается от других работа Анастасии Гончаровой «Конец перспективы», которая выполнена из текстиля.

И у каждого автора свой особенный способ выражения, свое отличительное воплощение творческой мысли в реальность. У каждого свой вкус, свои задачи, свой мир. Свое видение абстрактного образа.

Сегодня это зрелые, самостоятельные художники. Квадрат – это то, что объединяет всех этих художников.

«Черный квадрат» художников вдохновлял и вдохновляет до сих пор. Тема черного квадрата, угадывается во всех произведениях участников выставки. Их искусство беспредметно, но в замен они предоставляют форму, как это делали основатели абстрактного искусства.

Живопись Малевича – это не просто живопись. Это новая концепция в искусстве, вызов устоявшимся традициям изобразительного искусства. Можно относиться по-разному к «Черному квадрату», но невозможно не отдать должного гениальности Казимира Малевича, его особому складу ума. Ни одна картина до сих пор не вызывала такого количества абсолютно противоположных мнений и оценок. Споры о «Черном квадрате» не утихают до сих пор. Без понимания роли этого человека, заслуг и наследия Казимира Малевича невозможно говорить о развитии искусства вообще. Творческие проблемы, которые не решает непосредственно «Черный квадрат», легко объясняются с по-



зиции данного произведения.

Каждый может по-своему воспринимать современное беспредметное искусство витебских художников. В основе создания каждой работы, будь это картина, арт-объект, инсталляция лежит особое восприятие мира художником, его собственная философия, принципы. «Язык без слов» – так можно охарактеризовать работы художников, представленных на выставке.

Татьяна Бочковская, староста 42 группы исторического факультета:
Я бы хотела отметить нужность и важность таких выставок, ведь благодаря им, человек смотрит на произведение не примитивно, они заставляют его обдумывать, задавать вопросы, что таит в себе то или иное произведение, какой смысл вкладывает автор в работу, открыть свое видение этих объектов.

Во всех работах присутствуют геометрические фигуры (квадрат, треугольник, круг), которые придают произведением некий динамизм, четкость форм, в этих работах прослеживаются идеи супрематизма, присутствующие на картинах насыщенные яркие цвета, не отталкивают зрителя, а наоборот, привязывают к себе. Необычное сочетание простых форм и цвета делают работы неповторимыми и оригинальными.

Сколько людей, столько и мнений. Как и раньше, есть сторонники и противники абстрактного искусства. Практически ничего не изменилось с 1913 г., когда впервые показали «Победу над солнцем». Проблема в том, что не каждый зритель желает понять такое искусство. Легче выразить свое недовольство и непонимание, чем задуматься над тем, что же автор заложил в основу своей работы, что он хотел нам донести и сказать через нее? Было бы желание понять и разобраться в этом.

На открытии выставки присутствовали участники студии современного танца «Параллели», а также студенты исторического факультета ВГУ имени П. М. Машерова. Насколько важной данная акция была для них. Во-первых, Казимир Малевич – это один из наиболее сильных и значительных брендов Витебска. Во-вторых, сейчас празднуется юбилей Витебской художественной школы Марка Шагала, что также является важнейшей частью туристического потенциала города. И, наконец, личный интерес и самих

студентов, и тех, с кем они готовы работать на экскурсиях и в написании научных работ. Материал модернистского искусства представляет собой подножие всего современного искусства, современной культуры, и без понимания и осознания этого невозможно мыслить современными понятиями в нынешней цивилизации. И научить студентов разбираться в тенденциях современного художественного мышления является одной из основных задач музейного дела и музейной педагогики.

Заключение. Каждое время вносит свои коррективы. Время изменяет все вокруг. А для художника главное – видеть явления, происходящие в окружающем мире, и интерпретировать их. Это и делают участники выставки, опираясь на наследие Казимира Малевича и вдохновляясь идеей «Черного квадрата».

Понимание такого искусства зависит от того, на каком уровне находится восприятие человека. И потому будучи на выставке современного искусства помимо работ художников стоит обратить внимание на посетителей, их реакцию и комментарии к работам. Может быть, стоит задуматься не только над содержанием самих произведений, но и над словами, выражением лиц других посетителей выставки, да и, может, самого себя. Что это: наше не знание либо не желание думать и понять философию автора?..

Эта выставка для тех, кто готов открыть новый мир искусства и начать понимать мир беспредметности. Кто как не Казимир Малевич и его преемники могут помочь в этом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Витебск: Классика и Авангард. История Витебского художественного училища в документах Государственного архива Витебской области (1918–1923 гг.) / сост.: М. В. Пищуленок, Т. М. Свистунова, Т. В. Бувеч [и др.]. – Витебск: УПП «Витебская областная типография», 2004. – 336 с.
2. Ковтун, Е. Победа над солнцем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.silverage.ru/stat/pobeda.htm>. – Дата доступа: 11.10.2013.
3. Малей, А. Классический авангард, постмодернизм и современные витебские художники [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vitebsk.by/kvadrat/avangard.htm>. – Дата доступа: 10.10.2013.
4. Победа над солнцем: опера русских футуристов столетие спустя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.topsrb.tv/news/news16891/>. – Дата доступа: 11.10.2013.
5. «Квадрат» 25 лет спустя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gorod.vitebsk.by/news/22-06-2012/kvadrat.html>. – Дата доступа: 10.10.2013.

Поступила в редакцию 14.10.2012 г.

Творчество Петра Максовича Явича в контексте музейной педагогики и экскурсоведения

Папроцкая А. Ю.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей»



Петр Максович Явич является художником, чье творческое наследие входит в сокровищницу белорусской истории искусства. Его яркие художественные образы переносят нас в возвышенный мир живописи. Мастерство Петра Максовича Явича, оригинальное и самобытное, составляет целую эпоху в отечественном искусстве. Живописец создал свой художественный стиль, неповторимый и ставший образцом красоты и нравственной чистоты. В 2013 году исполнилось 95 лет со дня рождения живописца. В Витебском художественном музее открылась выставка из фондов музея, посвященная Витебску, его героям, персонажам и событиям. Студенты специальности «Охрана историко-культурного наследия» исторического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова, которые являются постоянными участниками всех музейных мероприятий, посетили выставку и также задумались о том, каким образом музейный потенциал может быть использован в практической деятельности будущих музейных работников и менеджеров по туризму.

Ключевые слова: Витебская художественная школа, П. М. Явич, портреты, натюрморты, пейзажи, музееведение и музейная педагогика.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 114-119)

Creative Activity of Peter Maxovich Yavich in the Context of Museum Education and Excursion Studies

Paprotskaya A. Yu.

Cultural establishment «Vitebsk Regional Museum of Land Studies»

Peter Maxovich Yavich is the artist whose creative heritage belongs to the treasury of Belarusian art history. His bright artistic images take us into the world of fine arts. Peter Maxovich Yavich's skill, special and original, makes up a whole epoch in national art. The artist created his own art style, unique and the one which became a sample of beauty and moral purity. 2013 marked the 95th anniversary of the artist. An exhibition from the museum funds, devoted to Vitebsk, its heroes, people and events, opened at Vitebsk Art Museum. Students who study «Historical and Cultural Heritage Protection» at the History faculty of Vitebsk State Masherov University and who are constant participants of all the Museum events, attended the exhibition and thought over how the Museum potential can be used in the practical activity of would be museum workers and tourism managers.

Key words: Vitebsk art school, P. M. Yavich, portraits, still life, museum studies and museum education.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 114-119)

Петр Максович Явич – патриарх Витебской художественной школы, ученик Юрия Пэна – замечательного живописца и педагога начала прошлого века. Петр Явич является ярчайшим представителем реалистической школы живописи. Петр Максович

Явич родился 5 сентября 1918 года в городе Терексентмиклош (Венгрия). Но творческий путь художника начался именно в Витебске.

Целью данной работы является исследование жизни и творчества Петра Максовича Явича, выявление влияния его живописи

на посетителя, связь художественного наследия мастера с педагогикой и экскурсоведением. Мы сможем проанализировать воздействие живописи на художественное, нравственное, патриотическое воспитание человека.

Факты биографии. Отец художника, Макс Борисович, уроженец Витебска, в годы Первой мировой войны попал в австро-венгерский плен и находился в небольшом венгерском городке. Там он познакомился с дочерью кузнеца Матуза Бона Вентура – Илоной и вскоре женился на ней. А 5 сентября 1918 года в семье родился сын Иштван. Имя Петр он получил уже в Беларуси. В 1925 году отец художника, вернулся в Витебск, а через год перевез из Венгрии семью. Так с 1926 года начался витебский период жизни Петра Максович [1].

Здесь судьба свела его с замечательным художником и педагогом Юрием Моисеевичем Пэном. Отец по просьбе Ю. Пэна сделал перевод статьи из венгерского журнала и, возможно, в благодарность за это мастер пригласил мальчика в свою мастерскую. Эта встреча определила его жизненный выбор.

Петр Максович Явич проучился у Ю. Пэна два года, посещая его занятия после школы. Но, безусловно, именно Пэн привил Петру Максовичу огромную любовь к живописи и к искусству в целом. Художник вспоминает: «В мастерской у Юрия Моисеевича рисовали гипсовые отливки – орнаменты, части человеческой фигуры, копировали портреты, написанные учителем. Пэн помогал холстами. Он привил мне любовь к портрету. Тогда же я начал выходить на этюды» [1]. Главным вдохновителем и путеводной звездой была художническая среда дома учителя, его галерея, живой облик, полный тайны и обаяния самого творца, аура его священнодействия. Художник вдохновлял состоявшимся примером, резонансом вокруг его личности [2].

Петр Явич прошел хорошую школу. В училище его учителями были прекрасные мастера Хрусталева, Ахремчик, Фогт, Дежиц, братья Даркевичи, но с особенным теплом, сам уже преклонных лет маэстро лелеет память о своем первом добром учителе Юрии Моисеевиче Пэне. Будучи учеником И. Пэна, Явич на всю жизнь остался приверженцем классического реализма. Он находил прекрасное и необычное в живом уголке природы, в повседневных предметах. Как и

его учителя, Явича особенно интересовали лица, люди [3].

После окончания семилетки в 1934 году Петр Явич поступает в Витебское художественное училище (до 1934 года – техникум), единственное в те годы художественное учебное заведение в Беларуси. В это время в Витебске творили замечательные художники и педагоги такие, как И. Ахремчик, Х. Даркевич, В. Дежиц, Е. Минин, Л. Лейтман, Ф. Фогт, В. Хрусталева. Именно эти люди содействовали развитию профессионального художественного образования на Витебщине.

Окончив в 1938 году училище, Петр Явич получает направление в Ленинградскую Академию художеств, но поехать учиться не смог. Определиться в жизни помог директор училища Добровольский, который направил Петра Максовича в академический Большой театр оперы и балета Беларуси, где его приняли на работу помощником декоратора. После возвращения в Витебск Петр Максович работает художником-ретушером в редакции газеты «Віцебскі рабочы», но все же наиболее значительное вдохновение художник черпает из живописи.

Во время Великой Отечественной войны Петр Максович участвовал в боях за освобождение Венгрии, Чехословакии, награжден орденом Отечественной войны, медалями.

Марина Садохина, студентка 33 группы: *Витебщина богата на таланты. Одним из самых ярких талантов является художник Явич Петр Максович. Его работы известны во многих странах мира и имеют высокую оценку. Одна из его работ – «Девочка в голубом» – хранится в Третьяковской галерее. В Витебском художественном музее открыта экспозиция, посвященная 95-летию со дня рождения художника. Экспозиция вмещает около двух десятков работ. Среди них натюрморты, портреты, пейзажи, полотна на исторические темы, значительное место среди которых занимает тематика Великой Отечественной войны. Особенностью работ Петра Максовича является реалистичность, так как ни один образ не выдуман. А это значит, что он мог прочувствовать энергетику, настроение человека. И это ощущается при просмотре. В написанных пейзажах и портретах присутствует ощущение наслаждения и восхищения Явича окружающим его природным великолепием.*

Прослеживается особая любовь к цветам. Именно натюрморты с цветами привораживают к себе. Ведь цветы – это апогей существования природы. В них свет рассеивается от центра по краям или идет справа налево. Что является еще одной особенностью творчества Петра Явича: свет идет по порядку или частями, или со спины (в портретах).

