

ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

№ 3(23) 2016

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

Научно-практический журнал

Издается с января 2011 года

Выходит четыре раза в год

2016 № 3(23)

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

Founder — Educational Establishment
«Vitebsk State P. M. Masherov University»

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:
Т. В. Котович (Беларусь)

Заместитель главного редактора:
А. В. Русецкий (Беларусь)

Редакционная коллегия:
Е. Я. Аршанский (*ответственный за раздел «Педагогика»*), Н. В. Владимирова, Н. А. Гугнин, В. И. Жук, В. А. Космач, Т. В. Котович (*ответственный за раздел «Искусствоведения»*), В. Ф. Мартынов, М. А. Можейко, В. П. Прокопцова, А. В. Русецкий, В. А. Салеев, Е. М. Сахута, Д. С. Сенько, М. А. Слемнев (*ответственный за раздел «Культурология»*), А. И. Смолик, Р. Б. Смольский, Н. А. Ювченко

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

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

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (212) 58-48-93
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
«ART AND CULTURE»

Editor-in-Chief:
T. V. Kotovich (Belarus)

Deputy Editor-in-Chief:
A. V. Rusetskiy (Belarus)

Editorial board:
E. Ya. Arshanski (*responsible for unit «Pedagogics»*), N. V. Vladimirova, N. A. Gugin, V. I. Zhuk, V. A. Kosmach, T. V. Kotovich (*responsible for unit «Art History»*), V. F. Martynov, M. A. Mozheiko, V. P. Prokoptsova, A. V. Rusetski, V. A. Saleyev, E. M. Sakhuta, D. S. Senko, M. A. Slemnev (*responsible for unit «Cultural Studies»*), A. I. Smolik, R. B. Smolski, N. A. Yuvchenko

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 12.09.2016 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 16,7. Уч.-изд. л. 17,7. Тираж 100 экз. Заказ 116.

Оглавление**Contents****Искусствоведение****Art History**

Гугнин Н. А. Станковая графика в творчестве витебских художников второй половины XX – начала XXI века 6

Gugin N. A. Easel Painting in the Work by Vitebsk Artists of the Late 20th – Early 21st Centuries 6

Котович Т. В. Культурная улица Марка Шагала в Витебске: росписи по картинам Казимира Малевича 15

Kotovich T. V. The Cult Street of Marc Chagall in Vitebsk: Paintings on the Basis of Kazimir Malevich's Canvases 15

Кононова А. В. Изобразительная функция света: парадигма приемов светоизображения в живописи белорусских художников XX – начала XXI века 23

Kononova A. V. Graphic Function of Light: Paradigm of Tools of Light Depiction in Painting by Belarusian Artists of the 20th – Early 21st Centuries 23

Подкопаев И. Н. Сценография Евгения Лысика: основные структурные элементы 28

Podkopayev I. N. Yevgeni Lysik's Stage Design: Basic Structural Elements 28

Томашева И. Г. Портрет в живописи Беларуси эпохи Ренессанса и барокко: вопросы стиля и типологии 44

Tomashava I. G. Belarusian Portrait Painting of the Renaissance and Baroque: the Issue of Style and Typology 44

Шпаковская Л. С. Тексто-музыкальные аспекты формульной организации литургической монодии XVII–XVIII вв. 54

Shpakovskaya L. S. Text and Musical Aspects of the Formulaic Organization of the Liturgical Monody in the XVII–XVIII Centuries 54

Янь Миньхао. Классификация современных музыкальных шоу-проектов 61

Yun Minhao. Classification of Contemporary Musical Show Projects 61

Культурология**Cultural Studies**

Самосюк Н. В. Развитие культурной идентичности православного населения Западной Беларуси в межвоенный период 70

Samosiuk N. V. Development of the Cultural Identity of the Orthodox Population of Western Belarus in the Interwar Period 70

Сосницкий Ю. А. Проектные средства, применяемые при решении задач организации экопространства в г. Харькове 77

Sosnitski Y. A. Design Tools Used in Problem Solving of Setting Up the Eco Space in Kharkov 77

<i>Клемят Л. Е.</i> Постмодернистская эстетика и народные традиции в современном интернет-фольклоре	83
<i>Сун Чанлун.</i> Исторические корни жанра хуаняо в живописи древнего Китая: образы, сюжеты, символы	90

<i>Klemiat L. E.</i> Postmodern Aesthetics and Folk Traditions in the Contemporary Internet Folklore	83
<i>Song Changlong.</i> Historical Roots of the Genre of Huaniao in the Painting of Ancient China: Imagery, Topics, Symbols	90

Педагогика

<i>Исаков Г. П.</i> Петроград-Ленинград и Витебск: контакты и связи в художественном образовании (1923–1941 гг.)	96
<i>Прокопович Н. С.</i> Теоретические аспекты организации любительской творческой деятельности в профессиональной замещающей семье	108
<i>Гавеля О. Н.</i> Векторная направленность культурных ценностей одаренной личности в современном информационном обществе	113
<i>Пухарев В. В.</i> Конкурс академического рисунка в Харькове	121

Pedagogics

<i>Isakov G. P.</i> Petrograd-Leningrad and Vitebsk: Contacts and Links in Art Education (1923–1941)	96
<i>Prokopovich N. S.</i> Theoretical Aspects of Setting Up Amateur Creative Activity in a Professional Foster Family	108
<i>Gavelya O. N.</i> Vector Direction of Cultural Values of Gifted Individuals in Contemporary Information Society	113
<i>Pukharyev V. V.</i> Academic Drawing Competition in Kharkov	121



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 76.036:7.071(476.5)«195/20»

Станковая графика в творчестве витебских художников второй половины XX – начала XXI века

Гугнин Н. А.

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



В кругу видов изобразительного искусства станковая графика издавна занимает важное место. Статья посвящена одному из интереснейших разделов станковой графики – эстампу. Рассматриваются история развития эстампа на Витебщине и современное состояние этого вида изобразительного искусства в регионе.

Особое внимание в статье уделено Витебску – одному из ведущих центров изобразительного искусства в республике. С начала 1960-х годов здесь наблюдается процесс возрождения интереса художников к эстампу. Период мощного подъема в станковой графике 1970–1980-х годов, сменился временем заметного охлаждения зрителей, а вслед за ними и многих художников к станковой графике. Здесь сформировался целый ряд интересных мастеров эстампа. Анализируется творчество ведущих витебских художников-графиков этого этапа Г. Кликушина, Б. Кузьмичева, А. Ильинова, Г. Киселева, Л. Антимонова, В. Шамшура, В. Дурова, Ю. Баранова, О. Костогрыза и других.

Ключевые слова: белорусская графика, гравюра, офорт, линогравюра, литография.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 6–14)

Easel Painting in the Work by Vitebsk Artists of the Late 20th – Early 21st Centuries

Gugin N.A.

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

Among the types of fine art easel painting has long been taking a significant place. The article centers round one of the most interesting sections of easel painting - print. The history of print development in Vitebsk Region as well as the contemporary status of this type of fine arts in the region is considered

Special attention is paid to Vitebsk, one of the leading centers of fine art in the Republic. Since 1960-s the process of the revival of artists' interest in print has been observed here. The period of powerful rise in the easel painting of the 1970–1980-s was substituted by the time of noticeable cooling on the part of viewers and, following them, the interest in easel painting of many artists. A number of interesting print artists shaped here. Creative work by leading Vitebsk print artists of that period, G. Klikushin, B. Kuzmichev, A. Ilyinov, G. Kiselev, L. Antimonov, V. Shamshur, V. Durov, Yu. Baranov, O. Kostogryz and others, is considered.

Key words: Belarusian print, engraving, etching, linocut, lithography.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 6–14)

Станковая графика в своем историческом развитии неоднократно испытывала подъем и спад общественного интереса, выдвигалась на первый план в художественной жизни эпохи или уходила в тень, давая дорогу другим, более востребованным временем видам изобразительного искусства. Эта мысль сохраняет свою справедливость и в отношении XX века, когда подъем графики в 1920-е и затем в 1960–1970-е гг. сменялся затем периодами ее относительного забвения и застоя.

Особая роль в истории белорусской довоенной станковой графики принадлежала Витебску. Послереволюционный Витебск был отмечен необычайной интенсивностью и богатством проявлений художественной жизни, масштабностью имен художников и значимостью итогов их творческой работы. В 1920-е годы ярко заявили о себе витебские художники-графики – выпускник художественно-практического института Соломон Борисович Юдовин (1892–1954), руководивший в нем

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

некоторое время графической мастерской, педагог Витебского художественного училища; талантливый художник-график Ефим Семенович **Минин** (1897–1937), репрессированный в 1937 году; переехавший впоследствии в Москву Зиновий Исаакович **Горбовец** (1897–1979). Здесь были созданы первые белорусские экслибрисы советского времени.

С именем С. Юдовина связаны первые шаги белорусской ксилографии. До своего переезда в Ленинград в 1924 году он создал несколько интересных графических серий. Это, прежде всего, изданный в 1920 г. «Еврейский народный орнамент» из 26 гравюр, серии гравюр «Былое» и «Старый Витебск» в технике обрешной и торцовой гравюры на дереве. В середине – второй половине 1930-х годов интерес к станковой графике существенно ослабевает. На первый план в художественной жизни республики уверенно вышли живопись и скульптура.

С середины 1950-х годов в СССР началось заметное оживление в развитии искусства эстампа, появились десятки имен новых мастеров, сотни оригинальных произведений в технике линогравюры, литографии, офорта и т. д. Графика уверенно начала выходить на передний край советского искусства. Следует заметить, что этот процесс широко затронул изобразительное искусство большинства советских республик.

В Беларуси в графику пришли молодые художники-графики С. Герус, А. Последович, Е. Лось и представители первого выпуска отделения графики БГТХИ (1958) [1, с. 36]. Новый этап в истории послевоенной станковой графики в Витебске начинается несколько позднее, с рубежа 1950–1960-х годов.

В изобразительном искусстве Витебщины второй половины XX века, выдвинувшем незаурядных живописцев, скульпторов, талантливых мастеров акварели, сформировался целый ряд интересных художников-графиков. В силу ряда обстоятельств из широкого круга разновидностей эстампа в Витебске в наибольшей степени прижилась линогравюра.

Целью данной статьи является исследование процесса развития станковой графики в Витебске второй половины XX – начала

XXI века, анализ творчества ведущих витебских художников-графиков этого периода.

Линогравюры Г. Ф. Кликушина. Одним из первых витебских художников, обратившихся на рубеже 1950–1960-х гг. к линогравюре, стал выпускник заочного отделения Московского полиграфического института, преподаватель художественно-графического факультета ВГПИ Григорий Филиппович **Кликушин** (1921–2014). В 1957 году он был принят в Союз художников за работы в области книжной иллюстрации.

Период активного увлечения линогравюрой составил десятилетие в творческой биографии художника (1960–1970), в последующую четверть века на первое место вышла шрифтовая графика. Эволюция художника отразила активное осмысление опыта предшественников и настойчивый поиск своего языка, своего круга приемов работы резцами, освоение закономерностей взаимодействия в гравюре черного и белого. Быть первопроходцем всегда трудно, и вполне объяснимо, что первые его шаги в эстампе были связаны с цветной линогравюрой, традиции которой развивал в республике известный минский график Анатолий Николаевич **Тычина** (1897–1986), патриарх белорусской цветной линогравюры.

Интересно, что Г. Кликушин много лет руководил на художественно-графическом факультете кружком графики. На занятиях студенты в первую очередь знакомились с такой интересной техникой, как гравюра на бумаге, когда печатные формы вырезаются из плотной, пропитанной олифой, бумаги. Эта техника вырабатывала умение обобщать детали, мыслить в композиции большими планами, ясно и лаконично строить изображение.

Но привлечение цвета в работе над художественным образом было не долгим, вслед за А. Кашкуревичем, Г. Поплавским, Б. Заборовым, Л. Асецким, Е. Лось и другими мастерами Г. Кликушин сконцентрировался на раскрытии образных возможностей черно-белого изображения. Наиболее свободно и органично художник чувствовал себя в разработке мотивов городского пейзажа, архитектура Витебска старого и нового, его центра и окраин вылилась у графика в большую, вбирающую в себя все новые и новые сюжеты серию линогравюр.

К сожалению, в юбилейных каталогах Г. Кликушина не всегда есть датировки и названия работ, что существенно затрудняет анализ творческой эволюции мастера [2; 3]. В целом можно сделать вывод, что это был путь от относительно простого перевода натуры в черно-белое графическое изображение к созданию художественного образа специфическими приемами гравюры на линолеуме. Если в серии «Нефтестрой» художник не смог избежать заметного налета репортажности, простой констатации факта, то в циклах «Витебск, любовь моя» и особенно «Старый Витебск» уровень владения материалом и, как следствие, глубина образного решения листов неизмеримо возрастает.

В гравюре «Старый Витебск» черная рамка не просто ограничивает поле изображения, а становится своеобразным окном, в котором возникает выразительный образ старого города. Особенно интересен еще один лист, посвященный 1000-летию Витебска (1974), со сложным взаимодействием пространственных планов и изобретательным использованием пышной декоративной рамы с картушем и орнаментом из листьев, придающей сюжету значительность и праздничную торжественность. Изобразительный язык художника очень продуманный, ровный, спокойно-повествовательный, правдивый.

Линогравюры Б. Н. Кузьмичева. После окончания Минского художественного училища (1960) приехал на работу в Витебск Борис Николаевич **Кузьмичев** (1936–2000). В линогравюре Кузьмичев избрал для себя достаточно оригинальный принцип решения разнообразных композиций, заключающийся в предельном лаконизме и обобщении, в тщательном отборе выразительных деталей, в ясности и точности образного языка.

Даже сами названия его графических серий – «В. И. Ленин – жизнь и продолжение жизни», «Люд белорусский» и другие говорят об антропоцентричности его художественного мышления. Массивные пятна черного, грубоватый, лаконичный штрих и уплощенность формы создают в его гравюрах особую атмосферу специфического графического пространства. Немалый вклад внес Б. Кузьмичев в белорусскую

графическую лениниану. Это и отдельные линогравюры: «Аппассионата», «Красная площадь», «В. И. Ленин», и цикл гравюр на картоне «Ленинские места», воплощающих образ величайшего революционера XX века.

Цикл «Люд белорусский» навеян трудом белорусского и польского фольклориста и этнографа Михаила Федоровского (1853–1923) с аналогичным названием, в котором были зафиксированы многочисленные белорусские сказки, легенды, песни и т. д. Витебский искусствовед Г. Лебедев писал: «Из него художник почерпнул лишь ассоциации, воплощая их в оригинальной, только ему свойственной манере и простоты и конкретности сюжетов и образов» [4, с. 2]. Листы цикла ассоциативны, выражая национальные мотивы в оригинальной орнаментально-знаковой форме, они несут богатую гамму разнообразных эмоций, отголоски грусти в листе «Дударь», наивную радость в листе «Состязание музыкантов», трагизм и надломленность в листах «Возвращение памяти» и «Вдовы». Каждое отклонение от нормативов вызвано желанием уйти от фактологии к образу, желанием ярко и обостренно выразить идею и строй чувств. Приемы лаконичного образного решения, продиктованного реальностью, и отражающего коллизии революционных преобразований в белорусской деревне, нашли свое отражение в гравюрах «За землю», «Призыв к коллективизации» и других.

Графика А. В. Ильинова. Ясный, поэтически-светлый мир природы открывается зрителю в гравюрах Анатолия Владимировича **Ильинова** (1935). Мастер лирического плана, он хорошо чувствует специфику и возможности материала, органично сочетает графическую технику с предметом воплощения, сохраняя при этом простоту и свежесть восприятия натуры. Художник прошел основательную школу мастерства – в 1965 году он окончил Московский полиграфический институт, где его педагогами были Андрей Гончаров и Глеб Горощенко.

Работы А. Ильинова второй половины 1960 – 1970-х годов отличаются относительной простотой композиционных решений, излюбленной техникой становится линогравюра. Уже с первых гравюр мастера определяющим жанром становится лириче-

ский пейзаж. С большой любовью выражает художник разнообразные состояния белорусской природы. Легкий и изящный штрих придает то динамику, то музыкальность художественному образу.

В работе «Первый снег» (1966) отражено состояние природы в начале зимы. Одинокое стоящее дерево, расположенное на первом плане по центру композиции, опустило ветви под тяжестью свежавывающего снега. Плавная диагональная штриховка уводит взгляд на задний план, останавливаясь на темных вертикалях зимнего леса. Мягко падающий по всему композиционному полю снег создает лирическое настроение и ощущение покоя.

Заметно, что художник охотнее мыслит не отдельным листом, а целой серией, циклом, находя все новые возможности для более полного раскрытия полюбившейся темы. Напряженная работа материализуется в весомые творческие итоги. Только 1990 год, например, был отмечен у А. Ильинова созданием целого ряда графических циклов. Это серии линогравюр «Воспоминание» (7 листов), «Город моего детства» (7 листов), «Браславщина» (18 листов), циклом рисунков углем «Батьковщина» и других [5, с. 2].

Художник постоянно работает на натуре. Рисование дает возможность непосредственного общения с природой, кислород свежих впечатлений. Многочисленные рисунки и беглые зарисовки пейзажных мотивов создают тот прочный натуральный фундамент, на котором только и возможна подлинная свобода творческого самовыражения. Композиция будущего эстампа определяется обычно в рисунке углем в натуральную величину, переводится на линолеум, тушью намечаются пятна черного. Мастер обладает даром чувствовать в доске степень законченности, первый оттиск – это уже почти законченное состояние, подвергаемое лишь незначительной корректировке.

Хотя в некоторых гравюрах художник отдает дань изящной и изобретательной декоративной стилизации природных форм, его сильной стороной является умение обнаружить естественную логику черноты белых ритмов, услышать стихийные мелодии ветра и солнца, понять скрытый смысл переплетающихся ветвей, выразить сопри-

частность человека извечному движению жизни. А. Ильинов в своих художественных образах умеет придти к гармоническому равнодействию поэтических представлений о действительности и жизненной убедительности их воплощения. Вряде его эстампов жизненно достоверное органично сосуществует рядом с символом и метафорой...

И еще об одном качестве эстампов автор хочется сказать. С завидным мастерством и поразительной чуткостью художник умеет увидеть и передать в одном листе, казалось бы, на первый взгляд несовместимое – уютный, обжитой мирок человеческого бытия и мощную стихию космических сил, гармонично соседствующих в природе.

График стремится не привыкнуть пользоваться набором хорошо изученных, проверенных приемов, находится в постоянном поиске свежих, неожиданных образно-пластических решений. Умение передать искреннюю любовь к родному краю и своим землякам придает творчеству А. Ильинова оптимистический, жизнеутверждающий характер.

Графика других витебских авторов. По окончании Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства (1966) приехал на работу в Витебск Георгий Петрович **Киселев** (1935). Первое знакомство с печатной графикой у него произошло благодаря школьному учителю, который открыл ему мир гравюры. В его творчестве нашли отражение темы белорусского песенного фольклора. В технике линогравюры выполнены поэтические листы триптиха «Ой, рано на Ивана», пронизанные фольклорными напевами, несущими идею органичного единства природы и человека. Проникновенная поэтика другого триптиха «Потеряла заря ключи», выполненного в технике автолитографии, призвана передать преклонение перед природой-матерью. Осмысливая минувшее, график обратился к теме Великой Отечественной войны, создавая композиции высокого образного звучания. Много лет художник отдал сериям «Набат», «Стремление», «Мое поле», выполненным в технике гравюры на картоне, близким по манере и образному строю.

Увлеченный книжными знаками, он часто использовал технику сухой иглы

на оргстекле, создавая своеобразные сюиты экслибрисов, посвященные какому-либо событию или знаменательной дате.

С середины 1960-х годов в Витебске живет и работает выпускник отделения графики БГТХИ Викентий Иванович **Ральцевич** (1936). Во второй половине 1960-х – 1970-е годы он активно разрабатывал своеобразную графическую технику, имитирующую такую разновидность офорта, как «сухая игла». На плотный картон наклеивалась калька, на ней иглой процарапывался рисунок, печать осуществлялась по технологии офорта. Художник изображал уголки старого города, выразительные в своей пластике старые деревья, так родились серии «Витебск» и «Дерева».

Доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ им. П. М. Машерова Леонид Сергеевич **Антимонов** (1934–2011) много лет успешно руководивший мастерской графики и творческим кружком аналогичного профиля, в работе над эстампом обращался преимущественно к гравюре на картоне, офорту с его богатейшими изобразительными возможностями и редкой и малоизученной в то время технике монотипии [6].