Работы П. Явича можно использовать в педагогической практике для обучения детей как дошкольного, так и школьного возраста, а также и в сфере туризма. Для детей помладше будут интересны натюрморты и пейзажи, так как в этот период формируется восприятие окружающего мира. Среди школьников популярностью наверняка пользуются работы на исторические темы. В свою очередь для туристов можно предложить экспозицию в Художественном музее, при этом посетить выставку Ю. Пена, как учителя Петра Максовича. Может в будущем жители и гости Витебска смогут посетить дом-музей П. М. Явича, в котором будет намного больше работ, так как наследие этого художника велико...

После демобилизации 1 июня 1946 года Петр Явич вернулся в Витебск, перешел работать в художественные мастерские. Именно в это время происходит заметный рост мастерства Явича как портретиста. Рождаются первые портреты артистов Белорусского государственного академического театра имени Я. Коласа, героев партизанского движения. Художник создает ряд замечательных портретов своих близких – жены, матери, детей. В 1949 году Петр Явич был принят в Союз художников БССР и назначен уполномоченным от Союза художников по Витебской области, исполняя эту обязанность более 10 лет. К этому времени в Витебске уже работали три члена Союза художников БССР – В. Дзежиц, А. Корженевский и П. Явич и появилась возможность организовать мастерскую Художественного фонда БССР. Здесь мастер и работал долгие годы.

Петр Максович стал участником всех трех пленеров памяти Ивана Фомича Хруцкого – областного (1996), республиканского (1997) и международного (1998).

Художник остался верен реалистической школе живописи. Все его картины написаны по классическим законам жанра. Петр Явич всегда писал с натуры, будь то портрет

или пейзаж. Он умел видеть красоту и переносить ее на свои полотна. В историю искусств Беларуси художник вошел как мастер портретного жанра, но не менее интересны его пейзажи и натюрморты [4].

Еще совсем недавно Петр Максович был с нами. Но 14 октября 2008 года в 21.56 сердце витебского художника остановилось... Гражданская панихида и прощание с художником состоялись 16 октября в Витебском областном художественном музее. Петр Максович Явич был удостоен не меньших почестей, чем его учитель Ю. М. Пэн, с которым тоже прощались в этом музее.

Связь живописи П. М. Явича с педагогикой. Искусство Петра Максовича Явича служит великолепной доминантой в воспитании личности человека. Процесс воспитания искусством строится на приобщении молодого поколения к общечеловеческим ценностям, реализации творческого потенциала, индивидуальности, культурной адаптации в социальном пространстве. Приобщение человека к ценностям через искусство дает ему ориентиры в жизни и направления в развитии творческих личностных качеств, что способствует формированию целостной, гармоничной, культурно адаптированной личности.

Искусство отражало и, одновременно, формировало общечеловеческие ценности на протяжении веков. Таким образом, живопись Петра Максовича Явича воспитывает личность человека, его эстетический вкус и формирует патриотические взгляды. Огромный потенциал искусства необходим человечеству, чтобы совершенствоваться и развиваться дальше.

Ангела Бондарчук, староста 32 студенческой группы: *Хотелось бы более подробно поделиться своими впечатлениями от посещения выставки. Войдя в первый зал, сразу ощущаешь позитивную волну, композиции очень яркие и живые. В первом зале представлено разнообразие натюрмортов, картины очень жизнерадостные, на вид даже очень простые, но есть что-то в них зачаровывающее. П. Явич очень реалистично отображает солнечный свет, падающий на главную композицию, причем, эти пучки солнечного света (ярко или менее выраженные) можно проследить почти во всех его работах. Цветовая гамма картин насыщенная и яркая. Художник с легкостью передает*

красоту луговых цветов, их простота очаровывает и передает умиротворение и жизнерадостность. Рядом с натюрмортами располагались портреты, посвященные простым рабочим. П. Явич очень качественно передает настроение и характер людей. Особенно мне понравилась работа – «Работница фабрики «КИМ». Портрет Исаченко Г. В.» В этой картине в полной мере чувствуется дух советской эпохи. Мы видим уставшую женщину с уверенным взглядом в будущее. Ее непоколебимость внушает надежду и вселяет стремление к достижению высокого результата. Пройдя во второй зал, опять же большое количество портретов, посвященных Великой Отечественной войне, присутствует патриотический дух и гордость за свой народ. Художник пытается передать в лицах всю трагедию сокрушительной войны. В работе «М. Ф. Шмырев – легендарный комбриг» Петр Явич отображает нам героя. С первого взгляда мы видим Шмырева с гордо поднятой головой, ощущается его сила духа, стойкость, но присмотревшись еще немного, мы видим во взгляде героя усталость и боль, которая пронзает эту картину насквозь.

В целом хотелось бы заметить, что посещения такого рода выставок очень благоприятно влияют на воспитание и развитие патриотических чувств. Особенно примечательно выставка П. Явича тем, что мы прикасаемся к истории через воплощения целых событий. Именно в этой наглядной форме мы можем почувствовать саму эпоху, ее ход и развитие. Через лица, на холстах отображены трагедии и судьбы людей. Мы обогащаемся как информацией, так и эмоциями, причем самыми разнообразными. На мой взгляд, живопись – это воплощение души и мировоззрение человека, которое развивает и делает совершенней в целом всю культуру».

Особое место в творчестве Петра Максовича Явича составляют портреты легендарного партизанского комбрига Миная Филипповича Шмырева. Когда художник узнал о судьбе этого человека, он сразу же проникся огромным желанием написать его портрет. В результате Минай Филиппович не раз позировал Петру Максовичу, и он написал несколько его портретов. Художник пытается показать в образе Миная Филипповича неограниченную силу воли человека в борьбе за свою Родину, самоотверженность и жертвенность во имя спасения жизни человека.

В его глазах живет живая память о войне, боль утрат читается в выражении лица этого сильного духом, мужественного человека.

Максим Шурмелев, студент 33 группы: 5 сентября 2013 года мы посетили выставку работ одного из выдающихся художников, который творил на Витебской земле и оставил после себя богатое наследие, – Петра Максовича Явича. Посещение данной выставки оставило неизгладимое впечатление в моей памяти. Из увиденных картин, а в небольшом зале Витебского художественного музея их представлено 21, мое внимание привлекала каждая из работ мастера. Петр Максович писал преимущественно с натуры, что вызывает к его работам повышенный интерес. В его работах мы никогда не увидим сложных композиций, свидетельством тому может послужить несколько картин: «Полевые цветы», «Турецкие гвоздики». Художник очень любил цветы, поэтому зачастую писал их сразу после того как срывал в своем палисаднике.

Особое место в творчестве Петра Максовича занимает военная тематика. И этому есть объяснение: П. М. Явич был участником Великой Отечественной войны. Воевал на Белорусском, 2-м Украинском фронтах. Принимал участие в боях за освобождение Венгрии и Чехословакии. Среди работ данного направления можно выделить «Портрет Героя Советского Союза Ф. Ф. Дубровского», «Портрет Героя Советского Союза П. М. Романова», особое внимание заслуживает портрет М. Ф. Шмырева и работа «Заложники», посвященная самому тяжелому испытанию в жизни батьки Миная: смерти его детей.

Стоит еще раз отметить, что Петр Максович писал с натуры и сам Минай Филиппович Шмырев не раз позировал художнику. Изображая одного из главных партизан, Петр Явич попытался передать все характерные для столь мужественного человека черты. Минай Филиппович изображен со своими наградами, его взгляд обращен куда-то вдаль. Суховатое лицо, измученное горем, выглядит на удивление спокойно. Батька Минай, прошедший через самые страшные испытания войны, предстает перед нами примером героизма и самоотверженности. Именно в послевоенные годы Явич завоевал славу одного из лучших портретистов республики. Факт написания данных работ с натуры может сыграть очень важную

роль в патриотическом воспитании нынешней молодежи. Благодаря произведениям П. М. Явича, которые выполнены с поразительной точностью и проработаны до малейших деталей, мы можем знать в лицо тех людей, которые жертвовали своей жизнью во имя Родины.

Петр Максович Явич внес свою лепту в возрождение Витебска. Он создал великолепную галерею портретов знаменитых людей, проявивших мужество и героизм во время войны. Художник таким образом увековечил память о них. Хорошо известны портреты партизанских командиров М. Ф. Бирюлина Героя Советского Союза А. Данукалова, Героя Советского Союза П. М. Романова, Героя Советского Союза Ф. Ф. Дубровского, генерал-майора авиации Н. Ф. Зайцева. За каждым портретом – своя история и судьба.

Такая высоко духовная живопись способствует не только развитию патриотизма у посетителя экспозиции, но и формирует правильное понимание нашей истории, создает мировоззрение молодого поколения, например студента [5].

Художник создал великолепную портретную галерею артистов Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа в Витебске: Елены Радзяловской, Николая Звездочетова, Павла Молчанова и других. Петр Максович максимально точно передает внутреннюю характеристику своих моделей, его интересуют, прежде всего, их духовный мир, личностные и творческие качества. Портреты замечательных мастеров сцены способствуют пониманию посетителем искусства театра в целом. Через портреты таких духовно и творчески развитых личностей мы приобщаем посетителей к культуре и искусству.

Мастерство художника также замечательно прослеживается в портретах людей из народа, например, «Работница фабрики «КИМ». Портрет Исаченко Г. В.», «Свинарка. Портрет Героя Социалистического труда Дорофеевой Р. П.», «Формовщик завода «Коминтерн». Здесь Петр Максович подчеркивает роль труда в жизни человека и его место обществе. Художник показывает нам обычного человека из народа, но который готов самоотверженно трудиться на благо Родины. Таким образом, посредством восприятия картин Петра Максовича, мы скла-

дываем свое представление о ценностях того времени и об отношении к ним самого художника, который выписывает этих людей с большой теплотой и душевностью. Мастер всегда сам выбирал персонажей, которые ему были интересны, он никогда не писал по принуждению. В его портретах нет лести и комплиментарности, их отличает глубокая психологическая и живописно-пластическая характеристика.

В творческом наследии мастера известны и тематические картины, например, «Установление Советской власти в Витебске», «Демонстрация рабочих в Витебске в 1905 году». Детально рассмотрев эти работы можно не только многое узнать о событиях, происходивших в городе в этот период, но и полностью окунуться в ту эпоху: узнается архитектура Витебска начала XX века, видим особенности одежды людей того времени. Мы узнаем не только историю своей страны, но и понимаем дух той эпохи.

Именно работы такого рода помогают молодому поколению понимать ценности нашего мира, изучать историю, культуру и искусство. Зеркальное отражение жизни в образах искусства позволяет человечеству находить ответы на вопросы и развиваться дальше. Личность, воспитанная искусством, гармонизирует себя и окружающий мир.

Живопись П. М. Явича и экскурсоведение. Познакомиться с картинами художника мы можем в музейной экспозиции. Именно она знакомит посетителя с экспонатами. Музей обладает огромным потенциалом для дальнейшего развития в сфере туризма. Именно в музее экскурсанты могут познакомиться с работами Петра Максовича Явича. И сейчас уже очевидно, что с годами популярность музея в качестве туристского ресурса будет только расти, посещение музея будет все чаще включаться в туристические маршруты.