Им были разработаны новые интересные разновидности этой техники (флоротипия), оригинальные авторские приемы печати. В основе композиций многих его книжных знаков – портретные миниатюры выдающихся художников, писателей, музыкантов. Композиция – это и способ отражения индивидуального авторского своеобразия.

В неразрывной связи с познавательной стороной художественного произведения в его работах находятся выразительные средства произведения – то есть отношение самого художника к изображаемому, отражении чувств, владевших им.

В начале 1970-х годов к графике обратилась целая группа молодых витебских художников – В. Дуров, Ю. Баранов, Н. Гугнин, В. Шамшур, Н. Таранда (Орша), В. Шаппо (Новополоцк). К этому времени советская графика не только накопила огромный профессиональный опыт, но и заняла достойное место среди других видов изобразительного искусства, доказав

свои большие возможности в глубоком осмыслении самых различных сторон действительности.

Глубокий смысл искусства заключается в том, что оно расширяет границы прекрасного, поэтического, улавливая то новое, что каждый день приносит наша жизнь и что большинством остается долгое время незамеченным. Многообразие творческих почерков и индивидуальных манер доказало, что лирические претворения жизненных событий и человеческих чувств могут быть необычайно различны.

Ярко заявил о себе в 1970–1980-е годы, как быстро растущий мастер графики Валерий Павлович **Дуров** (1942–2003), разработавший сложную авторскую технику, использующую печатные формы и ручную доработку композиций. Тяга к философскому обобщению чувств и явлений нередко приводила его к поискам аллегорий, метафор, символов. Содержание творчества В. Дурова находится в тесном взаимодействии со строем мыслей и чувств, его мировоззрением. Ему была присуща склонность к синтетическому обобщению жизненных явлений как одна из характерных черт современного художественного мышления. В этом плане показателен его триптих «Эхо», выполненный в оригинальной авторской технике.

Еще будучи студентом художественно-графического факультета открыл для себя мир графики Вячеслав Вячеславович **Шамшур** (1942), но пик активности его как мастера линогравюры пришелся на 1980-е годы. В своей работе над графическими композициями он вносил свежий взгляд на выбор пейзажного мотива, смело использовал неожиданные ракурсы, умело и со вкусом вводил стаффаж. Более того, филигранная техника владения штрихом позволяла ему не только решать задачи организации пространства, но и успешно передавать богатейшую гамму погодных состояний и фактур в мире природы. В его образном восприятии ... сложно переплетается чистота взгляда на мир, спокойная созерцательность – и активная, преобразующая реальность, сила творчества; острота выражения своего, очень личного отношения к увиденному – и объективность мироощущения; философское обобщение –

и конкретность изобразительного мотива; добрая преемственность, органическая связь с лучшими традициями русской и советской гравюры – и умение отыскивать свои, новые интонации художественного языка. В его гравюрах пространство открыто, свободно выплескивается на поля во все стороны [7].

Но если возможности материала неисчерпаемы, то художник в какой-то момент начинает ощущать исчерпанность материала в личном творческом плане, и очевидно, неслучайно мастер в конце 1980-х годов открыл новую для себя технику пастели, успешно освоил ее, обогатил авторскими приемами и находками.

С кружка графики, руководителем которого был Г. Кликушин, начал в студенческие годы свой путь в линогравюре Николай Александрович **Гугнин** (1946). Его дипломная работа – серия линогравюр, посвященных Полоцку, получила высокую оценку комиссии и успешно экспонировалась на Республиканской выставке графики (1972). Он искал новые возможности линолеума, настойчиво пробивался сквозь толщу привычных, устоявшихся норм традиционалистских решений к открытию тающихся в искусстве линогравюры богатств. Но и он в 1980-е годы отошел от эстампа и начал работать в основном в акварели и гуаши [8].

Во многом самостоятельно прошел путь к мастерству художника-гравера Юрий Семенович **Баранов** (1949). Первые шаги в линогравюре были сделаны им в изостудии Дома пионеров под руководством Г. Шутова. В конце 1960-х годов, в его творчестве можно заметить эволюцию от чеканной строгости гравюры на пластике и ксилографии к более сложной тональности офорта и акватинты, углубление философского начала в подходе к теме. Лейтмотивом многих его работ стал Витебск.

Не стала основой областью приложения сил станковая графика в творчестве Олега Даниловича **Костогрыза** (1960), автора целого ряда интересно задуманных и тонко разработанных офортов и монотипий. Еще будучи студентом, он успешно дебютировал в экслибрисе и принял участие во 2-й областной выставке экслибриса в Витебске (1989). Всерьез и надолго увлекшись ани-

малистикой, он выполнил в качестве дипломной работы серию станковых иллюстраций по мотивам повести Д. Лондона «Белый клык» в технике карандашного рисунка. Он заинтересовался монотипией, выполняемой типографскими красками на пластике, стала оформляться графическая серия «Красные драконы». Увлечшись офортом, иногда в сочетании с акватинтой, О. Костогрыз создал целый ряд интересных листов в этой технике. Его работам присущ лирико-романтический взгляд на мир, тонкий вкус, особая любовь к анималистическим мотивам.

В этот период получили интересное развитие станковые формы рисунка, карандашного, сангиной, металлическим и тростниковым пером и т. д. В Новополоцке выдвинулся блестящий рисовальщик, выпускник художественно-графического факультета Владимир Дмитриевич **Шаппо** (1948), автор впечатляющий графических серий «Поозерье», «Заполярье», «Сказки старого Браслава» и других. Ци Бай-ши писал, что секрет искусства лежит «между сходством и несходством», возможно, именно владение этим секретом делает его работы такими привлекательными и запоминающимися.

Не случайно, в негласном рейтинге рисовальщиков В. Шаппо был номинирован художниками как «Первый карандаш Витебской области».

Более двадцати лет активно работал в области станкового рисунка и офорта с акватинтой оршанский художник Николай Иванович **Таранда** (1947).

Незаурядным мастером рисунка выступил витебский художник-педагог Александр Иосифович Мемус (1941), в какой-то степени наследующий традиции мастеров «Мира искусства». С интересными рисунками выступали на выставочных экспозициях А. Чмил, А. Слепов, Н. Дундин, Г. Исаков, М. Кругликова и многие другие.

Параллельно со станковыми формами графики в Витебске многие годы успешно развивался экслибрис. 2-я областная выставка экслибриса, которая прошла в 1989 году в выставочном зале Витебского краеведческого музея и включила в свою экспозицию около трехсот графических миниатюр 27 авторов, знаменовала собой



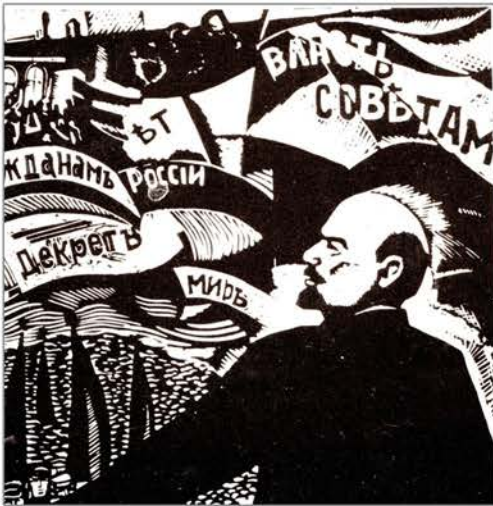
С. Юдовин. Улица в местечке. Ксилография. 1922–1924.



Г. Кликушин. Зима. Первый снег. Линогравюра. 1960.



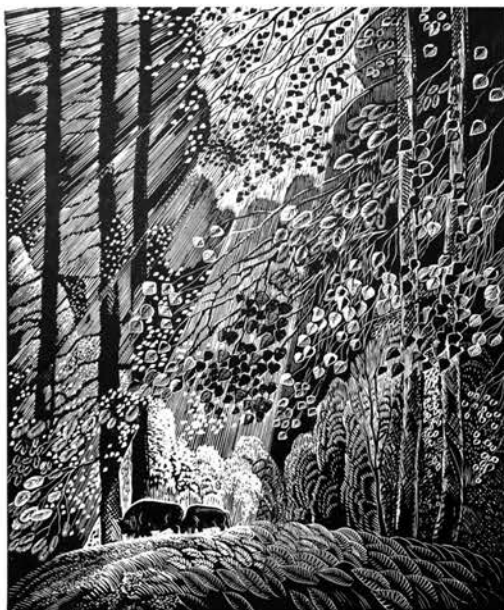
Г. Кликушин. Витебск-1000. Линогравюра. 1974.



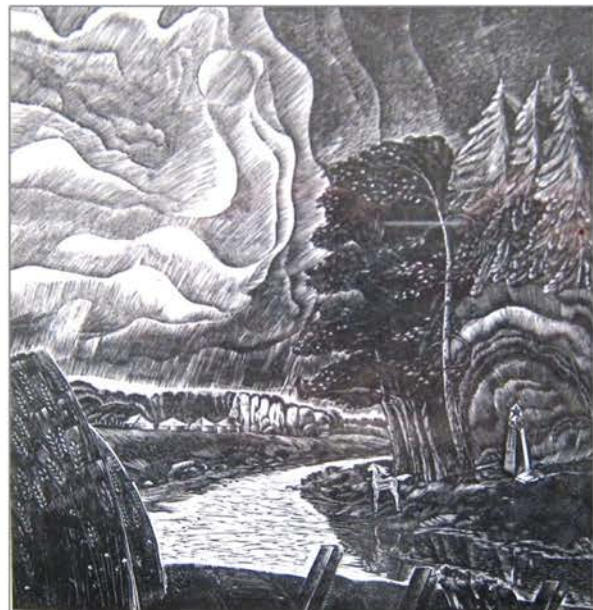
Б. Кузьмичев. В. И. Ленин. Линогравюра. 1980–1988.



А. Ильинов. Филиповка. Линогравюра. 1996.



А. Ильинов. Утро в заповеднике. Линогравюра. 1992.





Л. Антимонов. На купальскую ночь. Флоротипия. 1978.



В. Шамшур. Ветер в деревьях. Линогравюра. 1988.



В. Шамшур. Забавы детства. Линогравюра. 1987.



Н. Гугнин. Лучеса. Линогравюра. 1974.



В. Дуров. Браславщина. Авторская техника. 1990.



Ю. Баранов. Витебск. Линогравюра. 1980-е гг.



О. Костогрыз. Вечер в старом городе. Офорт, акватинта. 2006.

время наивысшего подъема искусства гравюры в регионе [7]. Выставка дала целый ряд новых имен молодых художников, обратившихся к эстампу сравнительно недавно. Почти все они работали в технике офорта и акватинты, искусством которой они овладели в мастерской графики у Л. Антимонова.

Заключение. Период мощного подъема в станковой графике пришелся на 1970–1980-е годы. Вторая половина 1990-х и особенно 2000-е годы стали временем заметного перелома в отношении зрителей, а вслед за ними и многих художников к станковой графике, набирающего размах процесса широкой коммерциализации изобразительного искусства, в котором эстампу к сожалению не удалось занять достойное место. Он не исчез совсем, но стал достаточно редким гостем на выставочных экспозициях, преимущественно ретроспективных и юбилейных, и продолжил жизнь в мастерских узкого круга профессиональных художников-графиков.

Дорога подлинного искусства в графике, как и в других его видах, невероятно трудна, она наполнена неустанными поисками, страстным, не знающим остановок и пауз движением художников вперед. Исходным материалом творчества художников-графиков неизменно остается жизнь со всем богатством красок и эмоций, в ней заключенных: радостью и горем, суровым напря-

жением и светлой лирикой, драматизмом и жизнеутверждением.

Непродуктивно было бы самоуверенно прогнозировать судьбу станковой графики в наступившем веке, но несомненно одно – в основе ее дальнейшего развития всегда будут художники, для которых основным языком творчества останется графика со своими неисчерпаемыми возможностями оригинальных пластических решений, образного самовыражения и смелых творческих экспериментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шматаў, В. Ф. Сучасная беларуская графіка / В. Ф. Шматаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1979. – 127 с.
2. Кликушин, Г. Ф. Графика. Каталог выставки-ретро к 75-летию со дня рождения / Г. Ф. Кликушин. – Витебск: Витебская областная типография им. Коминтерна, 1996.
3. Кликушин, Г. Ф. Гравюры на линолеуме. Каталог юбилейной выставки-ретро к 80-летию со дня рождения / Г. Ф. Кликушин. – Витебск: Витебская областная типография им. Коминтерна, 2001.
4. Кузьмичев, Б. Графика. Монументальное искусство. Плакат. Каталог / Б. Кузьмичев. – Витебск: Витебская областная типография им. Коминтерна, 1989.
5. Ильинов, А. Каталог выставки / А. Ильинов. – Витебск: Витебская областная типография им. Коминтерна, 1991.
6. Антимонов, Л. Монотипия, гравюра, рисунок, живопись. Каталог / Л. Антимонов. – Витебск: Витебская областная типография им. Коминтерна, 1991.
7. Шамшур, В. Класіка сучаснага пейзажа. Каталог / В. Шамшур. – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2014.
8. Гугнин, Н. А. Каталог 2-й областной выставки экслибриса / авт.-сост.: Н. А. Гугнин. – Витебск, 1989.

Поступила в редакцию 01.04.2016 г.

УДК 75.038.14:7.071:75.052(476.5)«19/20»

Культовая улица Марка Шагала в Витебске: росписи по картинам Казимира Малевича

Котович Т. В.

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



Статья посвящена анализу росписей, сделанных на основе работ Казимира Малевича, в центре Витебска, в июне 2016 года при подготовке к празднованию Дня города (26 июня, в годовщину освобождения Витебска в 1944 году) и празднованию улицы Марка Шагала.

Серия росписей представляет собой развитие и завершение первоначальной и главной росписи – по эскизу Казимира Малевича «Принцип росписи стены (Смерть обоям)», в создании которой приняли участие витебские художники разных поколений. Четыре существующие ныне росписи сплетаются в единую симфонию формы, цвета и супрематической композиции. Восприятие этого единства-целостности нелинейно во времени и в пространстве. Нелинейность восприятия определена расположением росписей в пространстве улицы, их масштабами и соотношением.

Проект в современном его виде существует по музыкальной формуле T – S – D – T (тоника – субдоминанта – доминанта – тоника).

Ключевые слова: роспись, супрематизм, Казимир Малевич, Витебск, праздник города.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 15–22)

The Cult Street of Marc Chagall in Vitebsk: Paintings on the Basis of Kazimir Malevich's Canvases

Kotovich T.V.

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

The article centers round the analysis of paintings made on the basis of Kazimir Malevich's works in the center of Vitebsk in June 2016 during the preparation for the Day of the City celebrations (June 26, the anniversary of liberation of Vitebsk in 1944) and celebrations of Mark Chagall Street.

A series of paintings is the development and completion of the original main painting after Kazimir Malevich's "Principle of Wall Painting (Death to Wallpaper)" in the creation of which Vitebsk artists of different generations took part. The four existing today paintings are interwoven into one symphony of form, color and a supremacist composition. Perception of this wholesomeness is non linear in time and space. The non linear perception is determined by the location of paintings in the space of the Street, their scale and correlation.

The project in its contemporary form exists according to the musical formula of T – S – D – T (tonics – subdominant – dominant – tonics).

Key words: painting, Supremacism, Kazimir Malevich, Vitebsk, the holiday of the City.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 15–22)

В предыдущем номере научно-практического журнала «Искусство и культура» (№ 2/2016) мы подробно проанализировали первую роспись на углу улиц Марка Шагала и Ленина, имеющую долгую историю создания, восстановления, нового создания. «Принцип росписи стены (Смерть обоям)» открывает панораму улицы. В июне 2016 года на торцах домов по четной стороне улицы были сдела-

ны новые росписи по особой развернутой программе.

Цель статьи – создание вербального образа симфонии росписей по картинам Казимира Малевича на улице Марка Шагала в Витебске.

Формула-схема T – S – D – T как математическая основа симфонии росписей. Эскиз Казимира Малевича, сделанный в Витебске в конце 1919 года и переданный

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



Роспись «Смерть обоям» на углу улиц Ленина и Марка Шагала. Фото А. Духовникова.

в 1930 году в фонд Русского музея, послужил основой для создания в 1992 году первого варианта монументальной росписи на стене дома, который углом выходит на центральную улицу Витебска и открывает со стороны этой улицы панораму улицы Марка Шагала.

Эта роспись на доме № 10 не просто открывает панораму улицы, не только привлекает внимание всех проходящих, привыкших и не привыкших к ней, к ее яркому знаковому шифру, к громко звучащим красным геометрическим фигурам и к черному квадрату. Она начинает теперь настоящую драматургическую ситуацию, делая путешественника участником разворачивающегося визуального действия. Роспись соотносится с колокольным звоном, который задает смысл, интонацию, тональность и цветовую партитуру всей постепенно набирающей силу симфонии супрематических росписей.

Четыре созданные и ныне существующие росписи возникают перед зрителем как единство, сплавленные между собой так, что образуют своеобразный космос, и подобный сплав достигается с помощью основной идеи К. Малевича и авторов выбора именно этих его работ.

В основе целостной картины строя в последовательности росписей на торцах домов четной стороны находится формула-схема $T - S - D - T$, благодаря которой предстает гармония этой общей супрематической целостности. Все пространство, образованное росписями, подчиняется музыкальному ритму. $T - S - D - T$ (тоника, субдоминанта, доминанта, тоника) – это основные опорные аккорды-созвучия (или супрематические картины) тональности музыкального

произведения и живописного произведения. Тоника служит обострению кульминации, являясь своеобразным фоном, характеристикой настроения всей серии росписей. Субдоминанта предвосхищает кульминацию. Доминанта – это доминирующее, главное пятно, смысловая вершина серии. И, наконец, разрешение напряженности несет в себе примирение, обобщение контраста-конфликта предыдущих элементов, ведет к гармонии и единению.

Данная формула предстает как основа создания вербальной модели серии росписей на улице, а также выступает базой для определения общей картины решений в визуальном облике улицы. Эта модель предстает в таком виде: основание – тоника, т. е. устойчивый фундамент; боковые грани, поднимающиеся вверх – субдоминанта, постепенно готовящая кульминацию; вершина – доминанта произведения, пик. Потом постепенно вниз к тонике и растворяется в ней. Данную формулу-модель мы рассматриваем в следующем контексте: завязка, развитие событий, кульминация, разрешение конфликта [1, с. 77].

Тоника – Т – роспись на доме № 10. Основание, устойчивый фундамент – роспись «Смерть обоям», строящаяся на взаимодействии белой плоскости с цвето-формами и представляющая собой гармонию, цельность и изящество: «Эта цветная таблица изображающая пропорции цветов и их отношений с ведением элемента динамического в середине. К. Малевич» [ГРМ. Поступление 1930 от автора] [2, с. 267].

В росписи обнаруживаются два композиционных центра. Один из них – смысловой – это черный квадрат. Он является принципиальным произведением всего малевичского творчества, и помещенный в данный эскиз не может не быть ее основой. Другой центр – форма и цвет подчеркивают это – отождествляется со «стрелой» в середине композиции, обозначающей стремление от красного четверть-круга вправо вверх. Первый центр стабилизирует композицию, второй выявляет ее скрытую динамику. Кроме того второй центр задает еще и круговое движение по часовой стрелке: правый нижний красный многоугольник «движется», затрагивая наложением и красный четверть-круг и черный квадрат и верхние фигуры,

завершая свое путешествие на красном верхнем квадрате.

«Черный квадрат» занял место, определенное для него художниками творческого объединения «КВАДРАТ», выполнившими роспись в 1990-е гг. На эскизе Казимира Малевича он расположен внизу слева и приравнен к начальному импульсу, из которого возникает и разворачивается вся композиция. В реальной росписи он главенствует над всем изображением, вершинно диктуя логику действия всех цвето-форм. «Черный квадрат» на стене расположен на одной из диагоналей, а именно на диагонали слева направо вверх. По замечанию исследователя Н. Тарабукина, это – диагональ победы, «ибо она знаменует собой преодоление препятствий, напряжение, завоевание» [3, с. 39].

Из дневника автора статьи: «19 мая. Все надо сделать аккуратно и тактично, чтобы “супрематические конфетти” (С. Эйзенштейн) не превратились в аляповатость и наглость по отношению к самому Малевичу и его идеям, чтобы супрематизм Малевича не превратился в свою противоположность. И чтобы новые росписи не уничтожили угловую, начальную роспись, уже историческую». Роспись «Смерть обоям» создает и обостряет напряжение, возрастающее по ходу движения.