Замечательная коллекция работ живописца хранится в Витебском художественном музее. Здесь посетитель может посредством, как самостоятельного осмотра, так и с помощью экскурсовода познакомиться с картинами Петра Максовича. Показ объектов происходит под руководством квалифицированного специалиста-экскурсовода [6]. Являясь специфической формой общения, экскурсия дает возможность миллионам людей получить значительный объем

информации, формирует способы мыслительной деятельности. В практической деятельности экскурсия рассматривается в нескольких аспектах: а) как самостоятельная форма воспитания и обучения; б) форма организации культурного досуга, воспитательной работы; в) форма распространения научных знаний; г) мероприятие по одному из направлений воспитания – патриотического, трудового, эстетического; д) форма культурно-просветительной работы и часть организованного туризма [7].

В музее мы можем донести до посетителя всю ценность работ Петра Максовича Явича. Наша задача – сформировать у экскурсантов правильное понимание произведения искусства, истории и культуры на примере картин Петра Максовича Явича. Здесь на первый план выдвигаются воспитательная, культурно-просветительская функции экскурсии.

Таким образом, музейная экспозиция работ Петра Максовича Явича является замечательным и значимым туристическим объектом. Его работы не только духовно обогащают личность, но и помогают в складывании верного мировоззрения у посетителя.

Заключение. Таким образом, мы провели исследование жизни и творчества художника Петра Максовича Явича. В ходе исследования мы доказали огромное влияние столь высоко духовной живописи на эстетическое, нравственное и патриотическое воспитание личности. Воспитание искусством

заключается в приобщении молодого поколения к общечеловеческим ценностям, реализации творческого потенциала, индивидуальности, культурной адаптации в социальном пространстве. Искусство является неотъемлемой частью педагогического процесса.

В свою же очередь посетитель сможет познакомиться с живописными работами Петра Максовича Явича в музейной экспозиции во время экскурсионного осмотра. Здесь экскурсант узнает об особенностях жизни и творчества Петра Максовича Явича. Следовательно, живопись Петра Максовича Явича можно рассматривать, как с педагогической стороны, так и с точки зрения экскурсоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альбом жывапісных твораў беларускага мастака Пятра Явіча. – Віцебск. – 1999. – 160 с.
2. Пруцкий, А. С Петром Явичем к Пэну / А. Пруцкий // Мишпоха. – 2001. – № 10(2).
3. Карлюкевич, А. Последний звездочет / А. Карлюкевич // Союз. Беларусь–Россия. – 2004. – № 191.
4. Лялькина, М. В Художественном музее Витебска выставлена большая экспозиция работ Петра Явича / М. Лялькина // Витьбичи. – 2013.
5. Юхневич, Н. Ю. Об эффективности воздействия экспозиции на посетителя / М. Ю. Юхневич // Музей и посетитель. – М., 1984. – № 133. – С. 26–37.
6. Закон Республики Беларусь «О туризме» от 26 ноября 1999 года № 326-З: принят Палатой представителей 10 ноября 1999 года: одобрен Советом Республики 18 ноября 1999 года. – Минск: Юр Спектр, 2005.
7. Юреньева, Т. Ю. Музееведение / Т. Ю. Юреньева. – М.: Академический проект. – 2004. – 560 с.

Поступила в редакцию 07.10.2013 г.

Педагогический процесс подготовки будущих учителей изобразительного искусства в условиях многоуровневой системы образования

Федьков Г. С.

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



Государственные документы Республики Беларусь тесно связывают стратегические цели образования с решением проблем развития общества, включая преодоление негативных моментов в духовном воспитании молодежи. Возникает необходимость переосмысления задач воспитания как первостепенного приоритета в образовании, призванного решать задачи консолидации общества, сохранения единого социокультурного пространства страны, этнической самобытности народа. В связи с актуализацией задач воспитания духовности молодежи появилась потребность в педагогических кадрах, способных решать соответствующие задачи в условиях существования различных систем ценностей (экзистенциальной, религиозной, гуманистической, этнической и др.). В статье исследуются вопросы подготовки будущих учителей изобразительного искусства в условиях многоуровневого образования.

Определяя основные задачи художественно-педагогического образования, важно учитывать то обстоятельство, что для современного учителя недостаточно обладать только хорошими графическими умениями и навыками в области изобразительного искусства. Современный учитель – это прежде всего педагог, психолог, художник.

Ключевые слова: педагогический процесс, учитель, изобразительное искусство, магистратура, образование.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 120-127)

Pedagogical Process of Training Would Be Fine Arts Teachers in the Conditions of Multilevel System of Education

Fedkov G. S.

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

State documents of the Republic of Belarus connect strategic aims of education with the solution of problems of society development, including overcoming negative moments in the spiritual upbringing of the youth. Necessity arises to reconsider tasks of upbringing as a first rate priority in education, which is to solve tasks of society consolidation, preservation of one whole social and cultural space of the country and ethnic peculiarity of the people. Since spiritual upbringing tasks are urgent, necessity arose in pedagogical staff able to solve corresponding tasks in the conditions of the existence of different value systems (existential, religious, humanistic, ethnic etc.). Issues of training would be fine arts teachers in the conditions of multilevel education are studied in the article.

Defining basic goals of art teaching education it is important to consider the fact that a modern teacher should not only possess good graphic skills in the field of fine arts. A modern teacher is, first of all, an education worker, a psychologist an artist.

Key words: pedagogical process, teacher, fine art, master of science school, education.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 120-127)

Социальные изменения, которые происходят в обществе в последние годы, активно сказываются на обучении и воспитании подрастающего поколения. Идет активный поиск новых форм подготовки педагогических кадров в условиях многоуровневого образования. Образование понимается не только как процесс передачи человеком знаний от учителя к ученику, а как осознание себя и общества, окружающей действительности, в том числе и природы, как «окультуривание» человеческих чувств и мышления, преобразование внутреннего мира людей, социальной действительности по законам красоты и гармонии. Образовательная система рассматривается как культурно-образовательное пространство, в котором образованию придается приоритетное значение и оно пронизывает все социально-культурные, экономические и духовные структуры общества, а образованный человек находит применение своим развитым и развивающимся способностям.

Целью данной статьи является определение и научное обоснование задач, компетенций будущего учителя изобразительного искусства в условиях многоуровневого образования. Методология исследования опирается на нормативные документы об образовании Республики Беларусь.

Нам предстояло изучить и обобщить взгляды современных ученых, раскрывающие педагогическую сущность подходов к обучению и воспитанию молодых поколений, современную подготовку будущих учителей изобразительного искусства в условиях многоуровневого образования.

Социокультурная сущность художественно-педагогического образования. Подготовка учителя изобразительного искусства осуществляется в рамках реализации основной образовательной программы по направлению «Художественно-педагогическое образование», цель которой: формирование специалиста способного успешно работать в профессиональной сфере художественно-педагогического образования, социально ответственного, мобильного, готового к продолжению образования, инновационно-мыслящего на основе овладения им в процессе обучения и воспитания необходимыми профессиональными компетенциями.

В педагогической науке социокультурная сущность образования рассматривается, преимущественно, в двух основных

аспектах. Концептуальная основа одного из них соответствует стратегическим и тактическим целям высшего профессионального образования и направлена на развитие и воспитание студента с учетом его индивидуальных склонностей и психологических потребностей. Определяющая цель высшей школы связана с развитием личности студента как специалиста профессионала, как культурного человека.

Другой аспект ориентирует образование на адаптацию личности к профессионально-трудовой сфере и социальной жизни, что особенно актуально в современных социокультурных условиях.

По сути дела оба концептуальных подхода связывают подготовку специалиста в вузе с высоким уровнем образованности, профессиональной компетентности, инновационной культуры и личной зрелости в принятии решений. В то же время, как отмечает А. И. Жук, «Теоретическое обоснование современной модели высшего образования Республики Беларусь, демонстрирует, что в нынешнем виде высшая школа способна готовить кадры только для решения проблем вчерашнего дня. Увеличивающий разрыв между качеством образования и ростом требований к компетенциям персонала – специфика мирового образования» [1, с. 3]. Это в полной мере, считаем мы, относится и к современной профессиональной подготовке учителя изобразительного искусства.

Практика показывает, успех педагогической деятельности связан не только с тем, как учитель преподает и воспитывает подрастающее поколение, а, прежде всего, во имя чего осуществляет этот процесс, что он впитал из прошлого, как соответствует настоящему, каковы его горизонты в будущее.

Актуальность модернизации художественно-педагогического образования в современной высшей школе. Очевидно, что модернизация образования, представляет собой непрерывный, эволюционный процесс субъект-субъектных отношений. Однако чтобы он протекал успешно, необходимы изменения в сознании обучающихся, которые изменяют содержание образования. Измененное содержание образования формирует новое сознание обучаемых и изменяет уже на качественно новом уровне сознание обучающихся. Таким образом, процесс этот непрерываемый и бесконечный. Для каждого цикла обязательным условием является

коррекция складывающихся отношений.

Как известно, в современных условиях в образовательном процессе встает задача формирования у подрастающего поколения готовности к деятельности в постоянно изменяющейся социальной среде. Происходит расслоение общества по материальным признакам; переоценка и переосмысление ценностей; противоречивость и агрессивность информационного пространства, в котором нередко предлагаются ценности чуждые нашему обществу; разнотипность мировоззрения. Все это способствует возникновению проблемы духовной безопасности нации. В этой связи вопросы профессиональной подготовки педагогических кадров в настоящее время приобретают исключительную остроту.

Надо заметить, выходящая в свет научно-педагогическая и методическая литература по изобразительному искусству освещает преимущественно дидактические вопросы. В то же время обращает на себя внимание отсутствие в Республике Беларусь каких-либо определенных научно-обоснованных материалов, касающихся подготовки будущих учителей изобразительного искусства к формированию духовной культуры школьников.

Объясняется это тем, что, с одной стороны, вопросы преподавания спецдисциплин как бы проще, легче поддаются не столько уяснению, сколько систематизации и изложению. С другой стороны, многим кажется, что будущему учителю достаточно для успешной работы хорошо знать свой предмет, уметь убедительно рисовать, писать, лепить и т. п., вопросы воспитания же решатся сами собой. Однако опыт показывает, что это не так. «Не в пику я это говорю, – писал П. П. Чистяков, – а в доказательство того, что не всякий, кто работает порядочно, может быть и учителем хорошим» [2, с. 449]. Для нашего исследования это высказывание актуально тем, что помимо умений рисовать, писать, лепить и т. д. учитель изобразительного искусства должен хорошо знать возрастные особенности учащихся, уметь и доходчиво объяснить учебный материал и вызвать интерес к изучению предмета. Иными словами – быть и художником, и педагогом, и психологом, стремиться не только учить рисовать, но и воспитывать школьников.

Наблюдение за работой студентов во время педагогической практики, интервьюирование молодых специалистов свидетель-

ствует о том, что они испытывают немалые трудности при возникновении на уроке разного рода педагогических ситуаций. В этой связи процесс подготовки будущего учителя должен, по возможности, моделировать структуру педагогической деятельности, вооружать его первоначальным опытом практических отношений в условиях демократически организованного обучения и воспитания. Надо сказать, готовность к творческой педагогической деятельности основывается, прежде всего, на методологических знаниях, а не только на предметных. Это связано с тем, что методологические знания, по сравнению с предметными, обладают несравненно большей обобщенностью и широтой освещения вопроса. Педагогическая деятельность, построенная на базе методологических знаний, дает возможность студенту осуществить быстрое освоение для него областей теории и практики. Происходит это за счет самостоятельного приобретения нового знания благодаря постановке и решению в данной области творческих задач. Напрашивается вывод, чтобы сформировать у будущих учителей изобразительного искусства профессиональное педагогическое мышление следует уделять серьезное внимание в процессе обучения методологии решения педагогических задач.

Особого внимания в этой связи заслуживает организация и управление учебно-воспитательным процессом.

Управление в педагогической науке понимается как непрерывный, целенаправленный, закономерный процесс регулирования жизнедеятельности системы с целью обеспечения ее развития (сохранения, изменения), означает перевод системы из одного состояния в другое, отвечающее поставленным целям.

Организация – не просто средство, благодаря которому происходит упорядочение объекта, приведения его в систему. «В самом общем виде организация понимается как упорядоченность сторон, частей, элементов объекта: ... направленность упорядоченности составных частей объекта» [3, с. 232].

Исследование процесса подготовки будущих учителей изобразительного искусства к профессиональной деятельности как раз и состоит в изучении, прежде всего, взаимодействия, упорядоченности, направленности содержания, средств и методов обу-

чения предметов социально-гуманитарных, естественнонаучных, общепрофессиональных и специальных дисциплин.

Следует сказать, образовательное пространство в учебном процессе как бы ограничивается определенными плоскостями, которые, со стороны преподавателя, вооружают обучающихся принципами интегративной педагогики: природосообразности, культуросообразности, технико-сообразности, целостности, системности, научной организованности, вероятности. Необходимо отметить, каждый из методологических общепедагогических принципов имеет существенное самостоятельное значение, так как способствует решению того или иного класса задач. Вместе с тем, успех в учебно-воспитательной работе решает не тот или иной методологический принцип, а их система. Именно в совокупности они могут вооружить педагога глобальным видением, помочь определить главное стратегическое направление целостной педагогической деятельности, указать пути ее осуществления [4].

Традиционно обучение на художественно-графическом факультете сводится к обеспечению готовности студента грамотно организовать учебно-воспитательный процесс и руководить им в соответствии с традиционными методическими рекомендациями. Однако следует заметить, в современных условиях уже недостаточно научить студента проводить уроки разного типа, освоить закономерности построения рисунка и просто транслировать знания на уроке в школе. Нынешняя ситуация в мировом сообществе требует умения каждым человеком применять на практике свою образованность с пользой и для себя, и для государства. «Переход к рыночным отношениям, – подчуркивает А. С. Зубра, – предъявляет требования к профессиональным качествам личности: быть конкурентно-способной, самостоятельной, инициативной» [5, с. 4]. Практика показывает, учитель должен уметь видеть проблемы не только в обучении, но и в воспитании школьников, своевременно вмешиваться в педагогическую ситуацию с целью ее положительного разрешения.

Анализ результатов опроса молодых специалистов позволяет констатировать, многие из них в первые годы работы в школе испытывают большие трудности в ходе решения профессиональных задач, что является, пожалуй, основной причиной их ухода

из сферы образовательных услуг.

Этому в немалой степени способствует традиционно существующее на художественно-графическом факультете мнение о приоритете для будущих учителей изобразительного искусства практической художественной подготовки. С давних пор принято считать, что обстоятельные практические умения и навыки в области изобразительной деятельности обеспечивают глубокое овладение школьным предметом. Сомнения методистов в неизбежности данной идеи не принимаются преподавателями спецдисциплин и воспринимаются как безосновательные.

Однако опыт показывает, умение рисовать не является гарантией качества преподавания изобразительного искусства. Слабое знание учителем школьного предмета, его учебно-воспитательных целей и задач, методики преподавания выхолащивают содержание обучения. Зачастую на таких уроках отсутствует познавательная деятельность, доминирует рисование, мала связанное с обучением, развитием и воспитанием школьников. Недостаточно внимания уделяется развитию у детей эмоциональной сферы, формированию духовной культуры.

Многоуровневая система подготовки будущих учителей изобразительного искусства. Надо сказать, переход на многоуровневую систему образования оправдан в том случае, если будет повышаться качество подготовки будущих учителей изобразительного искусства. Поэтому учебно-воспитательный процесс в новых условиях должен учитывать и те основные просчеты, которые присущи современному художественно-графическому факультету: 1) слабая адаптированность содержания предметов общепрофессиональной и специальной подготовки к содержанию школьного предмета изобразительное искусство; 2) в образовательном процессе художественно-графического факультета недостаточно внимания уделяется вопросам подготовки будущих учителей к формированию духовной культуры школьников, к воспитанию подрастающего поколения средствами природы, экологическому, нравственному, патриотическому, идеологическому воспитанию; 3) неоправданно ограничены сроки педагогической практики; 4) недостаточно внимания уделяется работе студентов с литературой по спецпредметам и форми-

рованию умений самостоятельно добывать знания; 5) нет четкого разграничения компетенций, которыми должен обладать будущий учитель изобразительного искусства на каждой ступени образования.

Исходя из содержания следует выделить компоненты подготовки будущих учителей изобразительного искусства: а) профессиональный; б) художественный; в) искусствоведческий; г) методический; д) организаторский (для специалистов); ж) исследовательский (для специалистов); з) научно-исследовательский (для маги-

стров); к) технологический (для магистров).

Используя современный европейский подход к образованию (многоуровневое образование), нормативные документы Республики Беларусь в области образования, наработки отечественных ученых в сфере обучения и воспитания молодых поколений, многолетний личный педагогический опыт работы исследователя в учреждениях образования и культуры разного типа, определим основные задачи подготовки будущих учителей изобразительного искусства (специалистов и магистров), их компетенции:

Специалист	Магистр
Профессиональный компонент	
Изучение научных основ психолого-педагогических дисциплин (в пределах традиционного курса, адаптированных к преподаванию изобразительного искусства)	Изучение научных школ и современных течений в психолого-педагогической науке
Художественный	
Изучение основ изобразительной грамоты как базы профессиональной подготовки к учебно-воспитательной работе в школе	Специализация в определенном художественном материале, формирование стремлений к творческой деятельности, умений организовывать художественные выставки учащихся и использовать их воспитательные возможности в формировании духовной культуры школьников
Искусствоведческий	
Изучение социально-эстетической сущности искусства, его происхождения, закономерностей развития, особенностей и содержания видового расчленения искусства, природу художественного творчества (в пределах традиционного курса)	Изучение искусства как вида духовного освоения человеком действительности с целью формирования и развития его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам Истины, Добра и Красоты
Методический	
Изучение научных основ педагогической деятельности учителя изобразительного искусства, формирование практических умений и навыков руководства процессом обучения и воспитания школьников средствами прекрасного в искусстве и окружающей действительности, в том числе и природы (общеобразовательная школа, система дополнительного образования)	Изучение современных научных знаний в области художественно-педагогической деятельности, передового опыта обучения молодежи на занятиях по изобразительному искусству в художественных школах, колледжах, высших учебных заведениях, разработка собственных технологий обучения и воспитания подрастающих поколений
Организаторский	Научно-исследовательский
Формирование умений включать учащихся в различные виды деятельности и организацию деятельности коллектива	Формирование умений проведения комплексного научного исследования
Исследовательский	Технологический
Формирование умений видеть и изучать проблемное поле, определять задачи исследования, выбирать соответствующие методы	Развитие умений проектировать учебный процесс (разработка соответствующих учебных планов, программ, методических рекомендаций); преобразовывать и внедрять достижения педагогической науки в учебно-воспитательный процесс

В связи с обозначенным ранжированием профессиональной подготовки будущих учителей изобразительного искусства, определим какими компетенциями должен обладать специалист и магистр.

Развитие общества и общеобразовательной школы на современном этапе показывает, что выпускник художественно-графического факультета (специалист) в соответствии с целями образовательной программы и задачами профессиональной деятельности должен обладать следующими компетенциями:

а) социально-гуманитарными:

- способность накапливать, структурировать знания социально-гуманитарных дисциплин и применять их в педагогической, исследовательской и повседневной деятельности;

- способность ориентироваться в социальной, политической и культурной жизни общества и государства;

б) естественно-научными:

- способность демонстрировать знания современных информационных технологий и использовать ресурсные информационные базы в учебно-воспитательном процессе;

- знание основ экологии, энергосбережения и соблюдение норм здорового образа жизни;

в) профессиональными:

- знание методологических основ педагогики, закономерностей развития и социализации личности, сущности, целей современных технологий обучения и воспитания, законов возрастного анатомо-физиологического и психического развития школьников;

- умение определять проблемы художественного образования, эстетического, художественного, нравственного, экологического, патриотического, идеологического воспитания учащихся, выстраивать индивидуальные образовательные и воспитательные программы;

- способность применять нормативно-правовые документы, регламентирующие профессиональную педагогическую деятельность;

г) компетенциями художественной деятельности:

- знание теоретических основ изобразительной грамоты, технологии художественных материалов, применяемых в учебно-воспитательном процессе;

- умение работать разнообразными художественными материалами и инструментами в живописи, графике, скульптуре, декоративно-прикладной деятельности, которые используются на уроках в общеобразовательной школе;

- владение нетрадиционными техниками, технологиями художественных материалов и применение их в педагогической деятельности;

- умение выражать свои мысли, чувства посредством создания художественного образа;

д) искусствоведческие:

- способность демонстрировать знания отечественной и мировой художественной культуры, народного искусства, расширять и приращивать накопленные знания;

- ориентироваться в современной художественной культуре, уметь отличать «китч» от подлинного искусства, понимать роль искусства в эстетическом, художественном, нравственном, экологическом, патриотическом, идеологическом воспитании школьников, применять накопленные знания на практике;

е) методические:

- способность осуществлять педагогическую деятельность учителя изобразительного искусства, применять современные методики и технологии в целях обеспечения качества обучения и воспитания, обладать аналитическими, прогностическими, проектными, рефлексивными умениями;

- способность ставить и решать познавательные задачи, создавать проблемные ситуации, понимать и учитывать возрастные особенности детей при проектировании содержания урока изобразительного искусства;

- осуществлять профессиональную речевую коммуникацию на государственных языках, уметь взаимодействовать с обществом, педагогическим и ученическим коллективом, быть социально мобильным;

- способность демонстрировать практические навыки педагогического рисунка в условиях учебного процесса;

- использовать ресурсные информационные базы при решении учебно-воспитательных задач;

- уметь реализовывать программы художественного образования и воспитания школьников различного уровня и направленности с использованием различных форм и технологий;

– уметь проектировать собственную программу художественно-педагогического роста;

ж) организаторские:

– способность организовать различные виды деятельности школьников, обеспечивать их безопасность в работе, создавать положительную эмоциональную обстановку в коллективе, осуществлять профессиональное взаимодействие с отдельными группами и коллективами;

– быть инициативным, уметь принимать решения, своевременно реагировать на изменяющиеся обстоятельства.

е) исследовательские:

– способность к изучению передового и новаторского педагогического опыта, к описанию, объяснению, обобщению и адаптации его в личной педагогической деятельности;

– способность диагностировать образовательный процесс обучения, воспитания и развития школьников, выявлять состояние педагогических явлений, эффективность деятельности учителя и учащихся, устанавливать условия и причины их обеспечивающие, использовать методы и средства статистической обработки результатов исследования;

– способность к построению образовательных программ на основе материалов экспериментальных исследований.