Субдоминанта – S – роспись на доме № 8. «Supremus № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916» (из Русского музея) – это субдоминанта, предвосхищающая кульминацию всей серии, всей симфонии.

Идея появления росписей принадлежит дизайнеру Александру Вышке (возникла 21 апреля 2016 года). По его проекту на торцах домов со стороны улицы Ленина должны располагаться работы Казимира Малевича, а со стороны улицы Калинина – работы Марка Шагала. В июне 2016 года был произведен первый этап создания произведений молодыми художниками. Это – Кирилл Демчев, Антон Левадный, Полина Балашова, Настя Лисьева и Наташа Трощенко.

Было несколько вариантов работ Казимира Малевича, предложенных Александром Вышкой. Но автор статьи и художник Андрей Духовников, директор музея «Витебский центр современного искусства», остановили свой выбор на других, тех, что представлены сейчас на улице,



Фрагмент «Supremus № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916» (ГРМ).

так как они наиболее четко вписываются в архитектуру домов, и – главное – в концепцию музыкальной гармонии T – S – D – T.

Роспись «Supremus № 58. Супрематизм. Желтое и черное. 1916», последняя по времени выполнения, на доме № 8, она развивает визуальный смысл первой, «Смерть обоям». Она специально создана не на самой видной, сразу бросающейся в глаза части торца этого дома, то есть она не является очевидной, сразу обнаруживающейся со стороны улицы Ленина. Это представлялось принципиальным: блестящая, везде цитируемая работа Казимира Малевича обязательно должна была присутствовать в симфонии росписей, но не должна была соперничать с первой, с росписью «Смерть обоям», ставшей культовой в облике города.

В ходе движения наблюдателя она возникает неожиданно, вдруг, даже тревожно, удивительным акцентом, манящим, психологически развивающим драматические мотивы всей симфонии. Мы повернули изображение по оси, положив усеченную серповидную фигуру не справа, как в работе К. Малевича, а слева и завернув часть изображения за угол дома, чтобы эта его часть оказалась на стене со двора.

Супрематизм Казимира Малевича возник, был раскрыт и разработан в короткий период: инкубационный – с июля 1913 по декабрь 1915 года; черный, красный и белый периоды завершились в 1918 году.



В ходе работы над росписью.
Фото К. Демчева.

Как писал сам художник в издании 1920 года «Супрематизм. 34 рисунка»: «Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя» [4, с. 185].

Супрематизм как первенство, как главенство означал на первых порах для К. Малевича приоритет цветового начала, а уже позже, к 1920-м годам он связывал его больше всего с пространством. Это очевидно в связи с возросшим интересом художника к новым возможностям созданного им направления, с выходом супрематизма в объем (открытиями Л. Лисицким ПРОУНов и созданием К. Малевичем архитектурных и в утилитарную среду, а также с выходом супрематизма на философский уровень. Пространство здесь проявляется, как видим, в разных значениях: в художественно-изобразительной трехмерности; в дизайне и организации предметно-пространственной среды; и в самом высшем – в ментальности, на уровне мировоззрения.

Композиционные достоинства «Супремуса № 58», отмеченные Д. Сарабьяновым как продуманные и безошибочно выверен-

ные, и целостность как гармония и равновесие [5, с. 127], теряются при переводе его на плоскость стены. «Запятая» темно-серого цвета трансформируется в форму полукружия и из фона превращается в основную геометрическую фигуру, удерживающую всю целостность композиции, организующую всю ее и центрирующую все ее геометрические элементы. Соответственно утрачивается и соотношение площади холста с рамой. Но возникает и обостряется малевичское сопоставление бесконечного пространства и фигур. Плоскость стены читается как не имеющая границ, а роспись – как расширяющаяся и пульсирующая часть круга. Действительно, серое полукружие психологически воспринимается как уже дополненный, заверченный круг, а геометрические взаимопересекающиеся фигуры ярко-черных, молочно-белых и желтых больших и малых, коротких и длинных вытянутых прямоугольников – как механизм крестообразного движения и предельной уравновешенности одновременно. Ломаный крест, образованный большим черным и белым прямоугольниками, готов резко развернуть всю композицию против часовой стрелки, обрушить ее влево вниз.

Композиция ломает и предполагаемую последовательность восприятия всей серии росписей. Линейность движения исчезает из-за того, что Супремус № 58 удален с основной линии движения, и наблюдатель останавливается во времени, он вынужден свернуть с улицы и обойти дом № 8 кругом. В пространстве супрематических смыслов эта работа – одна из наиболее изящных, гармоничных и тонких у К. Малевича. Именно в ней он достигает синкретичности законов вселенной с ее беспредельностью и математической продуманности мельчайших деталей. И именно эта работа, увлекая путешественника своей визуальной красотой, приближает его к постижению следующей, небольшой и концентрированной как рефлекс следующей росписи.

Доминанта – D – роспись на торце дома № 6. «Супрематизм 11. 1917» – это доминанта, доминирующий, главный элемент всей симфонии, смысловая ее вершина.

Небольшая по размеру в сопоставлении с фоном стены, она еще и сознательно фактурна, так как стена не оштукатурена,



Роспись на доме № 6.
Фото К. Демчева.

и поэтому возникает игра света, цвета и впечатления от колебания фона и фигур росписи. К серому и черному, желтому цвету, главным в Супремусе № 58, прибавляется здесь голубой и коричневый акценты, а также ярко-красный в тонкой линии-стреле между желтым центральным кругом и серым наклонным прямоугольником. Вся композиция вторит движению в Супремусе № 58, словно продолжая его направление против часовой стрелки, падая влево более тяжелой массой фигур на легкие, плавающие, тонкими нитями-линиями скрепленные между собой нижние слева прямоугольники. Композиция-мельница подвижна, динамика ее подчеркнута летящей черной запятой в центре, из-за которой она и получила рабочее прозвище «Капля».

Из дневника автора статьи: «17 июня. Дом № 6 почти завершен. Роспись очень тактичная, темноватая по колориту. Маленькая как эмблема. Красиво. Леса еще стоят».

Наложение друг на друга цветовых плоскостей разного масштаба еще и предполагает выдвижение, выпирание передних навстречу зрителю. Этот эффект усиливается при попадании утренних солнечных лучей (торцы расположены с восточной стороны)

на стену благодаря мозаичности кирпичной кладки, от этого и сама роспись напоминает мозаику, объединяя плоскость с объемом. Молочный цвет стены сохраняет при этом ощущение натурального холста, и таким образом возникает многогранность впечатления от росписи. Она свивает воедино объем-плоскость-движение-равновесие-точку-концентрат. А сознательно выбранный небольшой ее масштаб как бы еще и свивает роспись, устремляя ее к собственному центру, внутрь, вглубь себя самой.

Путешественник-наблюдатель снова остановлен и удержан. Роспись заставляет его вглядываться, внимательно рассматривать ее. Она не обрушивается на зрителя, а втягивает его внимание в себя. Ее малый в сравнении с другими размер уподобляет роспись рефлексу на большом полотне, который сосредотачивает кульминацию, главный смысловой пик – доминанту.

Тоника 2 – Т – тоника – роспись на доме № 4. «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан. 1915» – это разрешение напряженности. Оно несет в себе примирение, обобщение контраста-конфликта предыдущих элементов, ведет к гармонии и единению.



Роспись на доме № 4. Фото К. Демчева.

Из дневника автора статьи: «9 июня. С утра работала в архиве. Потом, в 12 часов – на улицу Бухаринскую. В доме № 4 ребята уже сделали роспись по работе Малевича. За два дня. Классно! Очень красиво. Ребята счастливы, что участвуют в росписях. В 14.00–15.00 снимали леса». По-разному между собой мы называли эту культовую улицу. Если по-прежнему «Правды», то она длинная, и какая именно ее часть имеется в виду в разговоре, не всегда ясно. К ее новому имени еще не совсем привыкли. Бухаринская ушла в уже далекое прошлое, но все еще актуальна, т. к. училище Шагала связано именно с этим историческим названием улицы.

Первая из созданных в 2016 году, эта роспись является последним аккордом в симфонии малевичских росписей на улице. «Летающий аэроплан» – один из холстов, представляющих супрематизм в экспозиции К. Малевича на «Последней футуристической выставке картин 0, 10» в Петрограде в декабре 1915 года.

Как отмечает Д. Сарабьянов, вплоть до середины 1920-х гг. у Малевича нарастала утопическая вера в возможность мирового переустройства с большим значением в этом супрематизма: «В представлении художника супрематизм, являясь формой объективного познания окружающего мира, как бы на правах науки способен постичь

существо мира, освоить вселенную, раскрыв перед человечеством новые возможности организации общества, устройства человеческой жизни. Он сулил открытие новых источников энергии, изобретение разного рода аппаратов, передвигающихся без мотора в космическом пространстве» [5, с. 145].

«Летающий аэроплан» представляет собой плоскостную проекцию, тень, падающую на землю от летящего над землей аэроплана, и одновременно сам аэроплан, видимый в небе с земли, и в то же время это – архетип аэроплана, его проект в ментальной сфере, а также некий энергичный конструкт, движимый одной только мыслью.

«Супрематическая живопись. Летающий аэроплан» – работа первого, начального этапа малевичского супрематизма. В нем прослеживается совершенная чистота взаимодействия разномасштабных геометрических фигур – прямоугольников черного и желтого цвета, отграниченных композиционно голубыми и красными плотными линейными отрезками справа, слева и сверху. Цветовые соотношения четкие, изначально ясные и совершенные как азбука. В работе К. Малевича композиция центрирована и сконцентрирована внутри холста, она не выходит из пределов этого обозначенного центра. В росписи же она масштабна, расширена, овладевает отведенной ей плоскостью стены, зрительно увеличивая саму эту плоскость. Черный и желтый (с лимонным настойчивым оттенком!) противопоставлены, контрастны, равно как контрастны с желтым красные горизонтальные верхние линии-ленты, и голубые, поддерживающие с двух сторон напряженный черный. Черный удерживает всю композицию, создавая ее энергию и экономию.

«Летающий аэроплан» важен в понимании малевичской идеи взлета: «Ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли». <...> Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильного ощущения пространства, меня



Фрагмент фотографии выставки.
«Летающий аэроплан» в нижнем правом углу на фото.

переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя. Когда исчезает опора, тогда сильнее пространство. <...> Удивительно, чем спокойнее вид плоскости на холсте, тем сильнее пропускается ток динамики самого движения» [6, с. 89].

«Летающий аэроплан» в серии росписей обладает качествами взаимообратимости. Он самостоятелен и воздействует прямо, активно, напряженно, как и начальная роспись «Смерть обоям». Он не втягивает зрителя в себя, не погружает его внутрь, а как бы летит навстречу, «обрушивается» сверху как восклицательный знак. И в то время он подчиняется общему композиционному принципу. Главный цвет первого супрематического малевичского этапа, черный завершает всю симфонию росписей улицы: от Черного квадрата «Смерти обоям» до центрального Черных прямоугольников «Летающего аэроплана». Тоника встречается с Тоникой и смыкает семантику всего цикла росписей в пространстве и во времени.

Нелинейностью восприятия отличается и также логическим завершением данной части проекта является роспись во дворе Дома (отреставрированного Витебского народного художественного училища). В 1910–1920-е гг. на этом месте располагался сад Художественно-практического Института: 40 деревьев на площади 600 кв. м. [7].

Фотография молодого, 36-летнего Казимира Малевича, сделанная в период его наивысшего сосредоточения, начала триумфа главной художественной концепции, выбрана автором идеи росписи этой стены А. Духовниковым неслучайно. Усугубленный реализм портрета позволил подчеркнуть твердость, харизматичность



К. Малевич. 1915 г.

и художественную избранность Казимира Севериновича Малевича. Перстом он указывает на Дом, в котором размещалась школа, его мастерская, на окна его личного кабинета, в котором концентрировалась его философская мысль. Молодые художники, исполнители росписи – Глеб Каштанов и Ян Кузьмин – с наибольшей тщательностью выписали глаза Малевича, бархатные, вдумчивые, необычайно выразительные. Действительно, они глядят прямо на зрителя, в самую глубину, в самую суть зрительского «я». На фото, которое послужило моделью для росписи, Малевич едва заметно улыбается и как бы задает вопрос. А на самой росписи утверждает, настаивая на своей мысли, задерживает дыхание перед тем, как ее высказать вслух.

Роспись выполнена в основных цветах супрематизма – красном, белом и черном. Красный является главенствующим, хоть и занимает плоскость меньшую, чем белый. Красный здесь порожден отсветом огня, пламенеющего слева, за спиной Малевича. Багрец заливает дальше, выходящее за границы плоскости пространство, и волосы, и левая часть лица не упрятана в тень, как на фотографии, а озарена пламенем. Парадоксально то, что тень и огонь совмещены, как страдание и радость, сведенные в искусстве и жизни Малевича воедино.



Роспись во дворе музея ВХУ «Казимир Малевич». Художники Глеб Каштанов и Ян Кузьмин. 2016 г.

Красный рефлекс на манжете рукава только подчеркивает эту позицию, рука словно вырастает из земли и устремляет мысль в небо и к красно пламенеющим строкам «Искусство не имеет ни будущего, ни прошлого, следовательно, оно вечно сегодняшнее», радикальным, как само искусство Казимира Малевича.

Заключение. Четыре росписи – «Смерть обоям», «Супремус № 58», «Супрематизм 11» и «Супрематическая живопись. Летящий аэроплан» – представляют собой развивающееся единство и соединяются в целостную композицию. Восприятие этого единства-целостности нелинейно во времени и в пространстве. Движение начинается с первой росписи на четной стороне улицы – «Смерть обоям», в истории которой существует несколько этапов создания. Роспись является самой масштабной по размерам, эскиз ее был написан К. Малевичем в Витебске в 1919 году, поэтому она принципиальна в качестве начального аккорда симфонии цвета-формы-композиции.

Движение-раскрытие трех росписей, созданных в июне 2016 года, происходит постепенно. Они не видны со стороны улицы Ленина и открываются наблюдателю, расширяя его зрение и сознание, тактично вовлекая его в силу отношений, где, говоря словами Казимира Малевича, «начали исчезать образы, исчез признак изображения предметов, иллюстрация идеологий, отражение быта, – словом, изображения “как таковости” явлений жизни, и выдвинулась новая задача – выражения ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования» [8, с. 311].

Нелинейность движения и восприятия определена не только расположением росписей и их неожиданным возникновением в пространстве улицы, но и их масштабами, соотношениями друг с другом.

Проект еще не завершен, т. к. он не осуществлен целиком в его первоначальном общем замысле, а его нынешний контекст симфоничен только в определенных рамках по формуле T – S – D – T. Формула дает воз-



Художники Глеб Каштанов и Ян Кузьмин у своей росписи.

можность определить распределение этих росписей в эстетическом пространстве улицы, понять организацию этого общего пространства как целостность, где отдельные и, на первый взгляд, разрозненные художественные предложения предстают не как случайные и обособленные явления, а как взаимосвязанность всех сегментов по их внутреннему смыслу.

Со временем появится новый контекст: будут созданы росписи по работам Марка Шагала на противоположных торцах тех же домов и росписи по работам Казимира Малевича на нечетной стороне улицы. Новый контекст проявит новые закономерности, которые позволят найти новую формулу взаимодействия форм и цвета, смыслов более общего проекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Визер, В. В. Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве / В. В. Визер. – СПб.: Питер, 2006. – 192 с.
2. Малевич, Казимир. Каталог выставки. 1988 / Казимир Малевич. – Л., 1988. – 280 с.
3. Цит. по Жуковский, В. И. История изобразительного искусства: Философские обоснования / В. И. Жуковский. – Красноярск, 1990 – 132 с.
4. Малевич, Казимир. Собр. соч.: в 5 т. / Казимир Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 185–207.
5. Сарабьянов, Д. Казимир Малевич. Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М.: Искусство, 1993. – 414 с.
6. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / сост.: И. Вакар и Т. Михненко. – М.: РА, 2004. – Т. 1. – 584 с.
7. ГАВО. – Фонд. 67. – Оп. 1. – Д. 476. – Л. 117.
8. Малевич, Казимир. Собр. соч.: в 5 т. / Казимир Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 311–321.

Поступила в редакцию 11.07.2016 г.

УДК 75.017.4.036(476)«19/20»

Изобразительная функция света: парадигма приемов светоизображения в живописи белорусских художников XX – начала XXI века

Кононова А. В.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск



Живопись рубежа XIX–XX вв. имела в себе тенденцию противостояния традиции. О масштабе говорит количество новых направлений в искусстве: импрессионизм, синтетизм, символизм, экспрессионизм, фовизм, сюрреализм и др. Светоэксперимент в искусстве начала XX века осуществлялся как в рамках борьбы творческих концепций, так и на фоне ее. Это значит, что в эксперименте над светом отрицание традиции было не самоцелью, а, скорее, – преобразованием, преодолением, наращиванием правильно найденных средств и приемов, углублением уже существующих открытий. Среди художников, не увлеченных модой разрушения, не было разделения на ярких традиционалистов и экспериментаторов – каждый мастер изобретал новый ракурс видения света и его передачи. Каждый интуитивно выработывал свой светомир: т. е. то, на что смотрит художник, в какой степени яркости и силы воспринимает свет, на каком качестве света сосредотачивается, каким свойством его руководствуется при создании образа и с помощью каких технических приемов создает свет на холсте, а самое главное – что изображает инструментом света.

Ключевые слова: светоэксперимент, изобразительное искусство, национальные культуры.

(Искусство и культура. – 2016. – №3 (23). – С. 23–27)

Graphic Function of Light: Paradigm of Tools of Light Depiction in Painting by Belarusian Artists of the 20th – Early 21st Centuries

Kononova A.V.

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

Borderline of the 19th – 20th centuries painting had a tendency of opposition to the tradition. Its scale is represented by the number of the directions: Impressionism, Synthetism, Symbolism, Expressionism, Fovism, Surrealism etc. Light experiment in the art of the 20th century was made both within the struggle of creative concepts and at its background. This means that in the experiment with light rejection of traditions was not the objective but transformation, overcoming, increase of correctly found means and techniques, deepening of existing discoveries. Artists, who were not keen on the fashion of destruction, were not divided into ardent traditionalists and experimentalists, each master invented new vision of light and its depiction. Each intuitively worked out his light world, i.e. what the artist looks at, the degree of brightness and force he perceives the world, the quality of light he concentrates on, which quality of it he understands in creating an image and with the help of which technical tools he produces light on the canvas and, which is the most important, what he depicts with the tool of light.

Key words: light experiment, fine art, national cultures.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 23–27)

В белорусской живописи на рубеже столетий выделяется ряд значимых авторов, у которых свет становится сознательной и неосознанной целью и получает новые возможности. Разные в жанрово-содержательных поисках, эти мастера, бесспорно, ознаменовали собой появление новой плеяды, группировать в которую можно именно по признаку работы художника со светом:

Ю. Пэн, Я. Кругер, Ф. Рущиц, В. Бялыницкий-Бируля, С. Жуковский, В. Кудревич, М. Шагал, М. Филиппович и др. Можно сказать, что наличие такой группы авторов является особенностью белорусской живописи начала XX века.

Цель статьи – выявление изобразительной функции света, основанной на работе с натурой в творчестве тех художников, которые экспериментировали в формате

Адрес для корреспонденции: e-mail: anara_11_kon@tut.by – А. В. Кононова

преимущества, когда новое создавалось на платформе традиции.

Учеба у реалистов. Важное значение для становления этих творцов имела учеба у выдающихся русских художников-реалистов: Ф. Руциц учился у И. Шишкина, А. Куинджи; В. Бялыницкий-Бируля – у В. Поленова, И. Прянишникова; С. Жуковский – у С. Коровина, В. Поленова, А. Архипова, И. Левитана и т. д. Мастера светопередачи получили от своих педагогов академически выверенный тонально-колористический подход и острое пленэрное восприятие света и воздуха.

Подобно В. Поленову и И. Прянишникову В. Бялыницкий-Бируля (1872–1957) стал художником тона: колорит его холстов почти всегда без изменений серебристо-серый и подчинен одному главенствующему общему тону; цветовой, тональный и световой контрасты сближены, такого рода контраст соотносим с мягким контрастом в произведениях В. Серова. Исследователь биографии и творчества В. Бялыницкого-Бирули, В. Карамазов связывает отысканную этим художником индивидуальную, неповторимую «нотку», пронизывающую все его картины, с детством, отцовским домом, родной землей. Но и более конкретно – с моментом, когда, поселившись в доме отца на берегу озера Нещерда, пережил первую любовь. Именно тогда, по мысли писателя, В. Бялыницкий-Бируля «найдет серебристую, жемчужно-перламутровую гамму цветов, которая делает его лучшие полотна неповторимыми во всей национальной живописи, принесет автору славу художника чрезвычайно тонкого настроения, мастера воздуха и нетронутой тишины» [1, с. 139].