Выпускник по направлению подготовки «Методика преподавания изобразительного искусства» с квалификацией (степенью) «Магистр» в соответствии с целями основной образовательной программы и задачами профессиональной деятельности, должен обладать следующими компетенциями:

а) универсальными:

– общенаучными: оперировать основными теоретическими знаниями в профессиональной области; анализировать различные теоретические подходы профессиональной деятельности на основе критического осмысления;

– инструментальными: формировать ресурсные информационные базы при решении профессиональных задач; применять методы математического моделирования и статистической обработки при решении учебно-воспитательных задач;

– социально-личностными и общекультурными: организовать педагогический

коллектив для решения образовательных и воспитательных задач; использовать личностный потенциал и креативные способности при решении профессиональных задач; применять основные нормативно-правовые документы и регламентирующие положения профессиональной деятельности;

б) профессиональными:

– педагогическая деятельность: проводить мониторинг, диагностировать образовательный процесс художественного образования, применять современные методики и технологии для обеспечения качества учебно-воспитательного процесса на конкретной образовательной ступени, конкретного образовательного учреждения в предметной области «Изобразительное искусство»; руководить учебно-исследовательской, творческой и выставочной работой обучающихся, осуществлять профессиональную речевую коммуникацию на государственных языках;

– методическая деятельность: разрабатывать новые образовательные технологии для совершенствования учебно-воспитательного процесса, учебно-методическое обеспечение и психолого-педагогическое сопровождение занятий изобразительного искусства;

– проектная деятельность: проектировать образовательные программы образования и воспитания учащихся средствами прекрасного в искусстве, действительности и природе с использованием разнообразных методов, форм и технологий; проектировать учебные программы элективных курсов по изобразительному искусству, используя разнообразные методы, формы и технологии; проектировать собственную программу профессионально-личностного роста;

– научно-исследовательская деятельность:

анализировать, интерпретировать и представлять результаты научно-исследовательских и практических работ при решении конкретных учебно-воспитательных задач;

– творческо-выставочная деятельность: регулярно заниматься творческой деятельностью с целью повышения профессиональных (художественных) умений; участвовать творческими работами в выставочной деятельности педагогов-худож-

ников, организовывать выставки учебных и творческих работ обучающихся;

– управленческая деятельность:

создавать условия для проявления субъектами педагогического процесса социальных инициатив, социальной активности на уровне образовательного учреждения; организовывать коллектив обучающихся (воспитанников) и обучающихся (воспитателей, родителей) для овладения ими опытом различного взаимодействия при решении актуальных воспитательных задач.

Заключение. Таким образом, изучение современного состояния художественно-педагогического образования показывает, что его модернизация связана с качественно новыми изменениями в современном обществе. Смысл подготовки будущих учителей изобразительного ис-

кусства понимается в постижении современных методик и технологий обучения и воспитания подрастающих поколений искусству жить, в освоении национальных и общечеловеческих ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жук, А. И. Высшая школа Республики Беларусь на современном этапе / А. И. Жук // Высшая школа. – 2009. – № 6. – С. 3–7.
2. Чистяков, П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания / П. П. Чистяков; подготовка материалов к печати и примечания к ним сост. Э. Белютиным и Н. Малевой. – М.: Искусство, 1953. – 591 с.
3. Краткий словарь по философии / под общ. ред. И. В. Блауберга, И. К. Пантина. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1988. – 431 с.
4. Раченко, И. П. Интегративная педагогика: организационно-метод. пособие: в 3 ч. / И. П. Раченко. – Пятигорск, 1997. Ч. 1. – 212 с.
5. Зубра, А. С. Педагогическая культура преподавателей высшей школы: пособие / А. С. Зубра. – Минск: Академия упр. при Президенте Респ. Беларусь, 2005. – 397 с.

Поступила в редакцию 18.01.2013 г.

УДК37.016:75.021.342

Пастельная живопись как средство развития творческих способностей учащихся

Шкут Н. Н., Сенько Д. С.

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



Авторы статьи стремились показать тот огромный потенциал, который заложен в искусстве пастельной живописи. Опыт работы величайших мастеров прошлого и современных художников-пастелистов, к сожалению, еще недостаточно используется в учебном процессе для развития творческих способностей учащихся учреждений образования и культуры Беларуси. Между тем освоение художественного наследия – важнейший момент культурного и профессионального становления личности. Изучение различных техник и технологических приемов, использованных мастерами и ведущими художниками современности, не только дает возможность ознакомиться с особенностями их творческого метода, но и раскрывает

неограниченные художественные возможности пастельной живописи.

Ключевые слова: пастель, цветные карандаши, локальный цвет, форма предмета, паспарту, грунт, этапы выполнения работы в технике пастели, творческие способности.

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 128-139)

Pastel Painting as a Means of Development of Pupils' Creative Abilities

Shkut N. N., Senko D. S.

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

The authors meant to show the huge potential which lies in the art of pastel painting. The experience of work by greatest artists of the past and modern pastel artists, unfortunately, is still insufficiently used in the academic process for the development of educational and cultural establishment students' creative abilities. While mastering artistic heritage is a significant point of cultural and professional maturation of the personality. Studying different techniques and technological ways used by the artists of the past and leading painters of the present not only makes it possible to get acquainted with the peculiarities of their creative method but also reveals unlimited artistic possibilities of pastel painting.

Key words: pastel, colored pencils, local color, object form, passepartout, base, stages of doing the work in pastel technique, creative abilities.

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 128-139)

Основополагающей формой деятельности учащихся в процессе обучения изобразительному искусству является практическая деятельность, на основе которой происходит процесс формирования творческих качеств личности. Творческая деятельность является одним из самых существенных факторов, активно формирующих личность учащегося, выявляющих и

утверждающих его индивидуальность.

Образование в области изобразительного искусства в рамках культурологического подхода рассматривается нами как часть культуры, а обучение – как процесс превращения достижений культуры в достояние конкретной личности [1].

Одним из доступных и уникальных средств изобразительного искусства явля-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kdpitg@vsu.by – Н. Н. Шкут

ется пастель. Пастель позволяет использовать быстроту письма, мгновенную передачу идей и эмоций, легкость исправлений, полную непосредственность работы. Она не выгорает на солнце, не темнеет и не трескается, не боится температурных перепадов. Новые технологии изготовления пастельных красок, тонированных бумаг и абразивных холстов подготовили базу для нового расцвета и широкого распространения искусства пастели, как среди художников, так и среди любителей живописи.

Преимущества использования пастели очевидны при работе на пленэре при длительной работе над картиной, когда требуется время на размышление, на поиск нужного решения. Знание техники и технологии пастели необходимы учащимся, как для выполнения аудиторных, так и для самостоятельных творческих работ в области изобразительного искусства.

Цель работы – методическое обоснование в развитии традиционных технологий пастельной живописи в современной художественной практике.

Пастель (франц. pastel. итал. pastello – уменьшительное от pasta – тесто). В художественной и энциклопедической литературе понятие «пастель» рассматривается в двух значениях:

1. Произведение, выполненное цветными карандашами (пастелью);
2. Мягкие цветные карандаши без оправы, имеющие форму круглых брусков или брусков с квадратным сечением, приготовлен-

ные из стертых в порошок пигментов, мела и связующего вещества (гуммиарабика, сахара, вишневого клея, декстрина, желатина, казеина). Полученную массу (тесто) выкладывают в формы. Когда масса затвердеет, из нее вынимают пастельные карандаши.

Пастель появилась в XV веке в Италии, Франции и Нидерландах, где ее применяли для подцвечивания рисунков, исполненных твердыми штифтами (например, серебряным карандашом). В XVI веке известны пастельные портреты Х. Хольбейна младшего в Германии, Ф. Клуэ во Франции [2]. Самые ранние сведения о применении пастели дал итальянский искусствовед Джованни Паоло Ломаццо (конец XVI в.). В трактате о живописи он замечает, что Леонардо да Винчи к «Тайной вечере» делал рисунки черным и красным материалами (сангиной), добавляя к ним цветные мелки [3].

В XVII веке пастель начинает вырабатываться уже в самостоятельную технику и получает особую популярность во Франции. Многие художники прошлого предпочитали изготавливать краски самостоятельно, с учетом своей творческой манеры. Среди них такие выдающиеся мастера, как Ф. Буше, Ж. Б. С. Шарден, Ж. Вивьен, М. К. де Ла Тур [ил. 1–3].

В Россию пастель пришла в конце XVIII века. В отделе графики Третьяковской галереи хранятся великолепные работы А. Г. Венецианова, П. Ф. Соколова и других известных художников. К концу XIX столетия все больше художников обращаются в



Ил. 1. Ж. Шарден.
Автопортрет



Ил. 2. Ж. Вивьен. Портрет
Луи Французского,
герцога Бургундского



Ил. 3. М. К. де Ла тур

своем творчестве к этой технике, одновременно открывая в ней новые возможности. Подлинными шедеврами являются пейзажи И. И. Левитана, где пастель приобретает совершенно новое качество – в ней появляется воздух и удивительно тонко схваченное состояние природы. Многие крупнейшие мастера изобразительного искусства, как в России (В. А. Серов, М. А. Врубель, А. М. Васнецов и др.), так и за рубежом (в их числе Э. Мане, Э. Дега, К. Писсарро) работали пастелью.

В начале XX века пастель становится любимым материалом многих художников: Б. М. Кустодиева, М. В. Добужинского, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакста, З. Е. Серебряковой. Обладая тонким, изысканным вкусом, они создали произведения как в традиционных для пастели жанрах, так и в области книжной графики и театрально-декоративного искусства.

Заметим, что с 20-х годов XX века пастель «вытесняется» из художественной практики. Судьба этой утонченной техники зависит от тенденций, преобладающих в искусстве. Интерес к пастельной живописи вновь начал возрастать только в 50–60-е годы, на выставках появляются пастели А. М. Грицаца, Кукрыниксова, А. Н. Либерова, Н. Н. Соломина, Б. Я. Рязова [4].

На современном этапе, все больше художников выбирают пастель в качестве основного материала в своем творчестве. Создаются объединения пастелистов, проводятся художественные выставки. В Москве в 1999 году в Центральном Доме художника с успехом прошла первая выставка пастели. Более тридцати современных пастелистов предоставили на суд зрителей 130 произведений. Достоинством экспозиции стал тот факт, что здесь были выставлены работы, демонстрирующие бесконечные возможности пастели, а это и есть залог новых встреч с чарующим миром искусства. Лучшим учителем на пути становления художника-пастелиста будет искусство великих предшественников. Вот почему творчество мастеров, работающих пастелью, необходимо каждому ученику художественной школы, не только любителю, но и профессионалу.

Пастель привлекает художников возможностью вносить в работы изменения, так как не нужно ждать высыхания красочного слоя. Для создания цветотональных плоскостей хорошо служат растушевка и

собственные пальцы, а с помощью щетки и воды художник наносит на поверхность стертые в порошок пигменты пастельных карандашей, чтобы получить плавные переходы красок. Как бы живописны не были работы мастера, он всегда с благоговением относиться к рисунку, доказывая нам вечную истину о неразрывности всех компонентов изобразительного искусства. Главное отличительное качество пастельных работ – это соединение крепкого рисунка и эмоциональной выразительности колорита в изображении предметов. Но пастель затрагивает и значительно более серьезный аспект. Это попытка запечатлеть принципиальную суть времени и пространства посредством экспрессивного, запоминающегося цвета и свободной, иногда спонтанной манеры нанесения красок. Пастелист тщательно пишет формы, придает им «массу», выстраивает рельеф, моделирует формы, по-своему заполняя картинную плоскость [5].

Многие белорусские художники-пастелисты в своем творчестве обращаются не только к жанру натюрморта, но и пейзажа, портрета. Отрадно отметить, что методы и приемы работы пастелью очень разнообразны. Это можно наблюдать в творчестве белорусских художников (В. Буравей, В. Вольнов, Я. Кругер, И. Лисица, А. Мемуса, И. Могучей, И. Немогай, С. Привода, Е. Семеник, С. Сенько, В. Шамшур и др.) [6–7].

«Возрождение» пастели, произошедшее в конце предыдущего – начале нынешнего столетий вызвало повышение интереса к истории техники и к творческому наследию художников-пастелистов. Если масляная живопись накопила богатый опыт экспертизы и атрибуции, то пастельные произведения до сих пор целенаправленно и последовательно не изучались с технико-технологической стороны и не имеют своего банка данных, на который могли бы опираться исследователи.

Возможности соединения в пастели линии и цвета, техники рисунка и выразительные возможности живописи (в сочетании с акварелью, гуашью, темперой) позволяют художнику достигать разнообразных технических эффектов и эмоционально-образных состояний. Особенность пастели в том, что при минимуме связующего красящая масса представляет отдельные частицы пигмента, отражаясь от которых свет рассеивает-

ся в разные стороны, придавая красочному слою особую лучистость, бархатистость, специфическую мягкость. В динамичной фактуре пастели заключены средства для передачи световоздушной среды, подвижности света, пластики форм.

Работают в этой техники на бумаге, картоне или на холсте. Краски наносят штрихами, как в рисунке, или втирают пальцами и растушевкой, что позволяет художнику добиваться тончайших цветовых нюансов и нежнейших переходов тонов, фактур. В зависимости от приемов работы пастельные мелки позволяют создавать тончайшие tonальные и цветовые соединения или подчеркивать выразительную силу линий, легкий ажур переплетающихся штрихов. Знания секретов пастельной живописи и практические навыки работы позволяют педагогу обучать школьников основам изобразительной грамоты, воспитывать понимание произведений выдающихся художников. При обучении пастельной живописи особое внимание следует обратить на вопросы теории и методики преподавания предмета.

Пастель бывает трех типов – «сухая», масляная и восковая. Высокое качество сухой пастели достигается применением тонкодисперсных пигментов и особой сушкой пастельных карандашей. Аналогично производится и масляная пастель, за тем исключением, что в нее добавляют масло. В отличие от сухой пастели, следы от масляной пастели получаются более сочными и яркими. Основу замеса восковой пастели составляют воск и пигменты. В технике «сухой» пастели широко используется прием «растушевки», что придает эффект мягких переходов и нежности цвета.

Один из самых выразительных материалов – масляная пастель. Масляная пастель считается материалом учебным, в то время как ее сухой аналог используется как в учебных целях, так и художественных.

Масляная пастель может использоваться как сама по себе, так и в комбинации с целым рядом других живописных средств. В творчестве многих художников является масляная пастель в сочетании с растворителем для подмалевка, по которому можно работать масляной краской, сухой и масляной пастелью. Он быстро сохнет, оставляя фактуру бумаги практически неизменной. Такой подмалевок помогает освободиться от

решения второстепенных задач, позволяет сконцентрировать внимание на наиболее серьезных вопросах развития картины.

По качествам пастель можно разделить на два вида: художественная и кремниевая.

Художественная пастель предназначена для ответственных живописных работ. Для ее изготовления применяются только светостойчивые и прочные минеральные пигменты: белила цинковые, стронциановую желтую, кадмий желтый, лимонный, оранжевый и красный, английскую красную, изумрудную зеленую, окись хрома, зеленый кобальт (светлый, темный), кобальт синий, церулеум, ультрамарин, кобальт фиолетовый, золотистую, светлую и красную охры, сиену, умбру, коричневый марс, персиковую черную, виноградную черную, кость жженую и др. В качестве наполнителя используют каолин, бланфикс, мел, глину, сажу.

Кремниевая пастель представляет собой пастельные стержни, в состав которых входят различного цвета неорганические пигменты, а в качестве наполнителя – бланфикс, каолин, белая сажа (гидрат окиси кремния), углекислый магний, окись магния. Живопись, выполненная кремниевой пастелью и зафиксированная фиксативом, становится прочной, не боится ударов. Кремниевая пастель предназначена для живописных работ на шероховатой бумаге, картоне, холсте, на штукатурных покрытиях стен с последующим закреплением при помощи пульверизатора специальным фиксативом, состоящим из водного раствора калиевого жидкого стекла. Кремниевая пастель обладает высоким качеством, а живопись, выполненная кремниевой пастелью, имеет бархатистую матовую поверхность.

Сегодня в продаже имеется широкий выбор пастели и материалов к ней – основ для работы в этой технике. Творческо-производственный комбинат художественного фонда России выпускает пастель в виде цилиндрических стрижней длиной 65 мм, диаметром 9–10 мм, наборами по 25, 50, 126, 146, 185 штук, а также наборами по 10 штук одного цвета или тона, упакованных в картонные коробки. Чтобы понять характер различных поверхностей: бумаги, картона, холста, их взаимодействие с пастелью, художнику приходится много практиковаться и экспериментировать.

Важной составляющей в пастельной технике является основание для пастели.

Обычно используют три типа оснований для пастели: наждачная бумага – предназначена для художественных работ, продается в листах большого формата; пастельная доска – выполняется из крошечных частиц пробки; бархатная бумага – имеет бархатистую поверхность. Также можно использовать специальную бумагу для пастели (например, бумага французской фирмы «LanaColour», которая хорошо устойчива к свету, не выгорает). В состав такой бумаги входит хлопок, что делает ее идеальной для работы пастелью, карандашами и углем. Она производится различной по цвету, фактуре, массе и плотности. Благодаря рельефности и фактурности учащиеся могут достигать самых разнообразных эффектов.

Целесообразно использовать специальную тонированную бумагу для пастели «Pastel-Card Senneliez». Шероховатая поверхность такой бумаги хорошо удерживает частички пастели, предохраняя ее от осыпания. Вместе с тем она боится воды: достаточно нескольких капель, чтобы сошел грунт на месте увлажнения.

Прочной и удобной основой без грунта и поверхностных проклеек является бумага (ватман или полуватман), наклеенная на прочный картон. Самая стойкая пастельная бумага – это австралийская «Art Spectrum» и американская «Wallis (Professional Grade Archival)». Они напоминают по фактуре наждачную бумагу («нулевку»). Не следует наклеивать бумагу на фанеру, так как смола и красящие вещества из некоторых пород древесины (особенно хвойных) со временем могут пройти сквозь бумагу и проступить через краски. В сравнительно лучшей сохранности находятся произведения, написанные пастелью на мелком, плотном, тонком холсте, покрытом грунтом.

Пастельные карандаши в силу их относительной твердости хорошо сохраняются на твердых основах и значительно хуже на эластичных. Кроме того, глянцевые поверхности для работы пастелью не пригодны. Крупнозернистая фактура поверхности также малоэффективна: пигмент ложится на нее толстым слоем и легко осыпается. Лучше всего держится пастель на умеренно зернистой, шероховатой, ворсистой поверхности. Предпочтительнее всего использовать среднезернистый плотный холст, замшу, полотно мелкой наждачной бумаги,

мягкую шероховатую или зернистую бумагу, картон.

Красочный слой пастели весьма чувствителен к механическим изменениям основы, поэтому бумагу, ткань или холст лучше всего наклеивать на плотный, толстый картон или прогрунтовать. Рыхлые сорта картона хорошо впитывают в себя часть связующего из грунта или красочного слоя (в тех случаях, когда произведение не имеет грунта).

В качестве основы для пастели можно использовать фанеру, закрепленную на подрамник, тогда она не коробится при изменении режима влажности. Однако фанера в качестве основы может считаться подходящим для пастели материалом только в том случае, если она высококачественная (не имеет сучков, трещин, отслоений).

Пастелью, так же как углем и сангиной, хорошо рисовать на цветной поверхности. Тонированная основа задает колорит и общий тон, облегчает задачу колористического объединения всех элементов картины. Цвет основания может попадать в общий тон или наоборот, быть контрастным для более звучного колористического решения.

Важное значение для сохранности пастельной живописи имеет грунт. Большинство же основ для пастельной живописи следует проклеивать или грунтовать. Как основа под пастельную живопись вполне оправдал себя грунтованный картон. Он обладает изотропным (равномерным) строением, во всех направлениях дает равномерную усадку или набухание при изменении режима (не в пример древесине). Утрата звучности и чистоты цветового тона красочного штриха, значительное изменение его первоначальной силы, а иногда и всей колористической гаммы произведений многих современных художников часто объясняется несовершенством применяемых ими грунтов. Наилучшими грунтами являются клеемеловые грунты. Они обеспечивают полное сохранение свежести пастели и не вызывают «пожухания» картины. Для проклейки бумаги, картона необходимо применять жидкий, чуть теплый раствор клея (казеинового, мучного клейстера или желатина), наносят его флейцем тонким слоем один раз. После просыхания поверхности наносится тонким слоем грунт: клей осетровый – 50 г, мел кусковой отмученный – 800 г, вода дистиллированная – 1000 г.

Грунтование проклеенной основы жидкой массой не представляет больших трудностей, главное, не следует очень быстро водить кистью по грунтуемой поверхности. При большой скорости под кистью в грунтовочную массу попадает много воздуха и твердость грунта, как говорят, начинает «мылиться», то есть покрывается пузырьками. Пузырьки воздуха могут остаться в грунте, со временем они лопаются, верхняя корочка грунта с красочным слоем отваливается и обнажаются раковины воздушных пузырьков.

Каждый художник привыкает обычно к одному-двум составам клеев для грунтов. Это рационально, так как облюбленный клей и грунт художник хорошо знает, осваивает все его положительные качества и недостатки. Для пастели на легких основах грунты обычно делают тонкими. Для этого грунтованную массу приготавливают достаточно жидкой и наносят ее на основу с помощью широкой кисти или флейца в несколько приемов. Толщина грунта может быть различной, начиная от тонкой покраски до плотного толстого левкаса. Однако она должна соответствовать толщине основы: на тонкие эластичные основания нельзя наращивать толстые и неэластичные грунты, так как они могут вызвать деформацию основы. Грунты для пастели можно делать любого цвета, но оптимальным является белый цвет, который получают, употребляя мел, гипс, свинцовые или цинковые белила.

Плотный картон или холст для работы пастельными карандашами можно загрунтовать самому. Для этого в ступке мелко толкут пемзу, готовят раствор рыбьего или казеинового клея. Цветной грунт составляют из клея или клейстера, краски желаемого тона и толченой пемзы. Полученный состав наносят флейцем. Другой способ: бумагу, картон или холст покрывают мучным клейстером (одна часть муки на десять частей воды) или казеиновым раствором, а затем сырую поверхность обильно посыпают толченой пемзой, по высыхании излишки стряхивают. Немного подсохший картон на сутки-двое кладут под пресс [8; 9].

Исправление рисунка пастелью. Обычно исправления вносят на ранних стадиях рисунка. Для удаления большого количества цвета используют широкие кисти из щетины. При этом планшет с рисунком надо держать вертикально, это позволит лишним

частичкам падать вниз и не втираться в бумагу. Также используется ластик или хлебный мякиш. Но этот метод неприменим при работе на наждачной и бархатной бумаге.

Фиксация рисунка. У пастели есть большой недостаток: слой пигмента, нанесенный на поверхность при механических воздействиях может разрушиться. Художников постоянно волновала проблема сохранности произведений, ставшая темой многих ученых трактатов. Изобретались различные фиксативы, но даже самые совершенные из них изменяли первоначальный тон пастели, искажали ее колористическую гамму, губили ее природную бархатистость. Самое надежное сохранение пастели в хорошей раме с паспарту под стеклом, чтобы стекло не касалось работы.

Для закрепления пастели подойдет лак для волос или специальный фиксатив. Будет достаточно пары легких распылений. Повторное нанесение лака рекомендуется делать не ранее чем через 20 минут после первого. Можно закреплять пастель коровьим молоком, слегка разведенным водой. Практика работы с пастелью показывает, что целесообразно закреплять фиксативом первый красочный слой, а потом продолжать работу.

Тонкость и изящество техники пастели в сочетании с необычной звучностью красок и богатством фактуры создают мир цвета, который завораживает и привлекает зрителя. Если художник работает в пастели небрежно, все ее достоинства исчезают. Масляные краски позволяют многократно переписывать, счищать, накладывать множество слоев; пастель же требует точности, интуитивного «чутья» по отношению к выбираемому цвету, потому что после нанесения изменить его чаще всего невозможно. В то же время пастель позволяет удивительным образом смешивать и накладывать цвета. Отсюда – бархатистость и глубина, которая неизменно притягивает.

Учебные постановки пастельной живописи. Успех в живописи пастельными карандашами зависит от умения преподавателя выбрать натуру, организовать постановку, определить цель задания. Одно из условий удачной работы – привлекательность натуры. Скучное задание быстро утомляет, появляется желание у ученика поскорее и как попало завершить работу

над натюрмортом. Работая над хорошим натюрмортом, учащийся получит чувство удовольствия, эмоционального подъема и эстетического удовлетворения.