Разделим условно приемы светоизображения В. Бялыницкого-Бирули на три подхода: «контраст», «нюанс контраста», «отсутствие контраста» или максимально превалирующий общий тон, объединяющий все минимальные контрасты в произведении. Контраст в пейзажах В. Бялыницкого-Бирули – сдержанный. Он, к примеру, качественно отличается по силе сдержанности от мягкого контраста В. Серова. Еще более выразительно его отличие со светотеневых схем К. Коровина. Возможно отсюда – от сдержанного контраста – возникает эффект удивительности присутствия светового из-

лучения в живописи В. Бялыницкого-Бирули. Подход контрастирования не мог не использоваться художником, так как он писал с натуры, а в жизни природы уже заложен контраст.

Первый тип контраста у В. Бялыницкого-Бирули напрямую соотносится с изобразительной функцией света: он отмечается в солнечных пейзажах мастера, когда для достижения убедительного натурального впечатления необходимо усиление контраста между светом и тенью, также при изображении сумерек, где проявлен цветовой контраст («Сумерки. Огонь» (1911), «Тихая светлая ночь» (1912)). В работе «Первый снег» (1920) находим контраст тона с цветом: нежного серого тона снега, неба, реки с золотом ноябрьской березки. При этом, если контраст и присутствует у художника – всегда сдержанный.

Нюанс контраста у В. Бялыницкого-Бирули можно охарактеризовать как минимальное название тональных контрастов между светом и тенью, цветом и цветом, когда поверхностные, пространственные и свободные цвет и свет почти соединены: «Весна идет» (1910), «Зимний день» (1911). Способ нюансированного контраста является переходным к самому определяющему все творчество В. Бирули приему «отсутствия контраста», предельной минимализации его и подчинения общему тону. В работах «Час тишины. Озеро Удомля» (1911), «Зимний пейзаж» (1912), «Голубая часовня» (1912, 1920-е) получил свое выражение общий тон светлого вечернего колорита. Таким образом, В. Бялыницкий-Бируля, «поэт» тона, соединил контраст, порожденный солнцем, снежным прозрачным воздухом Родины – и создал тем самым через светлый «невесомый тон» уникальный прием светоизображения – «отсутствие контраста». Светлый тон имел функцию общего тона для светопередачи у художника. Неповторимость качества бирулевской живописи в том, что она передает реальность природного света из глубины серебристо-перламутрового пространства, сквозь световую дымку.

Общий светлый тон произведения объединяет и подчиняет себе все контрасты. Мы можем назвать его *светообъединением*. Под светообъединением мы понимаем общий тон всей плоскости холста, но также и любое частное пятно света в композиции, которое

при этом может контрастировать с остальным пространством. Данный подход основан на тесном взаимодействии тона с колоритом. Например, такое взаимодействие в работе К. Коровина «Розы на террасе» (1910) выражено в малой доле теплого оттенка, наполняющего белую зону освещенной плоскости: этот оттенок контрастирует с синими, светло-ультрамариновыми тенями от букета и нависающих ветвей деревьев. Свет также подчиняет себе все предметы: самая белая тарелка почти сливается со скатертью, которая желтее по оттенку; прозрачный стакан растворяется, теряя конкретные очертания, нежно пунцовые розы адаптируют свет к своим цветам. В «Розах...» ослепительный свет солнца передан также за счет просторного размера освещенной зоны. Таким образом, когда все, попадающие под луч предметы, пронизаны светом, а в композиции подчинены световой зоне, речь идет о подходе светообъединения. Бирулевский прием «отсутствие контраста» является одним из приемов подхода светообъединения.

Творчество Ф. Руцица (1870–1936) выражает решения, которые можно сравнить с подходами его педагога А. Куинджи, непревзойденного мастера солнечного и лунного света: контраст света и тени в его пейзажах графичен и структурен. Достаточно одних названий работ, чтобы увидеть нацеленность А. Куинджи на изображение света как технически, так и содержательно: «Солнечные пятна на ивее» (1876–1890), «Березовая роща» (1879, 1901), «Эффект заката» (1885–1890), «Вершина Эльбруса, освещенная солнцем», «Пятна лунного света в лесу. Зима», «Солнечный свет в парке» (1898–1908), «Радуга» (1900–1905) и т. д. Но если у А. Куинджи свет выражен посредством нахождения меры контраста и более очерчен в формальном плане, то на полотнах Ф. Руцица свет и ярко контрастен, и – сдержан одновременно.

Изобразительная функция света в творчестве Ф. Руцица обретает неповторимое выражение. В Бялыницкий-Бируля был художником тона, Ф. Руцица определяют как мастера колорита – это качество высоко оценил И. Репин. Общий тон у В. Бялыницкого-Бирули склонялся к светлому диапазону, а Ф. Руциц тяготел к более темному, насыщенному основному тону (обычно, от-

носительно колорита – серому, синему или коричневому). Во время учебы в Академии художеств молодой Ф. Руциц часто переживал: «Плохо только для моих этюдов то, что когда выставлены рядом этюды с травой и солнцем, тогда мои выглядят лишенными света» [2, с. 42]. В дальнейшем станет очевидной уникальность изображаемого Ф. Руцицем света. Характерные черты реалистической школы воплотились в шедеврах «Весна» (1897), «Земля» (1898), «У костела» (1899), «Старые яблони» (1900), «Весна» (1907). Художник в решении задач светоизображения опирался на работу с контрастами. Определим второй главный подход светоизображения в живописи – *контрастирование*. Контрастирование может быть тональным (основанном на светотеневом контрасте) и цветовым (основано на теплохолодном контрасте). Таким образом, реализация света в живописи происходит по принципу двух основных подходов: контрастирования и светообъединения.

Источники света. Важную роль в реализации света в произведении живописи играют источники света. Все функции света напрямую сопряжены с характером освещения, но изобразительная – наиболее, поскольку главенствует в осуществлении мимесиса. Безусловно, при анализе света в живописи необходимо учитывать и источники света, и условия освещения, и виды света. В первую очередь нужно анализировать те источники света и условия освещения, естественные самой природе и жизни человека, и, соответственно, те состояния и положения их, к которым наиболее часто прибегают живописцы. Например: естественные источники – солнце, луна; искусственные – свеча, фонарь, электрическая лампа. Также, важно пространство, которое изображается: интерьер, экстерьер, чистый пейзаж; и – критерий времени суток: утро, день, вечер, ночь (основные), рассвет, закат, сумерки, отблески зари, свет сквозь облака (дополнительные). В живописи, в двухмерном пространстве холста, источниками света становятся архитектурные проемы (двери, окна, арки, щели), сами по себе источниками света не являющиеся.

Многие понимают свет как вспомогательное средство, подчиненное цвету. Однако, свет – самостоятельная категория творения художественного образа. Такое отношение

к свету мы находим у С. Жуковского (1875–1944). Он – один из наиболее репрезентативных мастеров светопередачи. Анализируя произведения художника, можно вывести основные правила и технические приемы изображения света любого времени суток как в экстерьерном пейзаже (лирическом, усадебном), так и в интерьерных композициях. М. Горелов отмечает основные тематические циклы творчества С. Жуковского 1910–1917 гг.: чистые пейзажи, усадебные пейзажи, парковые пейзажи, интерьеры [3]. Сточки зрения светового анализа можно классифицировать произведения С. Жуковского по критерию света времени суток (аналогично как пейзажи характеризуют по порам года), причем выделить не только утро, день, вечер, ночь, а также рассвет, отблески зари, облачность, сумерки и свет не солнца, но – месяца, искусственный свет в интерьере, например: «Угловая гостиная (Усадьба «Рождествено»», «Гостиная в Брасове» (обе – 1916) – солнечный свет в интерьере; «Ночь под Рождество (Интерьер с елкой)» (1918), «Ночью. Интерьер» (1920) – искусственный свет в интерьере; «Осень в усадьбе» (1906), «Веранда» (1911) – солнечный свет в экстерьере; «Месячная ночь» (1899), «Лунная ночь зимой» (1915) – лунный свет в экстерьере, «Нахмурилось (Осень)» (1896), «Печальное озеро» (1913) – свет сквозь облака; «Усадьба. Отблески вечерней зари» (1912), «Летний вечер на озере» (1915) – свет времени суток в чистом и усадебном пейзажах.

Художник занимался тщательной разработкой световоздушной среды. М. Борозна подчеркивает эту особую целевую направленность: «Полотна С. Жуковского привлекательны своей живописной свободой, артистически совершенной манерой письма. Пленэрность в его картинах была главным качеством – все пронизано цветом и проникающим светом» [4, с. 17].

Влияние на художника оказали выдающиеся педагоги русской школы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества: С. Коровин, В. Поленов, А. Архипов, И. Левитан. В. Бялыницкий-Бируля вспоминал: «В. Поленов восхищал учеников силой красок природы ... С. Жуковский тонко воспринял от В. Поленова яркие сочетания красок» [цит. по 5, с. 15–16]. Можно заметить, что светоносность цвета у Ф. Рушица

и у С. Жуковского имеют различие в том, что цвет у первого часто обладал свечением безотносительно колористических отношений, т. е. «светился сам», был самоценным цветом, который удерживает в себе свет. Яркие краски С. Жуковского созданы не цветом, а светом. Цвет, как известно, обладает конкретикой звучания, а когда творящую функцию исполняет свет – цвет становится предельно условным. Мы не можем констатировать желтый, зеленый, белый, лимонный, оранжевый – мы видим свет и все. Как, например, в работе «Угловая гостиная». Мы видим «световые тени» от оконных стекол на боковых стенках проемов окон, на диване и креслах, на полу. И световые пятна-тени, и прозрачный оранжевый тон тени на полу, и теплый серый тон стен в тени – не имеют ярко выраженного основного цветового значения: их цвета как бы созданы из воздуха, из замеса, подсказанного наитием пленэрного письма. Также освещенная зелень за распахнутым окном, которое держит композиционный и смысловой центр, не выражена определенным цветом – там свет.

Конечно, опытный художник сможет назвать составляющие краски данных замесов, но каждый мастер знает, как сложно достигнуть эффекта солнца в реалистическом изображении. В. Серов использовал прием освещенности тени. В построении освещения С. Жуковским также применяется этот прием, только освещенность тени решается в среде более уплотненного общего тона. Такой тон помогал С. Жуковскому выявлять структурные световые схемы, свойственные распределению яркого солнечного света в интерьере. Подобный прием использовал в светопередаче К. Коровин, только по принципу сильного тонового и колористического контрастирования с усилением теплого или белого цветового значения света и холодного синего цвета тени. С. Жуковский реже решал тени через синий: они имеют сложный и, преимущественно, теплый оттенок («Усадьба зимой» (1904), «Усадьба осенью» (1906)). Тем удивительней, уникальней и загадочней становится свечение его полуденных интерьеров, усадебных зданий, закатов, отблесков вечерней зари.

Ориентируясь на мировую школу живописи, Ю. Пэн, Я. Кругер восприняли первостепенное значение изобразительной функции

света – светотеневую моделировку формы, творящую материю реального живого образа. В работах Ю. Пэна (1854–1937) свет выполняет изобразительную функцию – преимущественно со стороны тональных характеристик и детализации образов: «Портрет молодого человека» (1900 (?)). Эта функция наиболее подходила для создания художником портретов, которые называют «бытовыми описаниями» («Старый портрет» (1903), «Часовщик» (1914)).

Мастер камерного портрета Я. Кругер (1869–1940) совместил изобразительную функцию и такую формальную подачу света, где нет световых схем, четко очерчивающих форму. Например, в портрете дочери Софии «Девочка в красном» (начало 1910-х) свет выхватывает цельным пятном лицо девочки и рассеивается от главного объекта в пространство, наполняя его теплым свечением. Использование Я. Кругером моделирующего света, условий рассеянного и направленного освещения, при которых светотеневой контраст, проявляющий форму объекта, выражен не ярко – помогло создать автору тонко проработанные портретные образы, убедительные по реалистическому значению («Портрет брата» (1896), «Автопортрет» (1899)).

Декоративный прием светопередачи использовал М. Филиппович (1896–1947). Художник усиливал желтый, оранжевый или красный оттенок света, поэтому основную функцию освещенности изображения в его произведениях выполняет цвет: «На Купалье» (1921), «Хоровод» (1921–1922). Изобразительная функция света в живописи М. Филипповича выражена в не столь сильном светоцветовом совпадении, колорит полон адаптирован к менее ярко выраженному цветовому и светотеневому контрастам («Ночь на Ивана Купалу» (1925), «Женщина в намитке» (1928)). А. Альперович, М. Филиппович, В. Кудревич, М. Шагал в большей степени экспериментировали с формообразующей функцией света.

Заключение. Светоэксперимент в белорусской живописи начала XX века осуществлялся в области взаимоотношений четырех функций: ломка устоявшихся пропорций между ними и привычных светоцветовых связей, а также обращение к свету не столько

как к формовывяляющему и пространственно обозначающему фактору, но и фактору, взаимоотноющему с цветом (С. Жуковский). Эксперимент над светом проходил как в рамках борьбы с традицией, так и на фоне ее. Так как изобразительная функция света основана на работе с натурой, в разговоре о ней мы обратились к творчеству тех художников, которые экспериментировали в формате предметности – новое создавалось на платформе традиции. Изобразительная функция света репрезентативна в работах Ю. Пэна, Я. Кругера, Ф. Рушица, В. Бялыницкого-Бирули, С. Жуковского. Мы определили, что реализация света в картине осуществляется посредством *двух основных подходов светоизображения*: контрастирование (Ф. Рушиц, М. Филиппович) и светообъединение (В. Бялыницкий-Бируля, С. Жуковский).

При анализе света в живописи необходимо учитывать источники света, условия освещения, виды света. Живописцы наиболее часто применяют основные из *источников света* (естественные – солнце, луна; искусственные – свеча, лампа), также важно *пространство*, которое изображается: интерьер, экстерьер, чистый пейзаж; и – *критерий времени суток*: утро, день, вечер, ночь (основные), рассвет, закат, сумерки, свет сквозь облака (дополнительные). Выразительным примером работы со светом является творчество С. Жуковского. В его произведениях хорошо прослеживается вариантность освещения по критерию времени суток. В живописи источниками света становятся проемы (двери, окна, арки, щели), сами по себе источниками света не являющиеся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карамзаў, В. Крыж на зямлі і поўня ў небе / В. Карамзаў // Аброчны крыж: апавесці, апаваданні / В. Карамзаў. – Мінск, 1994. – С. 128–311.
2. Рушчыц, Ф. Дзённік. Да Вільні, 1894–1904 / Ф. Рушчыц; пер. з пол. Ф. Янушкевіча. – Мінск: Медысонт, 2002. – 185 с., [32] л. іл.
3. Горелов, М. И. Станислав Юлианович Жуковский: жизнь и творчество, 1875–1944 / М. И. Горелов. – М.: Искусство, 1982. – 271 с.
4. Борозна, М. Г. Белорусская живопись 1920–1970-х годов / М. Г. Борозна. – Минск: Беларус. гос. акад. искусств, 2006. – 191 с.
5. Станіслаў Жукоўскі [Выяўленчы матэрыял] = Станіслаў Жуковский = Stanislav Zhukovsky : альбом / аўт. тэксту і склад. У. І. Пракапцоў. – Мінск: Беларусь, 2012. – 70 с.

Поступила в редакцию 10.02.2016 г.

УДК 782:792.023(476)«19»

Сценография Евгения Лысика: основные структурные элементы

Подкопаев И. Н.

Частное унитарное предприятие «Балетная школа Вежновец», Минск



Статья представляет собой структурный анализ сценографических решений известного художника Евгения Лысика. Сценография музыкального театра является одним из важнейших условий создания визуально-пространственного, пластического и аудиального образа спектакля. Организация внешнего восприятия целого произведения всегда имела одно из главенствующих значений, объединяя задуманное драматургом и режиссером-постановщиком в единое художественное решение спектакля.

Одним из ведущих художников-постановщиков в отечественном музыкальном театре середины и конца XX века является Евгений Никитич Лысик. Обогащая свой опыт разнообразием оформительских приемов зарубежных художников, вдохновляясь примерами монументальной живописи, но при этом сохраняя лучшие традиции отечественной культуры, на этапе работы в Белорусском Большом театре оперы и балета (ныне Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь) он создавал оригинальные сценографические решения в балетных постановках Валентина Николаевича Елизарьева. Этот период представляет собой феномен сценографического искусства в Беларуси, повлиявший на дальнейшее развитие визуально-пространственных решений во всех видах белорусского театра.

Ключевые слова: структурная модель, визуально-пространственные решения, сценография.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 28–43)

Yevgeni Lysik's Stage Design: Basic Structural Elements

Podkopayev I.N.

Private Owned Enterprise "Vezhnovets Ballet School", Minsk

The article represents structural analysis of stage design solutions by an outstanding artist Yevgeni Lysik. Stage design of a musical theater is one of the most important conditions for creating visual and spatial, plastic and auditory image of a performance. Setting up outer perception of the whole piece of work has always had been of key significance by uniting the playwright's and the director's ideas into one whole artistic solution of the performance.

One of the leading directors in the national musical theater of the mid and late 20th century is Yevgeni Nikitich Lysik. By enriching his experience with the variety of stage design techniques by foreign artists, inspired by monumental art examples, and, at the same time, preserving best traditions of national culture, he created outstanding stage design decisions in ballet performances by Valentin Nikolayevich Yelizariyev during his work at Belarusian Bolshoi Theater of Opera and Ballet. This period is a phenomenon of stage design art in Belarus which influenced further development of visual and spatial decisions in all types of Belarusian theater.

Key words: structural model, visual and spatial decisions, stage design.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 28–43)

Евгений Никитич Лысик является заслуженным художником Украины, лауреатом Государственной премии Украины. За относительно небольшой период (с 1974 по 1982 г.) работы в Большом театре Белорусской ССР оставил после себя сложные, эмоционально воздействующие работы, такие как: «Кармен-сюита» (1974), «Сотворение мира» (1976), «Тиль Уленшпигель» (1978), «Спартак» (1980) и балетная постановка «Щелкунчик» (1982), выполненная

в сотрудничестве с О. Лысик (художник по костюмам).

Цель данной работы заключается в создании вербальной структурной модели визуального пространства балетных спектаклей Е. Н. Лысика в белорусском театре.

Е. Н. Лысик создал новое (по отношению к классическому оформлению балетной сцены) понимание сценографии, мастерски совмещал в единое целое классические и оригинальные конструктивистские подходы. Художник заимствовал от классического

Адрес для корреспонденции: e-mail: <li141190@gmail.com> – И. Н. Подкопаев

оформления спектакля мягкие декорации и использовал их как визуальную доминанту, дополняя ее конструкциями геометрических форм, что было свойственно конструктивизму 1920–1930-х годов XX века. Его сценография поражала монументальной образностью и сложносочиненной многогранностью, удивляя при этом высоким художественным вкусом и изысканностью сценических решений.

Конструктивное решение сценического пространства в балетных постановках Е. Н. Лысика. Конструктивное решение сценического пространства играет одну из ведущих ролей в любой балетной постановке. В различном членении (разделение общего пространства сцены на меньшие по массе объемы) сценического пространства раскрывается авторская идея, которая позволяет воспроизвести нужный сценический объем, тем самым создать атмосферу и визуальный образ в постановке. Таким образом, членение сценической коробки есть отражение идеи автора.

В постановке «Кармен-сюита» Е. Н. Лысик отказался от кулисных рядов в пользу дополнительного пространства в коробке сцены. Раскрыв боковые арьеры, он добился дополнительного объема и освободил планшет сцены для актеров. С целью ограничения сценического пространства и создания его масштаба на заднем плане художник отграничивает его живописным панно, с ритмическим рисунком прорезей, в поддержку которым создает Х-образную конструкцию из досок. Таким образом, мастер задает композиционный центр, при этом смещая его ближе к планшету сцены.

Художник-постановщик Е. Н. Лысик создает визуально симметричную и уравновешенную композицию, размещая под колосниками сцены две живописные вытянутые по вертикали конструкции с целью задать объем и высоту сценического пространства.