С самого первого задания необходимо воспитывать у ученика цельное живописное видение натуры. Главная задача педагога здесь сводится к правильной «постановке глаза» и развитию чувства цвета. Причем цвет не должен рассматриваться отдельно от материальной формы предмета. Учащийся должен овладеть законами цвета и света, уметь изображать трехмерную форму живописными средствами.

Все эти задачи решаются в определенной последовательности, в зависимости от степени его художественной подготовки. Наиболее простая постановка – натюрморт. Специфика учебного натюрморта заключается в поэтапном решении изобразительных задач по принципу «от простого к сложному». Основопологающее требование к заданию – развитие творческих способностей через решение объемно-пространственных, цветовых, тональных и композиционных задач.

Творческий процесс должен начинаться не с первых штрихов карандаша или мазков краски, а с обдумывания и постановки натюрморта. Ставя натюрморт, преподаватель, меняя и перемещая предметы, драпировки, освещение должен добиться их композиционного и колористического единства. Предметы в нем должны иметь смысловую связь, быть понятными по форме, разнообразными по фактуре и цвету. Постановка натюрморта должна быть продумана с композиционной стороны, с точки зрения сочетания форм, пропорций, освещения и пространства. При этом необходимо учитывать взаимоотношения фигур и фона между ними. В каждом натюрморте необходимо выявить главный предмет и цветовой композиционный акцент.

Композиционный центр в учебных постановках всегда хорошо выражен и, как правило, находится на втором пространственном плане. Часто композиционная структура постановки организуется по принципу подобию какой-нибудь геометрической фигуре, чтобы предметы вписывались в треугольник, прямоугольник, квадрат, круг или овал. Композицию можно развивать в горизонтальном, вертикальном или диагональном направлении.

Готовых рецептов и формул учебных заданий нет и быть не может. Это целиком зависит от творческих способностей художника-педагога, от его умения грамотно формировать натурную постановку, задумать общую колористическую гамму в зависимости от учебной задачи. Колористическая гамма предметов может быть насыщенная, разбеленная, приглушенная, зачерненная, гармоничная, построенные на основе нюансных, контрастных, родственно-контрастных, монохромных цветовых сочетаниях, что важно учитывать при подготовке задания. Натюрморт может быть ярким, но должен быть гармоничным, важно развивать чувство меры и хороший вкус.

На начальном этапе выбираем простые по форме, разнообразные по цвету, материалу, соразмерные друг другу предметы. Рядом с крупными вещами нельзя ставить очень мелкие. Нужно использовать промежуточные по величине объекты, которые связывают и уравнивают эти массы. Предметы, теплые по цвету, яркие, контрастные, детально проработанные зрительно приближаются. Холодные, нейтральные и обобщенно прописанные воспринимаются относительно первого плана уходящими в глубину.

Определение площади горизонтальной плоскости, на которой размещены предметы постановки, также очень важно. Если рисующий сядет далеко от натюрморта, горизонтальная плоскость сократится, предметы будут казаться стоящими на одной линии, что затруднит передачу пространства и объема. Из этих же соображений не следует ставить натуру на высокую подставку. Расстояние от рисующего до натюрморта должно быть равно примерно 2–3 наибольшим величинам постановки.

Первый план требует более детальной проработки. Ставим сюда предметы яркие, контрастные, мелкие. Например, яблоко, ветку рябины, винограда, сливы, грибы на однотонную драпировку без складок или с простыми складками. На втором плане находится центр натюрморта – это обычно самый крупный, выразительный объект и уравнивающие его предметы средней величины. Предметы эти пишутся широко, более обобщенно, чем первый план. Эффектно выглядят в технике пастели предметы с гладкой поверхностью, которые хорошо отражающей рефлекс окружающей сре-

ды. Вместе с тем следует избегать чрезмерно бликующих, глянцевых поверхностей, так как их живописное решение требует опыта и целостного видения формы. Трудны в изображении вещи из пластмассы, матовые и неглазурованные, их сложно вписать в среду натюрморта из-за слабо видимых рефлексов.

Хорошо смотрятся в натюрморте свежие овощи и фрукты, ветки и листья, но они не могут стоять долго, поэтому пишутся быстро, в два-три сеанса. Тыквы и кабачки могут служить натурой всю зиму. Хорошо сохраняются гранаты, кукуруза, подсолнухи.

Фон в учебной постановке не должен быть активнее предметов. В первых постановках лучше применять драпировки нейтральных тонов: сероватые, серовато-зеленые, серо-голубые. Они обладают способностью согласовываться с более активными тонами, усиливая цветовые качества предметов, сочетая их таким образом, чтобы они помогли «построить пространство» в натюрморте. Цвет фона должен помогать выявить объемную цветовую форму предметов. Складки и направление драпировок желательно сделать так, чтобы они замыкали изображенное пространство, направляли взгляд зрителя к центру композиции. Последующее усложнение задач в работе над натюрмортом должно идти не за счет количества предметов и драпировок, а за счет усложнения цветовых пространственных задач.

Для каждой постановки надо искать наиболее выразительное освещение, чем четче разграничение светотени на поверхности предметов, тем лучше читается форма. Хорошие эффекты дает верхнее и боковое освещение.

Первое задание для учеников необходимо ограничить в задачах. Натюрморт лучше ставить несложный, из двух-трех предметов и драпировки в качестве фона. Для первоначальных работ пастелью желательно составлять постановку из двух-трех несложных по форме предметов с контрастными цветовыми отношениями. От характера постановки во многом зависит содержание художественного образа. Именно в этом коренятся основы воспитательной роли постановки.

Методика работы пастелью. Методика работы пастелью над натюрмортом состоит из ряда последовательных этапов, на каждом из которых решаются свои специфические задачи.

Нахождение точки зрения. Прежде чем приступить к выполнению задания необходимо определить точку зрения на натюрморт. Следует избегать такого места, откуда предметы смотрятся фрагментарно, чрезмерно загораживают друг друга. Часто неудачно выбранное место создает непреодолимые трудности в работе. Обычно выбирают точку зрения несколько выше уровня стола, так, чтобы было хорошо видно пространственное размещение предметов. Для того, чтобы точнее определить место, с которого будет выполняться работа можно выполнить набольшие наброски с натуры. В этих набросках определяется общая композиционная схема натюрморта: находится размер изображаемой группы в формате листа, размещение элементов натюрморта в пространстве.

Выполнение этюда пастелью в цвете. Перед любой работой, рассчитанной на длительный срок, следует выполнять предварительный краткосрочный цветовой этюд («этюд» от франц. – изучение). Его цель – найти композиционное решение и определить наиболее приемлемый формат листа, пропорции и колористическое решение. Кроме того, важно передать первое обычно наиболее яркое и свежее цветовое впечатление от натуры как можно точнее и полнее.

При выполнении этюда нельзя забывать и о том, что такая работа обязывает к полной мобилизации внимания и требует быстроты выполнения. Намечаются различия цветов, прописывается тень, полутень и свет, определяется разница в светлых тонах драпировки переднего плана и стены.

Предварительный рисунок лучше всего наносить углем или пастелью, поскольку карандаш будет просвечиваться через красочный слой. Ведение этюда рекомендуется начинать с наиболее яркого в цветовом отношении места, где «цветовая завязка» наиболее богата. В процессе работы необходимо все время сравнивать и проверять цветовые отношения во всех частях. Построение объемной материальной формы должно решаться цветом. Поэтому рекомендуется находить цвета предметов в полутоне, а на свету и в тени – блики и рефлексy.

Начиная работу, необходимо найти отношения больших масс, распределить теплые и холодные цвета. Необходимо также внимательно подойти к тональному решению работы, не перегружать плотность тени,

оставлять возможность для интенсивного цветового звучания светлых мест. Ошибка многих начинающих художников состоит в том, что они разбеливают светлые места, не используя выразительные возможности цвета и тона. В этой связи своеобразным камертоном для всей работы может служить цвет грунта.

Навыки ведения этюда необходимы в дальнейшей учебе, когда натюрморты (соответственно и задачи) будут сложнее. Когда пишете этюд, не затирайте работу. Степень завершенности этюда натюрморта определяется, прежде всего, не количеством деталей, а тем, как решена поставленная в начале работы задача.

Приступая к работе пастелью на формате, прежде всего убедитесь, что ваш этюд может служить подходящей основой для будущего произведения. Выбор пастели в качестве художественной техники должен быть обоснован творческим замыслом, композиционным и пластическим решением.

Следующим этапом является выбор формата (вертикального или горизонтального), соответствующего постановке и выбранной точке зрения. Дальнейшие поиски композиции натурной постановки должны вестись в выбранном формате. В поисковых пастельных набросках (эскизах) следует определить общее отношение изображения к формату. Надо помнить, что слишком крупное изображение будет перегружать картинную плоскость, слишком мелкое создаст неорганизованные или незаполненные пустоты. Должна быть найдена мера, как в общем размере рисунка, так и в его расположении на плоскости. Хорошо найденная композиция делает изображение легко воспринимаемым. Зарисовки пастельными карандашами делаются в обобщенной форме, без подробной проработки деталей.

Вслед за рисунком по найденному решению следует сделать несколько цветных разработок. Цель этих эскизных поисков – цветовое решение композиции, нахождение общего цветового состояния. По удачно найденному варианту надо написать односеансный этюд с натуры в цвете, но уже более крупного размера. Работа на формате включает ряд этапов:

1 этап. *Подготовительный рисунок.* Рисунок составляет основу живописного изображения. Нанесенный на поверхность картона

легкими, без нажима линиями, он устанавливает размеры натюрморта, характер и форму отдельных предметов, их пространственное расположение. Говоря о рисунке, следует отметить, что некоторые учащиеся рисуют контурной линией одного напряжения. Такой рисунок исключает пространство и не учитывает характер освещения.

В рисунке должно быть найдено основное расположение форм с учетом их освещения. При этом следует избегать подробной моделировки формы, так как излишняя прорисовка сковывает ученика. Боязнь же нарушить предварительный рисунок приводит к тому, что живопись, по существу, превращается в робкую раскраску. Далее определяются границы светотени, очертания падающих теней, блики. Не следует делать рисунок на отдельном листе, а затем переводить его на рабочую поверхность, так как при механическом переносе контуров теряется живое ощущение линий (рис. 1).

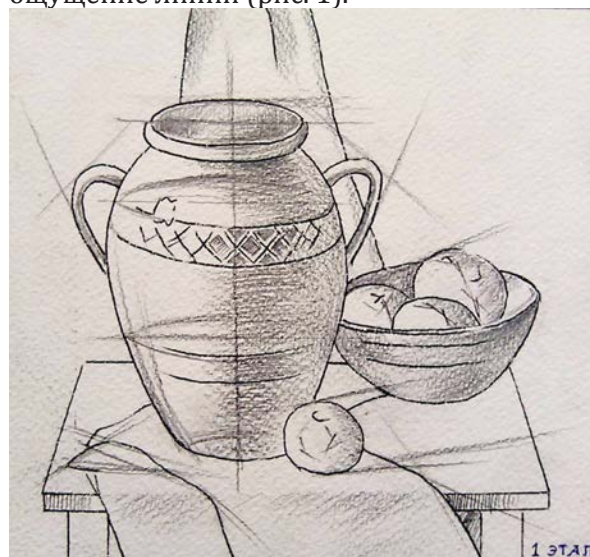


Рис. 1. Подготовительный рисунок.

2 этап. *Нахождение основных цветовых отношений.* Сначала важно определить локальный (собственный) цвет, который задает общий колорит. Очень важно, чтобы первая прокладка цвета была сделана не приблизительно, а по возможности более близко к натуре и в полную силу. Это сразу создаст основу для дальнейших цветовых поисков.