Обратимся к балетной постановке «Сотворение мира», которая является одним из примеров использования объемно-пространственных конструкций с их эстетическими возможностями. В данной постановке художник Е. Н. Лысик прибегает к использованию полной глубины сцены

(с ее арьерами), устанавливая перед задним арьером вытянутую, по всей ширине сцены, прямоугольную объемную конструкцию, «пряча» за ней опущенные на пол штанкеты с мягкими, живописными декорациями. Художник-постановщик в постановке «Сотворение мира» не использует кулисный ряд, заменяя его на вытянутые по горизонтали кубы и пулеобразные конструкции (в арьерсцене).

Объемно-пространственная композиция из конструктивных элементов дополнена второстепенными объектами, такими как: объемная конструкция из полусфер, находящаяся над планшетом сцены в центральной части живописного полотна, шары – находящиеся непосредственно на планшете сцены, скорее несут визуальную-философскую нагрузку, нежели конструктивную (рис. 1).

Доминирующей конструкцией в пространстве сцены является арка арьерсцены, она стационарная, т. к. это часть интерьера коробки сцены. Е. Н. Лысик использует конструкцию и архитектуру сцены, преобразуя их в сценографию: так металлическую ферму и арку арьерсцены художник использует в качестве обрамления объемно-пространственной композиции из полусфер, пулеобразных конструкций и помоста, создавая сцену внутри сцены, тем самым создавая глубинную композицию (рис. 2).

Тенденция открытой арьерсцены, сложившаяся и полностью сформировавшаяся в постановке «Сотворение мира», получает свое новое звучание в постановке «Тиль Уленшпигель». Е. Н. Лысик все также использует полный объем сцены, наполняя его новыми (по отношению к постановке «Сотворение мира») конструктивными решениями, но при этом не отбрасывает и уже устоявшиеся приемы, такие как:

- Проращивание живописно-декоративного полотна задника.
- Использование прямоугольной конструкции-ширмы, установленной на планшете сцены.
- Построение арьерсцены как полноценного рабочего пространства для кордебалета.
- Использование полного объема сценического пространства (отсутствие кулис, открытые боковые арьеры).

Е. Н. Лысик в балете «Тиль Уленшпигель» работает с кубическим объемом сцены, меняя визуальный объем и геометрию сценического пространства, создавая на планшете сцены малую архитектурную форму – наклоненных внутрь сцены помостов (6), которые также могли открываться, что давало возможность эффектного появления кордебалета.

Доминирующим по массе в пространстве сцены являлся помост с тремя лестничными подъемами (4) и колесом-штурвалом (9) наверху. Данная конструкция (4, 5) выполняла функцию маскировки находящихся на планшете сцены штанкетов с задниками, она задавала масштаб и ритм, который строился путем построения раппорта и трехкратного его повторения (рис. 3).

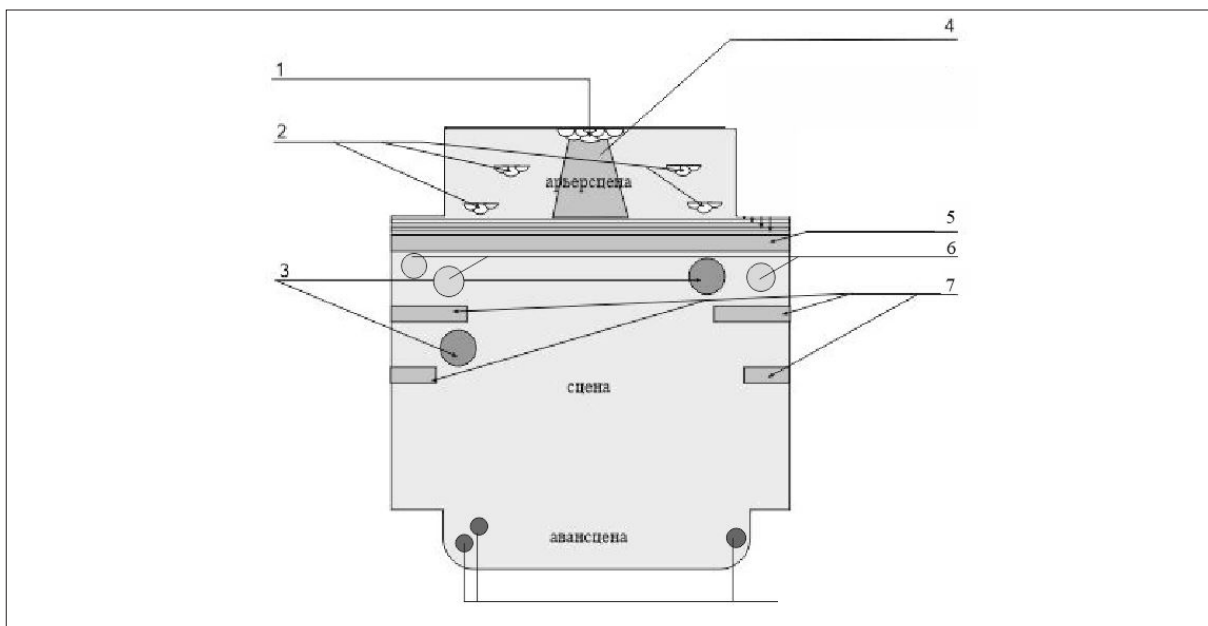


Рис. 1. Сценографическое пространство постановки «Сотворение мира». Вид сверху:

- 1 – объемная конструкция из полусфер, находящаяся над планшетом сцены; 2 – объемно-пространственные пулеобразные конструкции, находящиеся на планшете сцены; 3 – объемные конструкции «шары»; 4 – помост; 5 – мягкие, живописные декорации; 6 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 7 – объемно-пространственные прямоугольные конструкции.

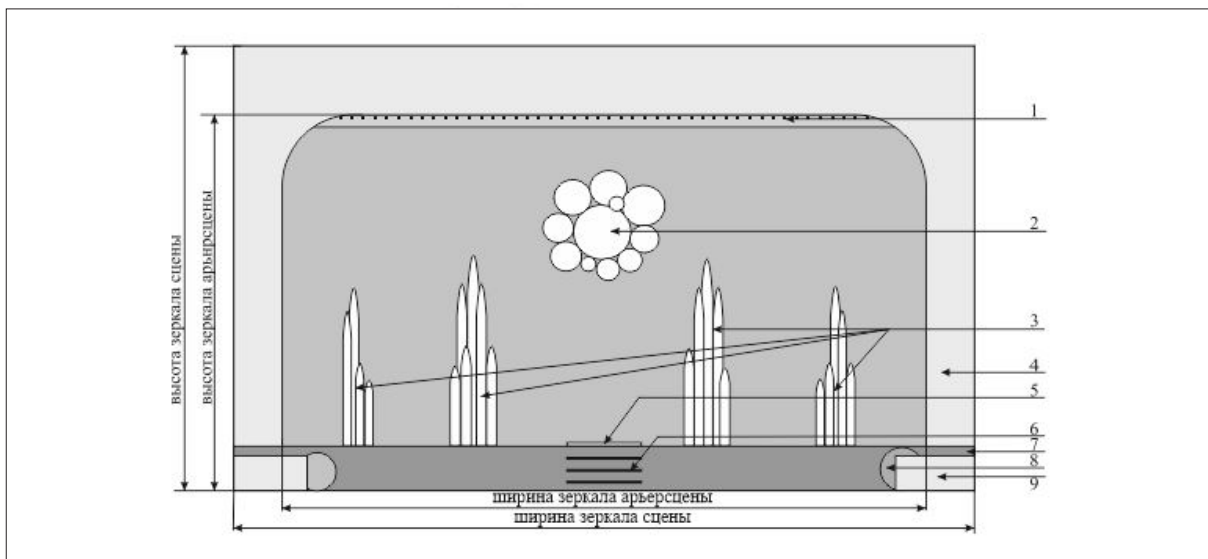


Рис. 2. Сценографическое пространство постановки «Сотворение мира». Вид спереди:

- 1 – металлическая ферма; 2 – объемная конструкция из полусфер; 3 – объемно-пространственные пулеобразные конструкции, находящиеся на планшете сцены; 4 – арка арьерсцены; 5 – помост; 6 – лестница; 7 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 8 – объемные конструкции «шары»; 9 – объемно-пространственные прямоугольные конструкции.

Через все пространство сцены протянуты тросы-бечевки, закрепленные на верхних штанкетах и на планшете сцены либо на помосте. Е. Н. Лысик тем самым создает визуальный образ палубы корабля, дополняя его семью языками-мачтами (2), закрепленными на верхних штанкетах.

Е. Лысик воспроизводит иррациональный сюрреалистичный мир, детально прорабатывает планшет сцены, создавая на нем силуэты борта корабля и рампу со штурвалом, которая по образу подобна эшафоту, с размещенным на нем колесом времени.

Колесо оказывается стержнем триумвирата зла (Инквизитор, Филипп II, Рыбник). Объемно-пространственная композиция включается в процесс происходящего и работает как символ времени. Колесо находится в постоянном движении, когда на сцене начинают развиваться действия, связанные с опорными точками в либретто, этот элемент декорации вводит игровой момент в спектакль.

Геометрические построения и членения сценической коробки в сценографии Е. Н. Лысика для белорусского театра оперы и балета. Геометрические построения и членения сценической коробки тесно связаны с конструктивным решением сценического пространства, так как конструкция, находящаяся в пространстве сцены, всегда имеет свою гео-

метрию. Таким образом прослеживается следующая закономерность: геометрия пространства – есть его конструктивное решение.

Членение сценической коробки в постановке «Кармен-сюита» строится на ритме близких к форме прямоугольника прорезей в нижней части полотна задника, на дополнительном ритме вытянутых по вертикали прямоугольных конструкций, подвешенных в верхнем пространстве сцены.

Нижний ряд живописного панно основан на различных по массе и размеру параболических прорезях, отличающихся как по высоте, так и по ширине. Ритмический ряд был дополнен симметричной объемно-пространственной X-образной конструкцией, вписанной в прямоугольник. X-образная конструкция находилась на планшете сцены и являлась отдельно стоящим элементом.

Внутреннее пространство верхних подвесов разделялись на более мелкие детали, создавая дополнительный внутренний ритм в верхней части сцены. Решетчатая конструкция основана на членении подвесов на квадраты, что служит для поддержания нижнего ритмического ряда.

Основные геометрические фигуры в сценографии «Кармен-сюита»: квадрат, прямоугольник, крест, параболическая форма (рис. 4).

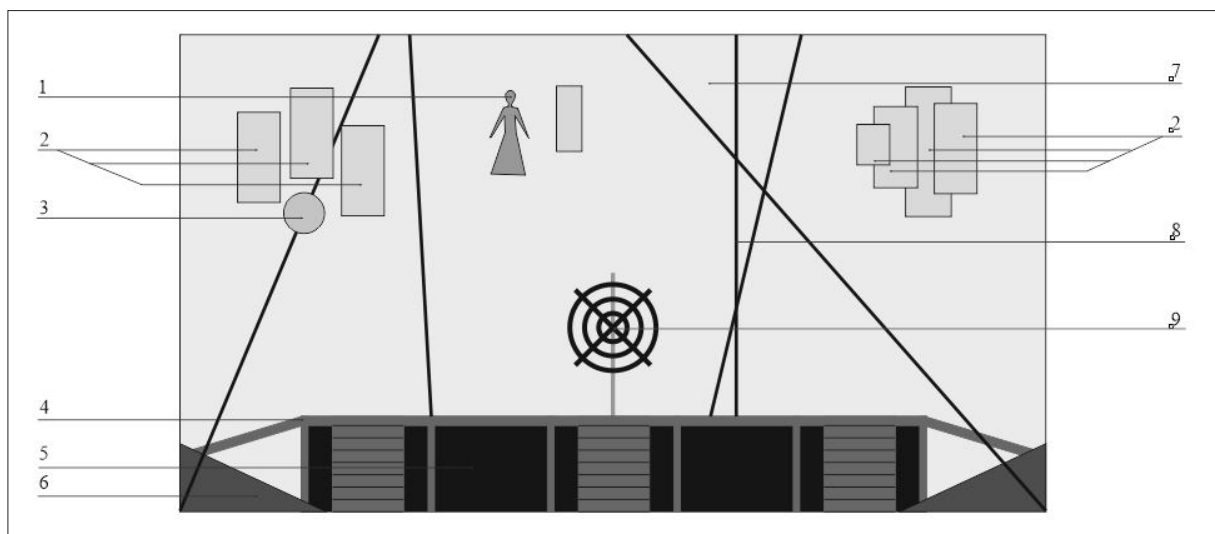


Рис. 3. Сценографическое пространство постановки «Тиль Уленшпигель». Вид зеркала сцены спереди:

- 1 – образно-пространственный объект; 2 – образно-пространственный прямоугольный объект;
- 3 – образно-пространственный объект – шар; 4 – являлся помост с тремя лестничными подъемами;
- 5 – экран-ширма; 6 – малая архитектурная форма; 7 – мягкие, живописные декорации; 8 – шпагаты;
- 9 – колесо-штурвал.

В балетной постановке «Сотворение мира» Е. Н. Лысик использует полный объем арьерсцены, тем самым задает основную геометрию рабочего пространства сцены. Поднимая уровень сценического планшета в арьерсцене до уровня прямоугольной горизонтально вытянутой конструкции закрывающей штанкеты с задниками, он создает полноценное рабочее пространство для кордебалета (рис. 5).

Вся геометрия сцены начала первого акта в балетной постановке «Сотворение мира» строилась на ритме вертикальных пулеобразных элементов,

вписанных в треугольник, и вертикали, которая обрамляла основное рабочее пространство сцены. Основным композиционным центром в данном случае является конструкция из полусфер. Эта геометрическая схема сценографического оформления проходит через всю постановку, меняясь лишь при поднятии декоративно-живописных панно (рис. 6).

В постановке «Сотворение мира» художник использует шесть декоративно-живописных полотен, перекрывая арьерсцену, таким образом замыкая

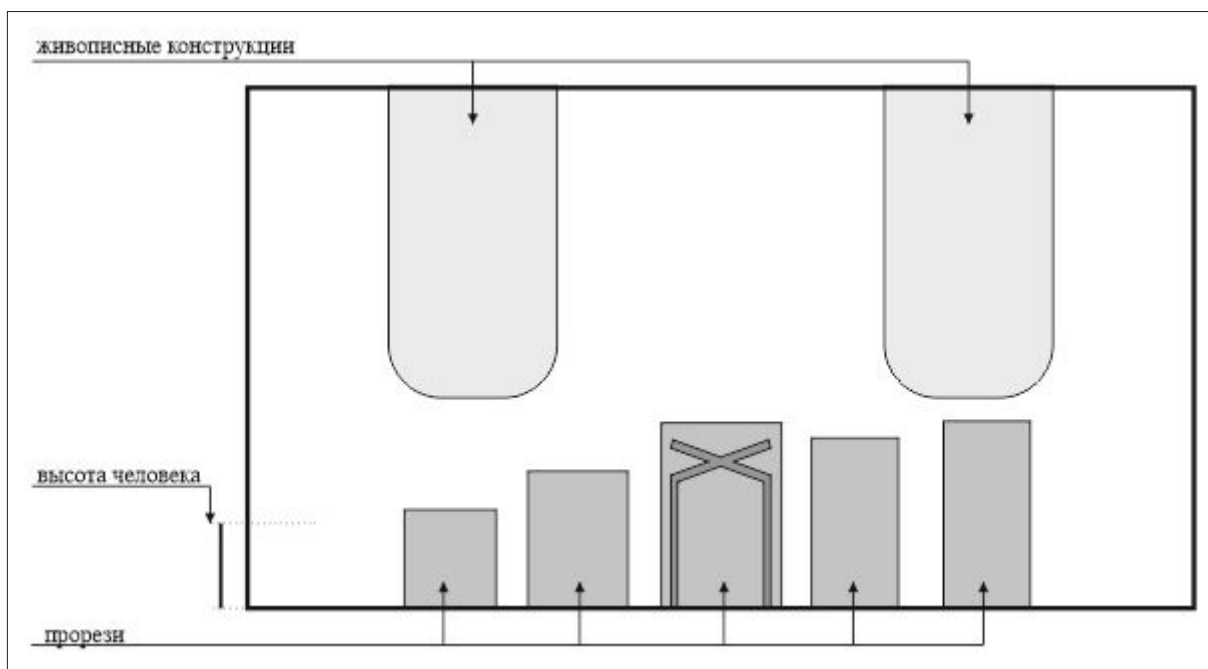


Рис. 4. Конструктивная схема «Кармен-сюита». Вид со зрительского зала.

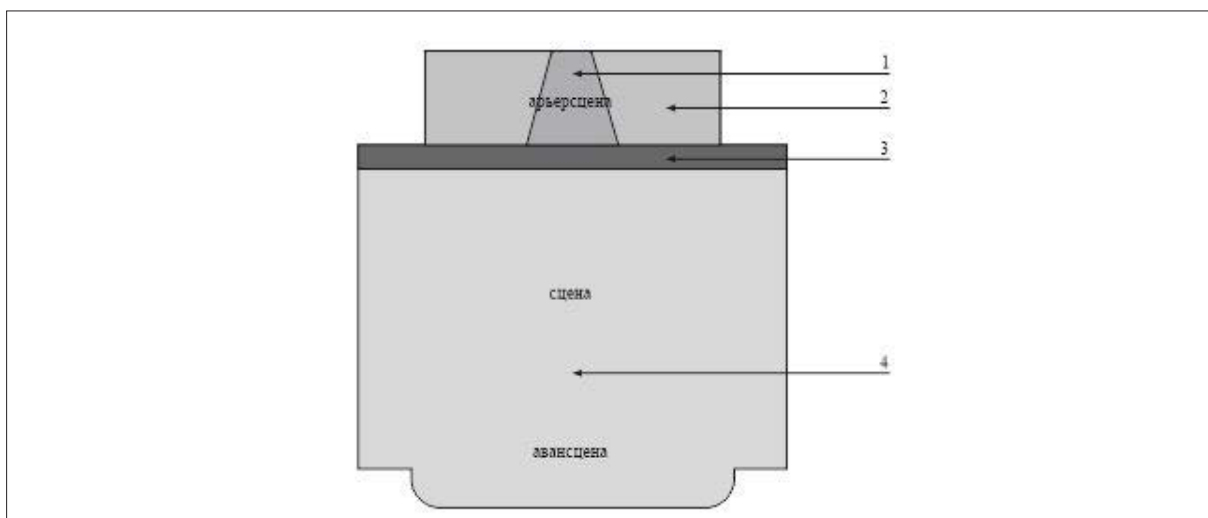


Рис. 5. Геометрия планшета сцены в постановке «Сотворение мира»:

1 – второй уровень помоста; 2 – первый уровень помоста; 3 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 4 – основное рабочее пространство сцены.

пространство сцены в куб. Кубический объем сценического пространства членился по вертикали на три части: объемно-пространственная конструкция, находящаяся на планшете сцены, полотно задника в центре и пулеобразные конструкции, находящиеся в верхней части сцены. При этом глубина и пространство сцены визуально оставались прежними благодаря открытым боковым арьерсам. По бокам сценического пространства находились геометрические элементы, такие как: конусы, шары, вытянутые по горизонтали кубы. Геометрические объекты несли в себе как визуальную философскую идею, так и ограничивали

пространство сцены, т. к. работали вместо кулис (рис. 7).

Геометрические фигуры, находящиеся в пространстве сцены: квадрат, круг, вытянутая парабола, конус, шар, прямоугольник, арка.

Основную геометрию пространства в постановке «Тиль Уленшпигель» задает три геометрические формы: две симметричные конструкции помостов (спереди, если смотреть из зрительного зала – треугольник, сверху – это прямоугольник) и прямоугольник помоста, находящегося перед арьерсценой, который членился на более мелкие прямоугольные формы (рис. 8).

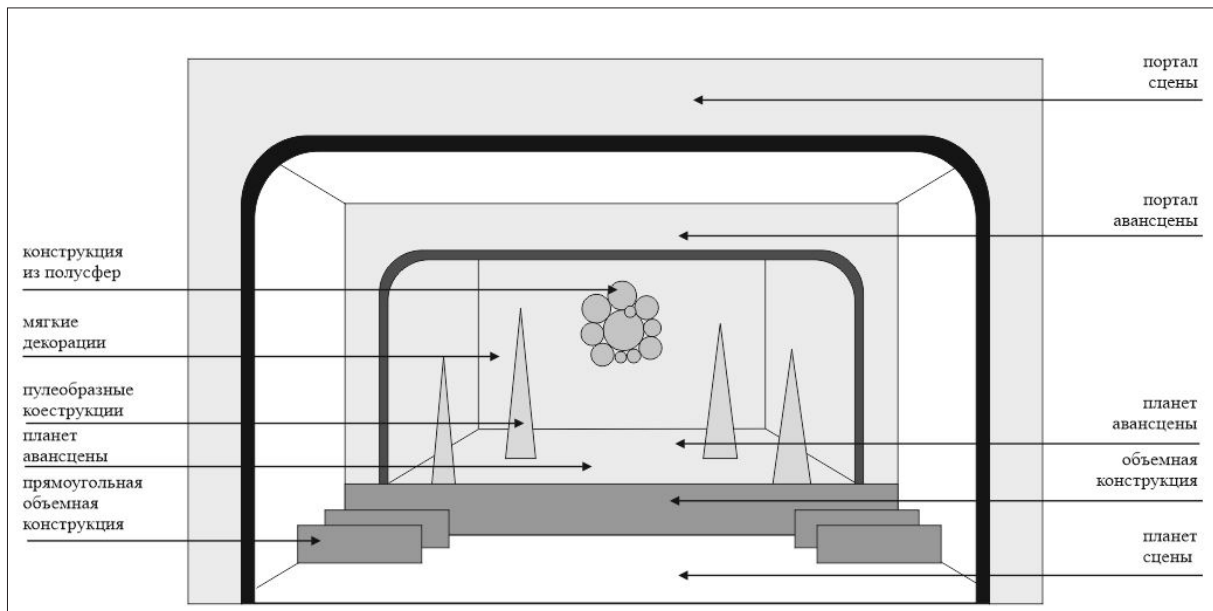


Рис. 6. Объемно-геометрическое построение сцены в балетной постановке «Сотворение мира».

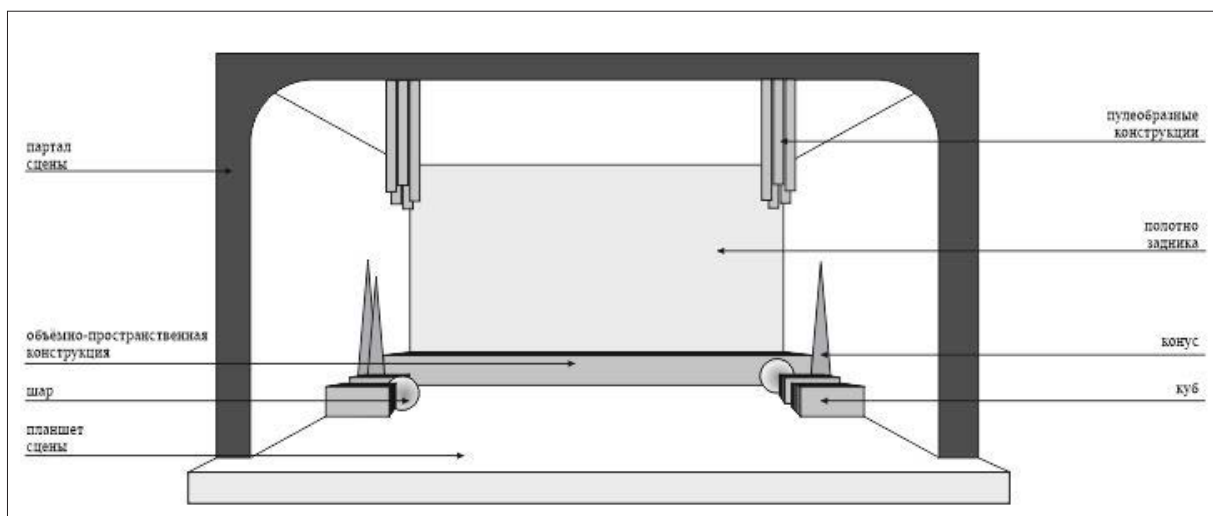


Рис. 7. Объемно-геометрическое построение сцены в балетной постановке «Сотворение мира». Вид при поднятии задника.



Рис. 8. Зеркало сцены при открытой арьерсцене. Доминирующие геометрические формы в кубе сцены.
1 – помост; 2 – арка арьерсцены; 3 – малая архитектурная форма.

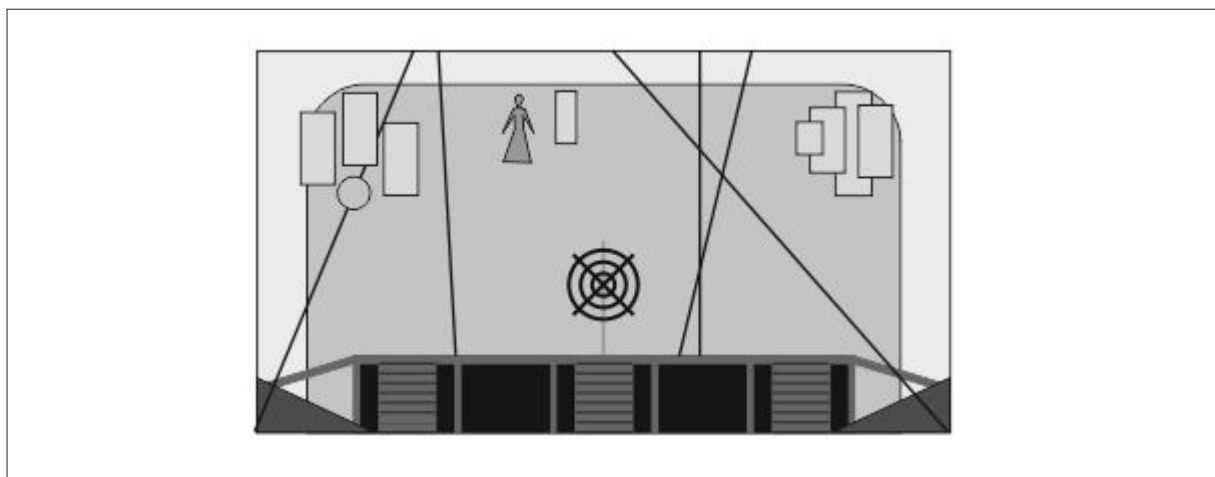


Рис. 9. Зеркало сцены при открытой арьерсцене. Членение на геометрические формы куба сцены.

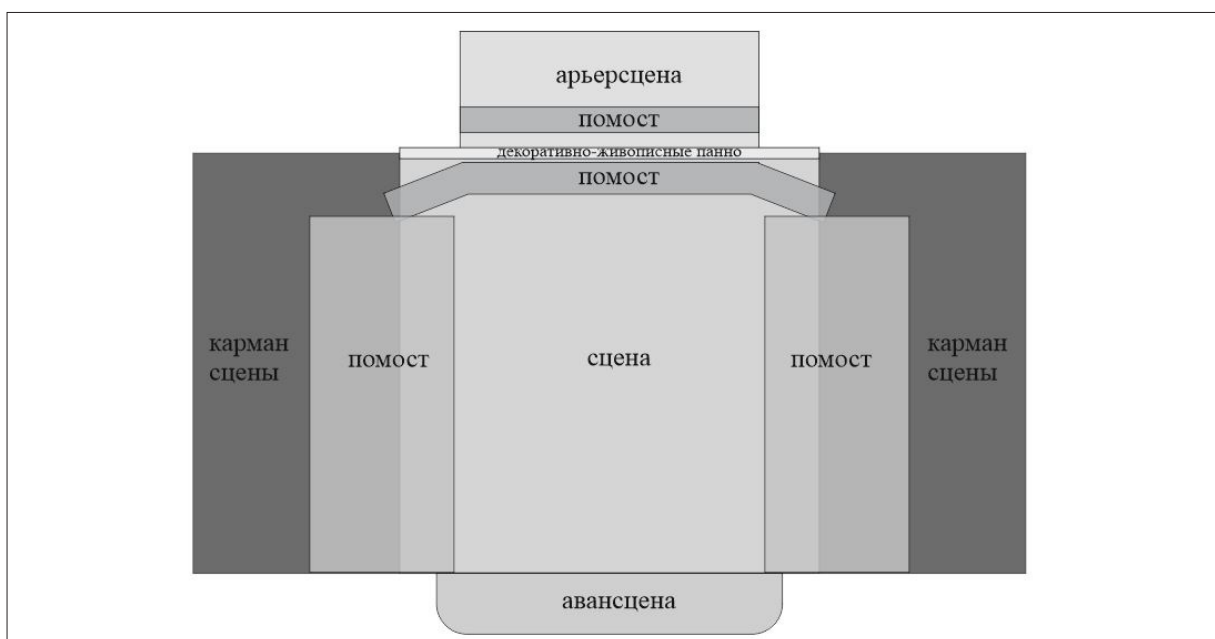


Рис. 10. Членение на геометрические формы планшета сцены.

В конце постановки геометрия сценического пространства менялась – задник опускался на планшет сцены, открывая арку арьерсцены, тем самым визуально увеличивался объем сценической коробки, создавая ощущения «пустоты». При открытой арьерсцене все зеркало сцены визуально членилось на треугольники за счет пересечения канатов, натянутых внутри сцены. Также стоит отметить, то что в конце постановки за счет опущенного задника менялась и сама геометрия планшета сцены, давая возможность для работы большего количества кордебалета (рис. 9; 10).

В постановке «Тиль Уленшпигель» Е. Н. Лысик использует пять декоративно-живописных полотен: один – суперзадник и четыре – задника. При помощи задников художник замыкает сценическое пространство, добиваясь правильной геометрической формы куба. Основная геометрическая композиция размещалась в нижнем пространстве сцены, дополнительная – вверху, тем самым замыкая пространство и компенсируя отсутствие падуг.

Все вертикально-геометрическое пространство сцены можно разделить на три части:

- Массивно-ритмическое (внизу вертикали).
- Свободное (в середине вертикали).
- Свободно-ритмическое (вверху вертикали).

Благодаря такой геометрической расстановке масс в вертикали сцены Е. Н. Лысик добивается визуально свободного, «легкого» пространства, при этом сохраняя ощущение глубины сцены за счет симметричных помостов.

В сценографии к балету «Тиль Уленшпигель» Е. Н. Лысик использует следующие геометрические фигуры: квадрат, круг, треугольник, шар, прямоугольник, арка, крест.

Объекты в сценических композициях Е. Н. Лысика. Объекты в сценографических композициях Е. Н. Лысика являются одними из наиважнейших визуально-образующих единиц. Так, объекты, находящиеся в пространстве сцены, можно разделить на три группы:

- Формообразующие.

- Визуально-символические.
- Реквизит.

В постановке «Кармен-сюита» существенное внимание отводится таким объектам, как два верхних подвеса. В данной сценографии художник-постановщик Е. Н. Лысик отводит им роль пространственно-образующих доминант. Эти конструкции он размещает на штанкетах, что дает возможность убрать их и открыть полное пространство сцены.

Доминирующим же объектом в постановке «Кармен-сюита» является большое количество кордебалета. Хореограф-постановщик В. Н. Елизарьев, работая с массовой кордебалета, расставляя их по периметру сцены, создает из них дополнительные живые декорации, отводя им роль как эстетической, так и предметно-пространственной доминанты.

Объектный мир балетной постановки «Сотворение мира» является одновременно образно-философским и функционально-пластическим. Художник Е. Н. Лысик создает объемно-пространственную композицию, наполняя ее как реалистично-библейскими животными такими как: лев, орел и вол, так и простыми геометрическими объектами: кубы, конусы, шары (рис. 11).

Три библейских животных находились по бокам авансцены между световой рампой и порталом: лев и орел – слева (если смотреть со стороны зрительского зала), а вол – справа. Е. Н. Лысик размещает этих животных на первом плане сценического пространства, вводя зрителей в атмосферу постановки, отсылая их к библейской истории. Художник в данном случае следует библейскому мотиву. Так, в Библии животные разделены на чистых – парнокопытных и нечистых – хищников и находятся в противопоставлении друг другу, Е. Н. Лысик поддерживает это и размещает животных друг напротив друга.

В противовес реалистично-библейскому мотиву на авансцене, художник размещает строго геометрические объекты в глубине сцены и ее арьерсцене. Тем самым противопоставляет живой мир неживому, при этом сохраняя философско-визуальную наполненность, так шар – это символ Земли, куб –

стабильность, конус – символ неизбежности и покорности.

Отдельного внимания требует рассмотрения таких объектов сцены, как пулеобразные конструкции, находящиеся как на планшете арьерсцены, так и в верхнем пространстве сцены. Е. Н. Лысик создает объемно-пространственные пулеобразные конструкции, подчеркивая идею оформления сценографии к балетной постановке «Сотворение мира», в которой он акцентирует внимание на идеи противостояния, поднимая ее до уровня войны.

Материалы и инженерные технологии в искусстве Е. Н. Лысика. Немаловажную роль в создании общевизуального восприятия спектакля играет подбор материала и инженерных технологий, т. к. от материала будет зависеть как техника, так и манера исполнения. В своих постановках Е. Н. Лысик

зачастую использует для «раскрытия» холста анилиновые красители и для последующей прописки – гуашь с клеем ПВА или же акрил. Из технологий сцены это штанкеты и световое оснащение.

Декорации и костюмы к постановке «Кармен-сюита» состоят из:

- Живописный задник – это плотная льняная ткань (двунитка), пропитанная противогорючими составами, что дает еще большую плотность.

- Живописный задник к постановке «Кармен-сюита» – это не высокий мягкий барельеф, созданный способом цветной аппликации. Для нее использовалась марля или тюль, пропитанная клеевым составом и окрашенная в нужный цвет.

- Х-образная подвесная конструкция (деревянная конструкция, окрашенная в охристо-золотистый цвет).

- Два верхних подвеса (деревянные кон-

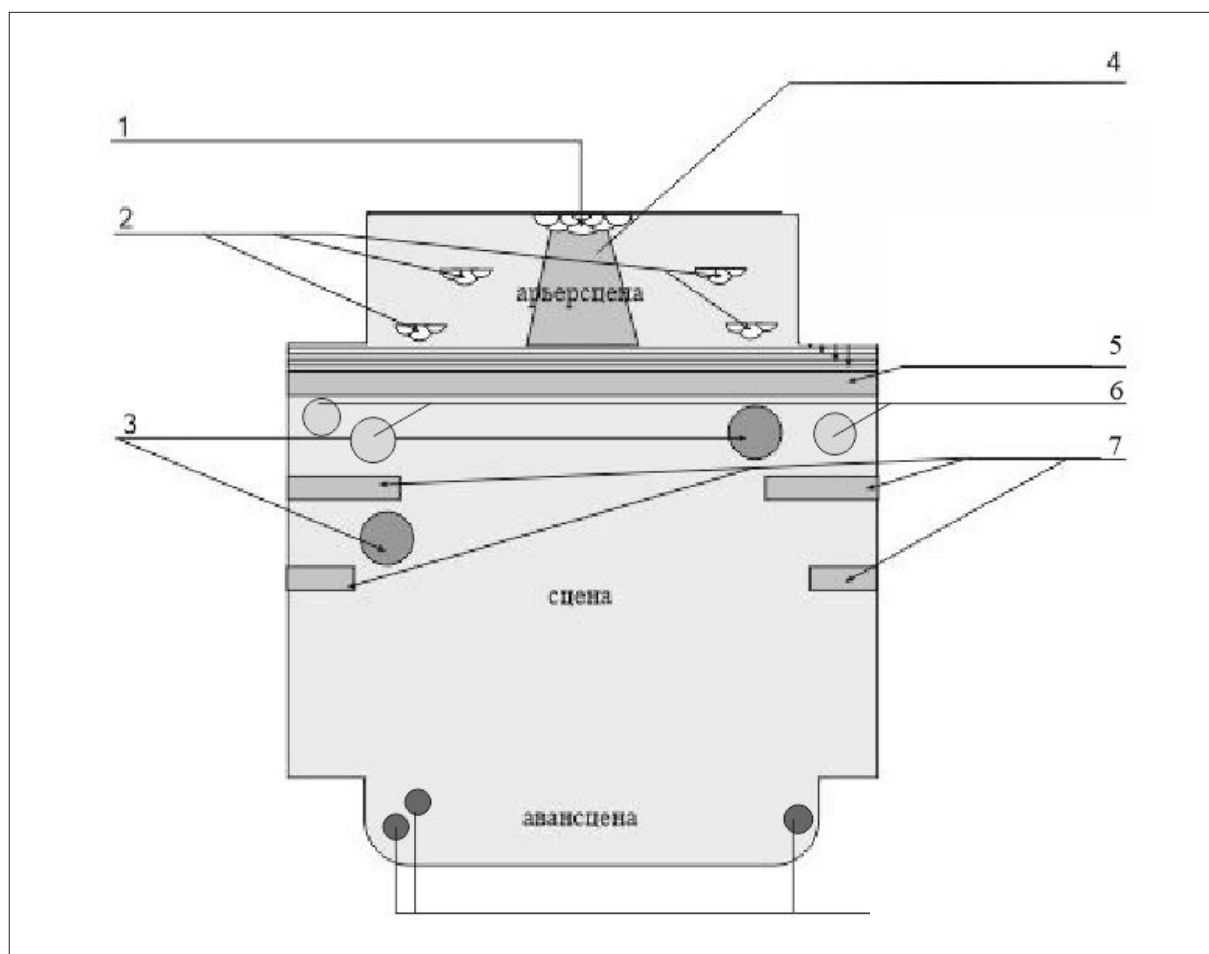


Рис. 11. Объекты в сценической композиции балетной постановки «Сотворение мира»:

1 – объемная конструкция из полусфер, находящаяся над планшетом сцены; 2 – объемно-пространственные пулеобразные объекты, находящиеся на планшете сцены; 3 – «шары»; 4 – помост; 5 – объемно-пространственная прямоугольная конструкция, перекрывающая штанкеты, лежащие на полу; 6 – конусы; 7 – объемно-пространственные прямоугольные конструкции; 8 – библейские звери.

струкции, обтянутые двуниткой, выкрашенные в охристо-коричневые цвета. Для создания более массивного вида использовалось папье-маше на деревянном каркасе).

В качестве основной костюмной ткани использованы «ликра» и трикотажная ткань, окрашенная анилиновыми красителями в различные цвета. В декоративных элементах – тонкая бечевка, шерстяная нить и полосы более плотного трикотажа.

Согласно инженерным технологиям, Е. Н. Лысик в постановке «Кармен-сюита» использует штанкеты, на которых размещаются: подвесные конструкции и задник. Художник создает в данной постановке задник-горизонт, но вносит в него новые элементы. (Горизонт – это чистое полотно, охватывающее сцену с трех сторон. Горизонты служат для обозначения воздуха, обширного пространства. Таким образом, если панорама является декорацией конкретного спектакля, то горизонт применим в любых постановках и является постоянным оборудованием сцены. Так же как и панорамы, горизонты могут передвигаться поперек сцены, но это движение преследует не художественные, а сугубо практические цели – в свернутом виде горизонт лучше предохраняется от загрязнения. Как правило, сцена оборудуется одним горизонтом). Отличительной чертой «лысиковского» горизонта становятся:

- Неподвижность конструкции.
- Живописность.
- Прорези в нижней части.
- Фактурность.

В соответствии с инженерными технологиями постановка «Сотворение мира» сложнее и более разнообразна по сравнению с вышеназванной. Е. Н. Лысик использует большое количество штанкетов. Причем штанкеты, на которых находятся задники, лежат на планшете сцены. Художник-постановщик использует прием «прорастания», поднимая полотна задников вверх, и создавая визуально более драматическое восприятие полотна, при этом полотно супера имеет стандартное направление движения – вверх. К штанкетам также закреплены пулеобразные конструкции, находящиеся в верхней части сцены.

Так же, как и в постановке «Кармен-сюита», в произведении «Сотворение мира»

художник Е. Н. Лысик использует невысокий барельеф в оформлении задника, с помощью клея ПВА и гуашевых, анилиновых красителей.

Все малые объемно-геометрические конструкции имеют внутри себя деревянный каркас. Так, каркасы полусфер выполнены из плотного папье-маше и покрашены в серый цвет. Для придания металлического блеска использовался лак с металлической пылью (серебрянкой). Конструкции конусов выполнены по схожей технологии и из тех же материалов, что и шары.

Прямоугольные конструкции были выполнены из металлической трубы, зашитой металлическим листом, окрашенным белой краской, поверх которого прикреплялся лист оргстекла (только по боковым поверхностям).

В костюмной партитуре наблюдается большое разнообразие тканей. Основная масса костюмов пошита из плотного, но эластичного трикотажа. В отделке использовались кожа, льняная ткань, парча, двунитка, искусственный шелк, бархат. Костюмы Бога и Дьявола (только колет) были выполнены из льняной ткани с вставными элементами из бязи.