После прорисовки основных цветовых пятен многие художники закрепляют фиксативом первый красочный слой и потом продолжают работу. В результате достигается эффект просвечивания одних красок

сквозь другие, своего рода лессировка пастелью. Для того, чтобы снять неудавшиеся места, пользуются тряпкой или мягкой резинкой, щетинной кистью.

Педагогическая практика подсказывает, что начинать надо с самого темного, остальные отношения находить в соответствии с этим самым темным пятном на холсте. В этом случае живописное решение этюда будет более светлым. Если же начинать писать со светлого, то этюд неизбежно будет более темным. Нахождение самого темного пятна на чистом холсте уже создает как бы два полюса, одним из которых является это пятно, а другим – белый лист; остальные тона будут промежуточными между контрастом темного и светлого.

Приучите себя «лепить форму» раздельными мазками, как бы ощупывая ее в пространстве, добиваясь плавного перехода от одного цветового оттенка к другому, это чрезвычайно важно для ученика. Постарайтесь максимально использовать технические возможности пастели.

Цветовое состояние натюрморта может в процессе длительной работы изменяться в зависимости от состояния дня. Чтобы каждый раз не переписывать работу заново, надо придерживаться найденного состояния в этюде и подчинять ему наблюдаемые в натуре цвета.

Дальнейшая проработка формы ведется в направлении определения цветовых отношений между освещенными и теневыми частями. При проработке формы предметов не надо забывать основного правила: каждый полу-тон, свет или тень важны не сами по себе, а только в связи с другими. Каждый пастельный мазок должен быть результатом осмысленного отношения к работе. Поэтому надо все время осуществлять сравнительный анализ натуры, то есть работать отношениями.

Работа в технике пастели предполагает растушевку пигмента или «вбивание» его в основу – так, чтобы несколько штрихов или пятен, нанесенных рядом, соединились и «заиграли» цветом, не смешиваясь полностью. Лучше всего это достигается кончиками пальцев – ни один другой материал и инструмент с ними не сравним (рис. 2).

3 этап. *Определение цветовых отношений.* На этом этапе особое внимание уделяется предметам натюрморта на переднем плане. Первый план натюрморта требует

внимательной, более детальной проработки, все контрасты – самое светлое и самое темное – на первом плане.



Рис. 2. Нахождение основных цветовых отношений.

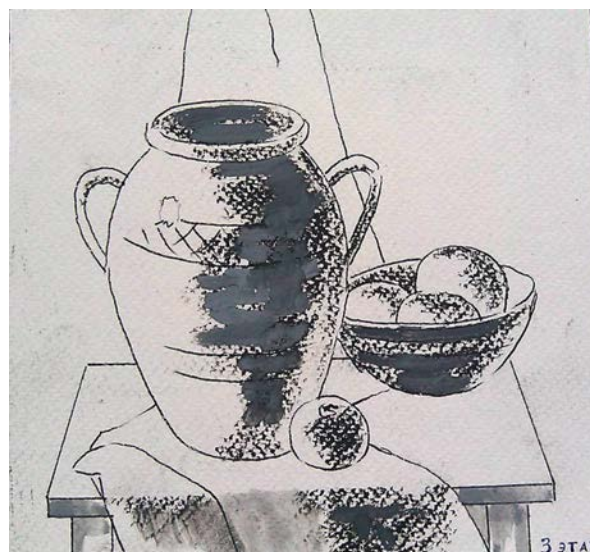


Рис. 3. Определение цветовых отношений.

Особая сложность обучения живописи пастелью заключается в сочетании профессионально-художественных задач с чисто техническими задачами, к которым относится технология живописи (рис. 3).

4 этап. *Обобщение.* Важнейшими условиями создания законченного произведения является умение последовательно вести работу, знание законов смешения цветов. Часто, написав какой-либо фрагмент довольно близко к натуре, ученик боится его исправлять, хотя все окружение взято неверно. В конце концов, он вынужден переписывать

все остальное. Боязнь жертвовать частным ради достижения общих, более верных отношений, а также многократные исправления – все это результат отсутствия целостного видения, без которого работа над этюдом превращается в раскраску отдельных форм, не объединенных единым колоритом.

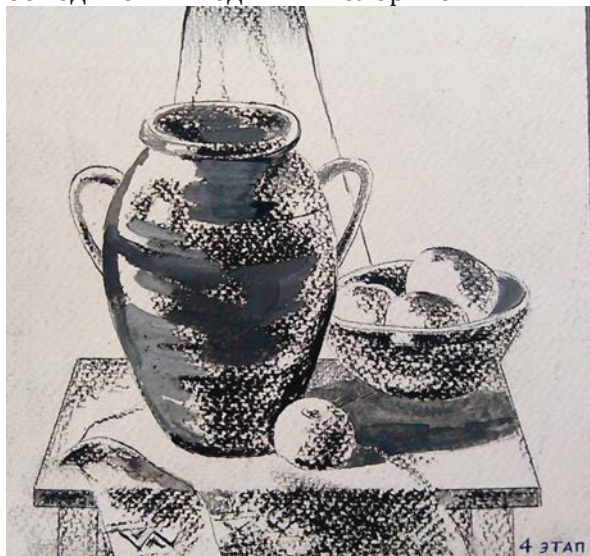


Рис. 4. Обобщение.



Рис. 5. Завершение работы над натюрмортом.

5 этап. *Завершение работы над натюрмортом.* Когда корпусная прописка, лепка формы цветом в основном закончена, наступает момент завершения этюда. Для пастельной живописи характерны четкие, гармонично сочетающиеся штрихи, подчеркивающие форму предметов. Возможно, что в процессе работы некоторые участки изображения получились слишком контрастны-

ми или же, наоборот, слишком вялыми. Тогда одни места приходится приглушить, другие – усилить. Постоянно сравнивая натуру с изображением, нужно добиться той гармонии, которая присуща данной постановке.

Если весь процесс работы над этюдом велся методически правильно, то завершение его не требует особых усилий, так как логически вытекает из пройденных этапов. Собственно завершение этюда заключается в подчинении деталей общему живописному целому, в окончательной проверке цветовой гармонии (рис. 5). Целое видение, чувство композиции и цветовой среды – все это воспитывается в течение всего процесса работы ученика над учебными заданиями. Требовательное отношение к работе каждого ученика со стороны преподавателя – необходимое условие для развития живописной культуры учащихся.

Пастельную работу надо оформить в паспарту и вставить в рамку под стекло. Правильный подбор рамки обеспечивает лучшее восприятие произведения. Однако оформление нужно не только для того, чтобы придать законченный вид картине. Оно обеспечивает лучшую сохранность работы, предохраняя от осыпания, отрицательного воздействия атмосферных явлений, сырости, пыли, копоти, а также механических повреждений. Чтобы стекло не касалось живописной поверхности, делаются вставки на ширину паза рамки из полосок картона.

Подобрать и сделать рамку весьма важная и ответственная работа. Цвет, узор, глубина профиля, ширина багета рамки должны соответствовать форме и содержанию работы. В настоящее время почти не встречается пышного оформления рам, придающих картине торжественность и парадность. Выбираются простые, строгие формы.

Работа обрамляется в паспарту (от фр. *passe-partout*) – кусок картона или бумаги с вырезанным в его середине четырехугольным, овальным или круглым отверстием, под рамку, в которую вставляют рисунок или гравюру. Паспарту служит для достижения цветового баланса между изображением и рамой. Этюд крепится с обратной стороны паспарту, резиновым клеем или клеем ПВА, лейкопластырем. Затем по размерам паспарту вырезается стекло и плотный картон, который закрывает вставленную в паспарту работу с обратной стороны. Все это

затем вставляется в соответствующую рамку и крепится гвоздями.

Предлагаемый метод ведения учебного этюда не является единственно правильным. Существуют и другие способы работы над этюдом. Но задачи профессионального обучения и воспитания художника в художественной школе требуют наличия четкой и ясной методической системы.

Заключение. От активного использования в учебном процессе разнообразных художественных техник и материалов, включая пастель, зависит формирование художественно-эстетической, духовно-нравственной культуры учащегося, освоение выразительного языка искусства, развитие его творческого потенциала как фактора художественного освоения и преобразования мира.

Следует отметить, что пастель является промежуточным звеном между живописью и графикой, но может при определенных условиях быть и тем и другим видом изобразительного искусства. В зависимости от приемов работы ее мелки позволяют создавать мягкие переходы от света к тени, тончайшие тональные и цветовые соединения или, наоборот, подчеркнуть выразительную силу линий, легкий ажур переплетающихся штрихов, передать ощущение воздушной перспективы, разнообразие сближенных и контрастных оттенков, ритмическая игра линий и пятен – далеко не полный перечень возможностей техники пастели.

Пастельная живопись как средство развития творческих способностей учащихся, позволяет будущему художнику освоить новые изобразительно-выразительные приемы и средства, сформировать потребность в экспериментировании с художественными материалами, развить образное мышление, воображение, творческий подход к решению композиционных задач.

Знания возможностей пастельной живописи и практические навыки позволят преподавателю обучать учащихся основам изобразительной грамоты, воспитать эстетическое отношение к произведениям выдающихся художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция учебного предмета «Изобразительное искусство» // Мастацкая адукацыя і культура. – 2009. – № 3. – С. 4–10.
2. Брагинский, В. Э. Пастель / В. Э. Брагинский. – М.: Юный художник, 2002. – 32 с.
3. Ломаццо, Дж. П. Трактат о живописи / Дж. П. Ломаццо // Мастера искусства об искусстве: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера. – М.: Искусство, 1965. – Т. 1. – 269 с.
4. Шкут, Н. Н. Живопись пастелью / Н. Н. Шкут // Ученые записки УО «ВГУ им. П. М. Машерова». – 2006. – Т. 5. – С. 133–147.
5. Roddon, G. Pastel drawing techniques / G. Roddon. – L.–N. Y. – 1979. – 144 p.
6. Шамшур, В. В. Вобразны свет пастэлі: вучэб.-метадапаможнік / В. В. Шамшур. – Віцебск: ВДУ імя П. М. Машэрава, 2008. – 20 с.
7. Шкут, Н. Н. История развития пастельной живописи / Н. Н. Шкут, Д. С. Сенько // Мастацкая адукацыя і культура. – № 4. – 2011. – С. 8–17.
8. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М.: «СВАРОГ и К», 2000. – 504 с.
9. Вульвич, М.-Э. Работа пастелью / М.-Э. Вульвич // Художественный совет. – 1997. – № 4. – С. 52–53.

Поступила в редакцию 03.06.2013 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;
 - заполненный авторский договор в двух экземплярах. Бланк договора размещен на сайте ВГУ имени П.М. Машерова (www.vsu.by);
 - 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 expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Photos are not allowed. Articles should be typed in Microsoft Word. The page layout is the following: new paragraph – 0,5 cm; margins: top – 2,5 cm, bottom – 2,5 cm, left – 2 cm, right – 2 cm.
9. Illustrations, formulas, equations, if any, are to be numbered in accordance with their appearance in the text. One copy of illustrations should be attached to each copy of the article. Picture copies for the second copy of the article should contain all the required letter and number titles. Titles of the pictures, charts and tables are to be typed in one interval. Titles of tables and pictures should not be abbreviated.
10. All dimensions used in the text should correspond the International measurement unit system (SI).
11. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The electronic version is presented on a diskette or diskettes or is sent by e-mail (the university e-mail address is nauka@vsu.by).
12. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (100–150 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - author's home address, telephone number, e-mail address;
 - recommendation of the department (scientific laboratory) to publish the article;
 - filled in author's contract should be in duplicate. Contract form you can find on the website of VSU named after P. M. Masherov (www.vsu.by);
 - 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 Казимира Малевича
«Голова крестьянина».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

ЛИ № 02330/110 от 30.01.2013 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.