Роль и значение костюма в спектаклях Е. Н. Лысика. В костюмной партитуре балетных спектаклей открытия совершает Леон Бакст. Суть творческой находки заключалась, прежде всего, в том, что костюм стал отдельным персонажем, живущим собственной жизнью в сценических условиях, иногда отдельно даже от актера-исполнителя. Костюм сделался частью колористической гаммы постановки и позволил визуально выразить основное свойство модерна, т. е. воссоздать идею текучести и плавности переходов форм и цвета. Игра с тканями соотносилась с хореографией и музыкальными ритмами балетов. В «Клеопатре» играли золотыми покрывалами, движения рисунка на орнаментах вторили движениям танцовщиков. Л. Бакст также ввел в костюмную партитуру черное или телесное трико на актере, что разрешило либо растворить фигуру в сценическом пространстве, либо рисовать на самой фигуре. А. Бенуа писал: «И откуда Бакст оказался в такой степени колористом и красочником? <...> я никогда еще не видел такой

красочной гармонии на сцене, такого “благозвучия” в своей слаженности красочного оркестра» [1].

Е. Лысик создает собственную костюмную гармонию на сцене. В балетной постановке «Кармен-сюита» костюм является основным доминирующим образно-эстетическим элементом. В постановке Большого театра Белорусской ССР Е. Н. Лысик прибегает к новой трактовке сценического балетного костюма, отказываясь не только от классической пачки, но и от традиционного испанского женского костюма, который состоял из вакэро (закрытый лиф женского платья) и баскиньи (юбка, покрывающая каркас женского платья). Художник создает костюм кордебалета в единой стилистической манере – используя X-образную силуэтную линию, как основную визуальную доминанту в костюме.

В симбиозе типов костюма мастер обращается к эстетике испанского костюма. Так с точки зрения персонажного типа костюма, Е. Лысик заостряет внимание на движении воланов (складок) юбки, преобразуя их в движение вязаной бахромы. От представителей игрового типа костюма, таких как Л. Бакст, А. Экстер, художник сохраняет манеру работы над формой (рваный край, лоскуты, веревки; использовались природные мотивы: травы, цветов, соломы, листьев).

Костюм Кармен построен по принципу корсета (облегающий фигуру лиф без рукавов, который носили как верхнюю одежду), тем самым обнажая особую красоту этой девушки и подчеркивая идею В. Елизарьева: «Кармен не кукла, не красивая игрушка, не уличная девка, с которой многие не прочь бы позабавиться. Для нее любовь – суть жизни. Никто не смог оценить, понять ее внутренний мир, скрытый за ослепительной красотой...»

Визуально-пластическое решение костюма Хозе созвучно с визуально-пластическим решением костюма Кармен, в нем художник переносит объемно-декоративную накладку с бедер на плечевой сустав, тем самым акцентирует внимание на мужественности главного героя.

В декоративных накладках ярко выражена орнаментальная основа. В качестве главного мотива художником было вы-

брано плетение, переходящее в бахрому во всей костюмной партитуре балетной постановки. В женском костюме плетение дополнялось полосой с объемным плетеным рисунком петли. В общей орнаментальной структуре костюмной партитуры выделяется костюм Тореро – он расширен стеклянными листообразными элементами, которые были выложены структурированно в форме венка по вырезу горловины. Костюм Тореро был дополнен большими по отношению к пропорции тела кистями из нити, что подчеркивало своеобразное благородство, но при этом шаржировало его образ.

Костюм Тореро художник выделяет не только в цвето-тоновом решении, но и работает над самой пластикой костюма – создавая четко выраженную силуэтную линию путем ухода от бахромы, одевая его в стилизованный колет тореадора. Костюм Тореро Е. Н. Лысик дополняет белым плащом из легкой ткани, которая находится в свободном движении – что позволяет художнику отделить этот костюм не только по линии кроя, но и по характеру движения ткани.

Так же как и в постановке «Кармен-сюита» художник Е. Н. Лысик отводит большое внимание костюму для балета «Сотворение мира». Костюмная партитура этой постановки пестра и разнообразна, так в одном спектакле художник совмещает в единое целое простоту и лаконичность формы, космос, урбанистические мотивы и исторические костюмы.

Костюм Бога и его свиты – это укороченная льняная туника с белыми колготами. Туника Бога выполнена из льняной ткани, светло охристо-серого цвета с бахромой внизу. Костюм имеет четко выраженный прямоугольный объем в верхней части и более тонкий в нижней. Костюмы свиты трапециевидны, с легкой приталенностью, выполнены из легкого шифона. Они дополнены металлическим ободком с дополнительным незакрепленным эллипсом из проволоки с закрепленными на ней камнями. Костюм Бога завершался головным убором из грубой льняной ткани, сделанного по образу тернового венца.

Костюм Адама состоял из облегающего трико телесного цвета с широким охристо-бежево-золотым поясом, что

создавало Y-образный силуэт, который ассоциируется с мужественностью и силой. Трес Евы схож с костюмом Адама по цвету и крою – он также максимально прилегает к телу, создавая X-образный силуэт. Так художник добивается легкости и ощущения обноженности в костюмах этих героев.

Костюмы Дьявола и его свиты состоят из серого трико и белого, с легким оттенком серого, жилета. Они отличны от общей костюмной партитуры тем, что строго разделены на две части: верхнюю и нижнюю. Художник Е. Н. Лысик дробит общую массу костюма, дополняя ее металлическими элементами, шлейками и контрастными по тону нашивками.

В общей костюмной партитуре постановки «Сотворение мира» большое внимание отведено костюмам ада. Е. Н. Лысик разделяет их на три группы: «многоцветная», «черная», «красная».

В «многоцветной» группе художник использует игровой тип костюма, воплощая пестроту и многоликость жителей ада. В этой группе использовано большое количество крупной бижутерии. В данном случае стоит обратиться к костюмам «Русских сезонов» С. Дягилева в обилии декоративных элементов.

Е. Н. Лысик использует схожие приемы с подходами Л. Бакста. «Театральная политика Дягилева основывалась на постоянной смене острых зрелищных эффектов, чувственной новизне сценических впечатлений. Баксту, как никому другому, были близки эти идеи. Его богатейшая фантазия, изощренный вкус и огромный декоративный талант позволяли ему каждый раз удивлять прямой красочностью своих декораций» [2]. Е. Н. Лысик в «многоцветной» костюмной группе использует ассиметричный X-образный силуэт, что заключалось в неравномерном распределении декоративных элементов: художник основную массу бижутерии размещает в левой части костюма, при этом на правой стороне – красное акцентное пятно рукава, абсолютно лишённое декоративных элементов.

Следующая большая масса в костюмной партитуре – это «черно-серая». Образно-пластическое решение этих костюмов схоже с одеждой космонавтов, их столпообразная форма является художественной

интерпретацией скафандра, с массивными шарообразными элементами-нашивками. В качестве головного убора, переходящего на лицевую часть, Е. Н. Лысик использует цилиндробразную и яйцеобразную формы с прозрачными красными вставками в области глаз. Красный цвет поддерживался элементами в области рук и ступней, общее восприятие костюма казалось сюрреалистичным и агрессивным.

Третья группа костюмов ада – это «красная». Она представляет X-образный силуэт, цвет – насыщено красно-алый, фактура – гладкая, матовая, на талии находился широкий, красный, глянцевый ремень с металлической бляхой. В качестве головного убора была использована глянцевая каскообразная форма, выкрашенная в красный цвет. Она была дополнена красной тканью, которая находилась в зоне лица и имела три прорези: две в зоне глаз и одну в зоне рта, что создавало впечатление обезличивания масочности.

Роль цвета в произведениях Е. Н. Лысика. В отличие от классической постановки, где цвету в сценографии отведена роль констатации в изображении места действия, Е. Лысик работает с цветом, наделяя его новыми функциями: психологического и философского воздействия, тем самым выводя цвет в сценографии на одну из ведущих ролей. Цвет для художника сопоставляется не только с областью визуального восприятия, а с психологией, поэтому можно вывести закономерность, что сценография балета – это цветовая система, с помощью которой художник воздействует на подсознание зрителя. Е. Н. Лысик в работах над постановками В. Н. Елизарьева в основном использует две цветовые партитуры – это голубо-синию в постановках «Сотворение мира», «Щелкунчик», «Кармен-сюита», «Тиль Уленшпигель» и охристо-коричневую в постановке «Спартак».

В постановке «Кармен-сюита» цвет является основным средством выразительности. Отделяя второстепенных персонажей друг от друга, цвет несет в себе основную идею многообразия характеров и пестроты испанского общества. Многоцветие соотносено с народным испанским костюмом. Тем самым художник работает не над детализацией костюма, а над его образно-визу-

альным решением, что позволяет наиболее полно раскрыть суть истории заложенного в либретто В. Н. Елизарьевым.

Стоит обратить внимание на то, что каждый костюм кордебалета имеет свою цветовую пару (каждый цвет продублирован дважды, в женском и мужском костюме), с которой он работает на протяжении всего спектакля. Однако в ключевых эпизодах происходит перестроение персонажей по способу смешения цветовых пятен, что создает диссонанс в пространстве, т. к. цвета костюмов являются контрастными по отношению друг к другу. Таким образом, строится кульминация не только в хореографии и музыке, но и в визуальном отражении, т. е. цветовая партитура костюма кордебалета выступает как средство визуального воздействия и отражения происходящего на планшете сцены.

В общей костюмной партитуре спектакля выделено три костюма: Кармен, Хозе и Тореро. Они лишены цвета. Костюмы Кармен и Хозе схожи по мотиву и построению, цветовому решению, они решены в бежево-телесных тонах. Бежевый символизирует умиротворение. Это цвет внутренней гармонии, грусти, печали. Костюм Тореро – белый, что является символом любви к Кармен.

Многоцветие в сценическом оформлении прослеживается и в балетной постановке «Сотворение мира». Здесь Е. Н. Лысик создает шесть полотен: одно для суперзадника и пять в качестве задников. В постановке «Сотворение мира» все места происходящего слиты воедино и представляют собой единое целое. Это достигается за счет цветовых сочетаний и взаимодействия одного цвета с другим. Пять полотен задников отмечены единым композиционным центром, они строятся по общему принципу, что и дает нам право объединить их в единую логическую систему.

Художник работает с цветом, наполняя его символистским значением, опираясь на визуальное влияние цвета на человека. Каждому цвету он отводит определенное место.

Белый – есть синтез всех цветов, он является «идеальным» цветом. Это цвет чистоты и божественного начала. Художник отводит ему особо значение. В этот цвет

облачен Бог и его свита. Е. Лысик в работе часто использует белый цвет, тем самым выделяя образы, проводит четкую границу между добром и злом.

Тема добра и зла в сценографии балетной постановки «Сотворение мира» является одной из главенствующих. Художник работает как над противопоставлением героев друг другу, так и над общим образом спектакля, создавая образы рая и ада, любви и ненависти путем раскладки цветовой партитуры по сценам.

Голубому цвету отведено особое место в цветовой партитуре спектакля. В восприятии человека голубой цвет связан с небом и покоем, невинностью и спокойствием. Поэтому художник применяет его как основную цветовую доминанту всего спектакля в эпизодах «Рай», «Бог», «Детство», «Любовь», «Плач Евы». В психологии голубой связывают с чувством привязанности и верности. Голубой, также как и синий, создает предпосылки для размышления. Для семантики постановки этот цвет имеет принципиальное значение, он подчеркивает событийный ряд и в сцене «Возрождение» раскрывается в полной мере. Художник изображает парящий в голубо-синем пространстве образ скорбящей Мадонны, тем самым обращаясь к еще одной трактовке цвета, синий цвет связывают с «высшим разумом», мудростью.

Постепенное нагнетание в цветовой партитуре спектакля идет по принципу подмешивания черных и красных тонов, вначале им отведено место акцента. Черный цвет в данном случае символизирует мрачное восприятие окружающего мира. Этот цвет считается самым таинственным, во многих религиях он несет символ смерти и скорби. Красный (алый) – это цвет жизни и смерти. Он ассоциируется с кровью и огнем. Опираясь на символику цвета, художник достигает цветовой кульминации в сцене ада. Отводя красному основную цветовую доминанту, усугубляя восприятие картины ада, художник создал символ infernalного огня.

Для создания образов Адама и Евы использует бежевый цвет. Цвет обнаженного тела и открытости миру. Так художник добивается чистоты и лаконичности образа, он приближает эти костюмы по тоновому

звучанию к костюму Бога, тем самым отсылая зрителя к словам композитора Андрея Петрова, которые он предпослал к своей партитуре: «...Сотворение мира – дело рук человека и его разума. Сам человек творит в мире добро и зло. И только от людей зависит, что будет торжествовать на земле: гармония и свет или хаос и тьма».

Свет в балетных постановках Е. Н. Лысика. Художник решает в постановке множество световых задач. Освещение костюмов позволяет ему выявить объем и фактуру декораций, передать живописные нюансы, создать иллюзорные эффекты, трансформировать их цвет. Е. Н. Лысик передает тончайшие цветовые переходы, обогащая цветовое решение как спектакля в целом, так и отдельных актов, картин и эпизодов. Свету в сценографическом оформлении отводится символическое значение: подчеркивается атмосфера войны, мира, тревоги, угрозы и пр. Светом художник усиливает драматургическое развитие сценического произведения, сюжетные повороты, а также композиционные построения сценического действия (появление главных героев, новых лиц). При помощи театрального света усиливается оптическая иллюзия глубины и ширины сцены, смещения планов, движения.

В балетной постановке «Кармен-сюита» художник Е. Н. Лысик использует большое количество бокового освещения. Это переносные софиты, установленные в боковые арьеры сцены и зафильтрованные в красные, синие, белые цвета. Боковому освещению художник отводит две основных функции: освещение сцены и подсвечивание полотна задника. При помощи бокового освещения художник меняет не только общее цветовое решение сценического пространства, но и цветовую партитуру задника. Для освещения авансцены Е. Н. Лысик использует контросвещение (световую рампу, установленную вдоль оркестровой ямы). Это же освещение используется для общей световой заливки сцены.

В первой сцене «Кармен-сюита» освещение приглушено, действие происходит в полумраке и лишь с появлением Кармен свет начинает набирать свою силу, за счет ведущего (белого) луча. В последствии, когда Кармен находится на авансцене, ведущий

луч гаснет, включается передняя рампа, все сценическое пространство заливается белым светом, при этом кордебалет находится вне зоны освещения – этим художник выделяет Кармен из толпы, создавая и подчеркивая образ главного героя.

В следующей сцене автор возвращается к теме полумрака, оставляя лишь белый ведущий луч для Хозе. Е. Н. Лысик подводит к третьей сцене – встрече, где сцена остается в полумраке, но на ней присутствуют два ведущих луча – Кармен и Хозе. Четвертая сцена – карнавал, праздник любви, окрашена красным светом, красный как символ любви и страсти.

Все освещение балетной постановки «Кармен-сюита» приглушено, лишь в поворотных моментах появляется яркий свет. В постановке «Сотворение мира» Е. Н. Лысик использует большое количество верхнего освещения, фильтруя его в различные цвета. Основное освещение сцены – это теплые тона, которые освещают задники и арьерсцену (от тепло-желтого к холодно-синему). Арьерсцена слегка затемнена на протяжении всего действия, но при появлении в ней Адама, включается ведущий луч, который задает большое по массе световое белое пятно.

Основным освещением авансцены служила световая рампа и контрольное освещение. Верхнее освещение Е. Н. Лысик использует в качестве общей сценической световой заливки. Боковое освещение, установленное в карманах сцены (так называемые «прострелы»), работает для выделения планов сцены и светового сопровождения кордебалета.

При появлении на сцене солистов включался ведущий луч, который акцентировал основное внимание на их партии. В каждой солирующей партии имелся свой цветовой тон и сила освещения. Так, к примеру основной тон ведущего луча Адама – яркий светло-голубой, Бога – ярко-белый, Дьявола – менее яркий, глубокий синий.

Согласование сценографической и хореографической партитур. В сценографии балетных постановок В. Н. Елизарьева в период работы с Е. Н. Лысиком можно проследить и выявить общие взаимосвязи в сценографических и хореографических партитурах. В связи с этим необходи-

мо определить основные постановочные принципы балетмейстера и то, как они согласовываются с визуальной средой и образами, созданными Е. Н. Лысиком. В совместных спектаклях появляется такое понятие как авангардизм в сценографии балетной постановки, что давало возможность развития философской мысли в оформлении спектакля. Диалог между художником и зрителем велся языком метафор и символов как в живописном оформлении, так и в хореографии постановки. В этом ощущался первый шаг нового балетного искусства (как в хореографическом, так и в сценографическом) на белорусской сцене.

В связи с этим komponуется и появляется сценографическая партитура постановки, в которую закладываются как философия постановки, так и символы. В первой постановке на белорусской сцене «Кармен-сюита» художник Е. Н. Лысик отражает в многоцветии костюмов кордебалета эстетику испанского общества. В свою очередь, балетмейстер В. Н. Елизарьев в хореографической пластике использует элементы испанского танца. Строгость линии костюма соответствует четко-выверенной линии движения в танце, а многоцветие и открытость цвета – пестроте хореографического движения.

Бежево-белый костюм Кармен как символ легкости, нежности, любви в хореографическом движении соотносится с легкими, плавными движениями. Образ Кармен – это образ птицы, которая не может жить в клетке, и как напоминание об этом в верхнем пространстве сцены висят две конструкции, их решетчатое строение соотносится с образом клетки.

В постановке «Кармен-сюита» все костюмы парные: партия Хозе и костюм Хозе вторит костюму Кармен. При этом хореографический язык партии Хозе является полной противоположностью Кармен. Он скован, находясь постоянно в центре планшета сцены, работает в небольшом круге.

Танец Тореро охватывает весь планшет сцены, что отражает открытость миру, что делает его противостоящим Хозе. Пластика Тореро схожа с Кармен, легкая, парящая над сценическим планшетом. Этой же идее вторит и костюм. Он белый, что подчеркивает образ полета.

В постановке «Сотворение мира» Е. Н. Лысик создает особый мир. Сценография данной постановки сложна и многослойна, так же, как и хореографический язык В. Н. Елизарьева:

- Сценография отражает философско-символический аспект постановки и диктует определенные схемы передвижения во внутрисценическом пространстве, тем самым задавая геометрию хореографии и ее линии.

- Костюм в постановке «Сотворение мира» поддерживает визуальный образ героя, создавая полную его характеристику.

- Впервые в музыкальном белорусском театре арьерсцена используется в качестве места действия, тем самым художник Е. Н. Лысик делает возможным использование авансцены в качестве полноценного рабочего места для танцовщиков.

Сценография к постановке «Сотворение мира» представляет собой сценическое пространство, которое способствует максимальному визуальному восприятию хореографии, при этом являясь абсолютно самостоятельным произведением предметно-пространственной среды. Е. Н. Лысик работает над визуальным образом костюма, тем самым проводя четкую грань между героями, то же происходит в хореографии. Основным визуальным аспектом восприятия хореографии является: хореографическая пластика героя или массы, также линии передвижения в сценическом пространстве.

Основной действующий герой в постановке «Сотворение мира» – Адам. Хореограф-постановщик В. Н. Елизарьев использует в его визуально-пластическом образе элементы схожие с поведением ребенка – это определенного рода неловкость, осторожность, ребячество. Образ ребенка в данном случае является символом чистоты и открытости миру. Эти же образы заложены и в костюме этого героя, который на фоне темного пространства сцены выделяется благодаря светло-телесной цветовой партитуре данного костюма.

Линия Бога и его свиты в хореографии к постановке «Сотворение мира» – это прямая параллельно проходящая авансцене. В костюмной партитуре и в хореографии наблюдается ощущение полета: легкие дра-

пировочные складки в одежде, а в хореографии – раскрытые позы рук.

Костюм Дьявола художник создает в бело-серых тонах. Он как бы разорван на две части (верхнюю и нижнюю), тем самым художник показывает многоликость образа и создает внутреннее движение по горизонтали в костюме. В хореографии этот образ выделен особой пластикой. Его движения разнообразны и немного хаотичны. Основная линия его движения – это диагональ из правого верхнего угла сцены в нижний левый.

Тема любви Адама и Евы выделена как в хореографии, так и в решении костюмов этих героев. В данном случае геометрия планшета сцены разбивается на две окружности: малую и чуть больше, с единым центром. В момент разлучения Адама и Евы эти окружности разбиваются на две более мелких, образованные массой кордебалета в красных одеждах.

В постановке большое внимание отведено расположению кордебалета в пространстве сцены, основное членение масс распределено на прямоугольные блоки, среди которых находились и солисты. Массовыми сценами являются сцены ада. Художник разделяет их на три визуальных ряда: «Многоцветный», «Черно-бело-серый» и «Красный», при этом хореограф-постановщик также использует эти цветовые отношения при расстановке кордебалета на сцене.

Самой массовой сценой в постановке «Сотворение мира» является сцена «лю-

дей». Здесь костюмы кордебалета схожи по структуре с костюмами Адама и Евы, также и в хореографии движения кордебалета идентично с движениями солистов. Е. Н. Лысик и В. Н. Елизарьев в данном номере раскрывают общий символы постановки, наглядно проведена параллель между Адамом и Евой, как символами всего человечества. Схема расстановки и передвижения кордебалета в этом номере сложна и многоступенчата, также хореограф-постановщик работает с расположением в пространстве сцены главных героев (Адама и Евы), располагая их по центральной оси.

Заключение. Работая как архитектор и даже как драматург в своих решениях, сценограф Е. Н. Лысик, «ломал» пространство сцены для усиления драматизма действия и выразительности хореографического рисунка. Философ и символист, Евгений Лысик всегда искал главный символ произведения и на нем основывал целостную визуальную композицию и умело применял элементы основного символа во всех структурных частях произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонуа, А. Н. Мои воспоминания / А. Н. Бонуа // Собр. соч.: в 5 кн. – М., 1980. – Т. 2. – Кн. 4–5. – С. 519–520.
2. Ведерникова, М. Балет как социокультурный феномен – К 100-летию русских балетных сезонов С. П. Дягилева / М. Ведерникова. – М., 2010 – С. 88–89.
3. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – М.: Наука, 1983. – С. 108.

Поступила в редакцию 24.05.2016 г.

УДК 75.041.5.034(476)

Портрет в живописи Беларуси эпохи Ренессанса и барокко: вопросы стиля и типологии

Томашева И. Г.

Белорусский государственный университет, Минск



Статья посвящена отдельным вопросам истории развития портретной живописи Беларуси XVI–XVIII вв. Этот жанр изобразительного искусства появился в эпоху Возрождения и достиг своего расцвета в эпоху барокко. На примере ряда памятников отечественного и западноевропейского искусства определяется художественное своеобразие таких феноменов искусства, как «ренессансный портрет» и «барочный портрет». Сопоставление стилевых вариантов портрета проводится по всем основным критериям формально-стилистического анализа: концепция произведения, технология создания, композиция, трактовка времени и пространства, приемы изображения и т. д. Отдельный раздел статьи посвящен особенностям белорусской портретной живописи XVII–XVIII вв. Подробно характеризуются два основных направления в его развитии: «западноевропейский портрет» и «сарматский портрет».

Ключевые слова: искусство, белорусская живопись, портрет, сарматизм, художественный образ, Ренессанс, барокко.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 44–53)

Belarusian Portrait Painting of the Renaissance and Baroque: the Issue of Style and Typology

Tomashava I. G.

Belarusian State University, Minsk

The article is dedicated to the history of the development of the portrait painting of the XVI–XVIII centuries in Belarus. This genre of fine arts emerged in the Renaissance and reached heyday in the Baroque. A series of valuable works in Belarusian and European art is taken to define unique artistic qualities of such phenomena of sacred art as «Renaissance portrait» and «Baroque portrait». Comparison of the stylistic variations is conducted according to all the main criteria of formal and stylistic analysis such as work concept, technique used, composition, artist's treatment of time and space, description of line etc. A separate section of the article is dedicated to the particularity of Belarusian Baroque portrait of the XVII–XVIII centuries. The article reveals two basic types of its development such as European portrait and Sarmatian portrait.

Key words: art, Belarusian painting, portrait, Sarmatian, artistic image, Renaissance, Baroque.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 44–53)

В истории нашего национального искусства есть страницы, которыми мы можем и должны гордиться. Одну из них занимает живописный портрет – жанр изобразительного искусства, сформировавшийся в период Ренессанса (XV–XVI вв.) и весьма своеобразно развивавшийся на наших землях в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.).

Изучению этой большой темы отечественные специалисты посвятили немало работ, среди которых наиболее фундаментальными попрежнему остаются исследования Т. Карпович и А. Хадьки. Большой фактологический материал по белорусско-

му портрету собран в последнем альбоме Н. Высоцкой «Живопись барокко Беларуси». Отдельные аспекты темы поднимались в научных публикациях О. Баженовой, И. Зварыко, А. Ярошевича и некоторых других авторов, благодаря которым наши представления о собственном художественном наследии за последние десятилетия значительно расширились. Однако до сих пор главное внимание исследователей направлено на проблемы атрибуции и общей истории развития древнебелорусского портрета. При этом недостаточно разработанными остаются вопросы, связанные с его

Адрес для корреспонденции: e-mail: grigorinna@gmail.com – И. Г. Томашева

стилевым и типологическим своеобразием. Исходя из этого, можно сформулировать цель данной статьи – на основе сравнительного анализа ряда наиболее показательных отечественных и западноевропейских портретов эпохи Ренессанса и барокко выявить основные стилевые и типологические черты древнебелорусских портретов указанного периода.

Портрет эпохи Ренессанса. Жанр портрета сформировался в культуре Западной Европы в эпоху Ренессанса на волне проснувшегося интереса к человеку как к личности, обладающей яркой и неповторимой индивидуальностью. Тогда же портрет появился и стал быстро развиваться и в нашем искусстве. Основные вехи его становления представляются следующим образом: XIV век – первые произведения появляются в формах монументальной живописи, XV век – жанр осваивается художниками-станковистами, XVI век – живописный портрет выходит за пределы королевского двора и широко распространяется в среде магнатории и крупной шляхты, которая начинает собирать родовые портретные галереи.

Хронология становления в нашем искусстве портретного жанра свидетельствуют о том, что в этой области мы шли «в ногу» с ведущими европейскими странами, а в чем-то даже и опережали их. Достаточно вспомнить знаменитый портрет Ф. Скорины 1517 г. (ил. 1), созданный в технике ксилографии – гравюры на дереве. Даже если отбросить предположение о том, что это автопортрет Скорины (т. е., портрет, созданный им самим) мы все равно должны будем констатировать новаторский характер этого произведения. Ведь в начале XVI века в Европе только А. Дюрер создавал портреты в технике ксилографии, но это были, во-первых, редкие, а во-вторых, только станковые произведения. А портрет Скорины размещался в книге, причем, в самой главной книге – в Библии, где ему была отведена целая страница. В это следует вдуматься: в святой книге было помещено изображение не святого, а портрет светского человека и притом не коронованной особы и не представителя высшей магнатории, а ученого, выходца из средних слоев общества. Подобных прецедентов мы не найдем в западноевропейской графике того времени.

Композиция этого портрета, его формат и сам принцип размещения в структуре религиозного текста в виде фронтисписа имеют прямую аналогию с каноничными изображениями евангелистов в средневековых Евангелиях. И это очень символично: на место священного персонажа, послушно записывающего слово Божие, эпоха Ренессанса (в лице представителя нашей культуры!) решительно ставит ученого, конкретного человека, который не транслирует, а создает новое знание благодаря своим выдающимся личным способностям. Концепция этого уникального произведения воспринимается как истинный апофеоз идей гуманизма. Она выражает самую суть эпохи Ренессанса так полно и наглядно, как, возможно, это не делает даже «Джоконда» Леонардо да Винчи.

Из сохранившихся до наших дней отечественных произведений самые ранние живописные портреты также относятся к эпохе Ренессанса. Лучший среди них – портрет Юрия Радзивилла (ил. 2). Датированный концом XVI века, он тем не менее представляется нам ярким примером ренессансного портрета, способным в полной мере охарактеризовать этот стилевой феномен. Перед нами, во-первых, поясное изображение (как и все портреты кисти Рафаэля, Леонардо да Винчи и т. д.), а во-вторых, изображение представителя элиты общества. Здесь следует заметить, что по кругу портретируемых лиц ренессансный портрет никак нельзя назвать демократичным. И в XV, и в XVI веках в поле зрения художника-портретиста не мог попасть, что называется, любой человек (как это постепенно станет привычным в Новое время). Героем портрета становился только избранный член общества, однако эта избранность – и в этом кроется тонкая специфика Ренессанса – была избранностью не по социальному признаку (как это могло бы быть в средневековом, патриархально-родовом обществе), а по личным качествам (интеллекту, уму, характеру) или по совокупности личных достижений.

В ренессансном портрете на первый план никогда не выносилась социальная характеристика человека. Даже если изображалась состоятельная и знатная персона, признаки ее высокого социального положения всегда

немного приглушались, как бы ретушировались и уж ни в коем случае не выпячивались. В этом смысле ренессансные портреты куда скромнее, чем портреты эпохи барокко. На первый план в них выходит не статус человека, а сама его неординарная личность. На уже названном нами портрете Юрий Радзивилл (один из сыновей Николая Черного, ярый иезуит, кардинал римской католической церкви, решительно выступивший против веры своего отца) изображен не как представитель древнего и знатного рода, а как цельная и самостоятельная личность: умный, уверенный в себе, твердый человек с непоколебимым чувством собственного достоинства.

Как справедливо заметил А. Ходыко [1], этот портрет относится к типу «кардинальского» портрета, часто встречавшегося в творчестве итальянских художников периода Ренессанса (Рафаэля, Тинторетто и т. д.). Однако перед нами, несомненно, работа местного мастера. Упрощенная моделировка складок, излишне контрастные тени – живопись этого произведения несколько грубовата. По художественным качествам его, конечно, нельзя сравнить с виртуозными произведениями того же да Винчи, но концепция портрета – человек как интересная неординарная личность – соответствует лучшим образцам западноевропейского портрета XV–XVI веков.

Портретные образы эпохи Ренессанса нельзя назвать парадными, репрезентативными. Они не столько превозносят человека, сколько стараются адекватно отразить лучшие качества его личности. И хотя определенная доля идеализации им, безусловно, присуща, помпа в них напрочь отсутствует. Герой такого портрета полон собственного достоинства, но не более того. Он не стремится поставить себя выше остальных, наоборот – предлагает зрителю уважительный разговор на равных.

Портрет эпохи барокко. Ведущим типом портрета в искусстве следующей эпохи стал парадный портрет, появившийся на излете Ренессанса как художественное явление совсем иного рода, нежели ренессансный портрет. Главная задача парадного портрета – максимально возвеличить образ портретируемого, преподнести его зрителю, как человека достойного не толь-

ко уважения, но более того – преклонения и благоговения. Для этого в произведении подчеркивается высокий социальный статус изображенного лица, показывается его происхождение, богатство, власть и т. д. Для парадного портрета эпохи барокко это становится обязательным. Причем, демонстрируются эти внешние атрибуты личности весьма нарочито и в самом что ни на есть натуральном виде.

Одним из эталонов западноевропейского портрета подобного рода можно считать портрет Людовика XIV кисти Г. Риго (начала XVIII века) (ил. 3) – помпезное произведение, которое демонстрирует все основные черты парадных портретов эпохи барокко: большой формат, изображение героя во весь рост, разработанная предметная среда и обилие аксессуаров, которые подтверждают его высокое положение. В качестве фона в таких произведениях чаще всего выступает дворцовая зала с почти обязательной величественной колонной и роскошными драпировками.

Поскольку герой парадного портрета стремится доминировать над всеми, для такого портрета избирается особая композиция – с низкой линией горизонта. Пространство картины строится так, чтобы линия, на которой сходятся стены и пол залы, располагалась значительно ниже середины полотна. В этом случае устанавливается особая точка зрения: изображенный смотрит на зрителя сверху вниз, а тот на него – снизу вверх. То есть, самой композицией закладывается эффект господства изображенного лица над окружающим пространством, которое как бы оказывается у его ног.

Особенностью парадного портрета является также и то, что главный смысловой акцент в изображении человека переносится с лица (которое было средоточием художественного образа в ренессансном портрете) на фигуру. Таким образом, поза изображенного становится более выразительной, чем его лицо. Как правило, она горделива, нарочито эффектна, не столько естественна, сколько срежиссирована, слегка театральна. Театральность – почти обязательное качество парадного портрета. Поднятый на котурны герой парадного портрета чувствует и ведет себя словно на сцене. Он игра-

ет на публику, стремится всеми средствами произвести на нее нужное впечатление. В этом смысле его образ менее индивидуален и реалистичен, чем портретные образы времен Ренессанса. Человек на барочном парадном портрете выступает не сам по себе, как отдельная личность, а в «маске», которая соответствует его социальной «роли».

Эта «маска» проявляет себя не только в демонстративных позах и жестах, но и в том предметном окружении, которое дополняет образ портретируемого. Зачастую оно настолько богато и многоречиво, что играет в создании художественного образа не меньшую роль, чем изображение самого человека. Это очень показательно: в парадном произведении часто центр тяжести переносится с «опорных» моментов портрета (т. е., с самого портретируемого) на «заполняющие». Начинает усиленно работать декорация, которая и определяет главный эффект произведения.

Таковой была разработанная в искусстве барокко формула парадного портрета, на основе которой в XVII–XVIII веках создавалось большинство произведений по всей Европе, включая и наши земли. Однако, портретное искусство Речи Посполитой тем не менее имело свою специфику, и это определило его художественную ценность.

В XVII–XVIII веках портретный жанр развивался у нас по двум основным направлениям. Весьма ощутимой (особенно в искусстве XVIII века) была западноевропейская традиция, которую представляют такие произведения, как, например, портрет М. К. Огинского кисти А. Лишевской (середина XVIII века) (ил. 4) – яркая, бравурная композиция, созданная по вышеописанной схеме западноевропейского парадного портрета.

Произведения этой группы подчинялись как схемам, так и стилистике западноевропейского искусства. Среди них можно выделить произведения, созданные в стиле барокко, каким является портрет Огинского с его открытой, динамичной композицией, насыщенной сложным движением, или в рокальном стиле, как, например, портрет Т. Флеминг, выполненный Л. де Сильвестром Младшим (20-е гг. XVIII века) (ил. 5) с более легкой композицией, нежной цветовой гам-

мой, мечтательной атмосферой грациозной галантности.

Как правило, такие «западноевропейские» портреты радуют глаз своей безупречной, профессиональной живописью, они очень достойно смотрятся в любой музейной экспозиции, но... И по стилю, и по технике это полностью европейская живопись, созданная, кстати, европейскими мастерами. В них нет ничего национального. Не случайно по поводу таких работ среди искусствоведов периодически возникают острые споры: можно ли их вообще относить к белорусскому искусству? К слову сказать, в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь оба эти произведения находятся в коллекции европейской живописи.

В любом случае не эти произведения определяют своеобразие отечественной портретной живописи эпохи барокко, а второе направление в его развитии – сарматский портрет. Это была особая разновидность парадного портрета, которая сформировалась в искусстве Речи Посполитой в конце XIV века, развивалась и функционировала на протяжении XVII – первой половины XVIII веков, а в отдельных своих проявлениях сохранялась вплоть до середины XIX века.

Изучение сарматского портрета началось только в XX веке. До этого на портреты такого рода смотрели как на неполноценный с художественной точки зрения примитив. Слишком уж очевидной была архаичность их живописи: примитивный рисунок, погрешности в анатомии, условное изображение одежд, отсутствие фактурных характеристик, законсервированное движение, локальный колорит с напряженными контрастами цветов. Глядя на портрет М. С. Вишневецкого (ил. 6) сразу даже трудно поверить, что перед тобой произведение середины XVIII века.

Но дело в том, что эта «примитивность» была сознательной. Таким был заказ магнатско-шляхетских кругов, и чтобы понять, почему наша элита хотела именно такую живопись, нужно вспомнить, что такое была Речь Посполитая в XVII–XVIII веках и какой являлась идеология ее правящих кругов. Напомним, что это было уникальное в своем роде государство: многонациональное, поликонфессиональное, занимающее ог-

ромную территорию и что, пожалуй, самое определяющее, управляемое магнатерией и шляхтой. С 1573 г. (после смерти короля Сигизмунда Августа – последнего представителя древней династии Ягеллонов) Речью Посполитой правили короли, избираемые шляхтой.

Магнаты и шляхта – это мощнейший общественный пласт Речи Посполитой. По численности он в несколько раз превосходил привилегированное сословие соседних государств. По подсчетам историков примерно каждый четвертый в нашем государстве был шляхтичем. Это невиданно большой процент, который обеспечивал данному классу исключительный вес в обществе. Шляхта делала все, что хотела, и в государстве не было такой силы, которая могла противостоять ей. Как остроумно заметила Л. Тананаева, во Франции только король мог сказать: «Государство – это я!», а в Речи Посполитой каждый шляхтич руководствовался в своей жизни этим принципом [2]. Все мы хорошо знаем, чем окончилась эта «шляхетская вольность» – национальной катастрофой. Но это произойдет в конце XVIII века, а в XVI–XVII веках государство было сильным и сплоченным, и самомнение шляхты вознеслось до невиданных высот.

Шляхта очень хорошо чувствовала свое исключительное положение, кичилось им и стремилось обосновать его как исторически, так и генетически. Для этого в XVI веке были наняты историки, которые доказали, что привилегированное сословие Речи Посполитой происходит от древних воинственных сарматских племен, о которых писали античные авторы и которые еще во времена древнеримской империи завоевали данные земли. Получалось, что народные массы Речи Посполитой – это завоеванное местное население, а шляхта – это прямые потомки завоевателей-сарматов, от которых они унаследовали воинственность и суровость в качестве «генетического кода».

Так родился «сарматский миф» – заказная псевдоисторическая концепция, которая, во-первых, напрямую связывала шляхетское сословие с эпохой Древнего Рима, а во-вторых, мифологизировала его военные качества, что было весьма актуально на тот момент. История Речи Посполитой

конца XVI–XVII веков – это непрерывные войны, и концепция «*homo militans*» («человека сражающегося») была очень востребована в обществе. Именно она стала идейным стержнем сарматского портрета, а тот в свою очередь – визуальным воплощением шляхетской гордости и «сарматского мифа».

Необходимо подчеркнуть: сарматский портрет – это художественный феномен, обслуживающий только один класс – магнатско-шляхетское сословие. Сарматский портрет не существовал при королевском дворе. Он не был элементом придворной культуры: портреты королей не писались в сарматском стиле. Образ Стефана Батория, запечатленный Мартином Кобером, так и остался единственным в этом роде исключением. Идеология сарматизма в принципе не могла прижиться при дворе, поскольку двор ориентировался на нормы западноевропейской культуры, а сарматизм – на национальные традиции. Это направление выражало идеологию местных магнатско-шляхетских кругов: не приглашенных королей, а истинных хозяев этой земли – непреклонных и суровых сарматов, которые в пору своего расцвета любили противопоставить себя западноевропейской культуре. Как здесь не вспомнить «последнего сармата» Пана Коханку, который встречал новоиспеченного короля Станислава Понятовского (с иголки одетого по последнему слову европейской моды) в старом жупане? Сразу заметим: в отличие от портретов западноевропейского направления концепция сарматского портрета допускала в образе портретируемого только национальный костюм.

При этом структура сарматского портрета строилась по общеевропейским канонам парадного портрета: большой формат, ростовое изображение, низкая линия горизонта, идея превосходства изображенного лица над зрителем, расшифровка его образа с помощью предметной среды и аксессуаров и т. д. Однако эта общая схема принимала иную идеологическую и живописную форму: более архаичную (тем самым демонстрировалась древняя, восходящая к позднеантичным временам, генеалогия шляхетского сословия) и насквозь пропитанную воинственным сарматским духом.

Ведущий образ в сарматской живописи – мужской. И это образ не галантного мужчины (каким был запечатлен Людовик XIV: танцевальная поза, белые чулочки, длинный парик, изящный жест), а образ мужчины-воина, в котором подчеркивалась не красота, воспитанность и рафинированная культура, а более банальные и исконные мужские качества – сила и доблесть. Особой разновидностью сарматского портрета являлся «рыцарский портрет» – изображение мужчины в доспехах. Самый известный образец – портрет Юрия Радзивилла (конец XVI века) (ил. 7). В этом произведении представлена уже полностью сложившаяся основная композиционная формула сарматского портрета: человек в центре, а справа или слева от него – покрытый скатертью стол (часто выступающий только одним уголком), с расположенными на нем предметами-символами, характеризующими личность изображенного.

Даже когда шляхтича изображали без доспехов, как например, Кшиштофа Веселовского (ил. 8), он все равно представлялся мужчиной-воином – вооруженным и готовым к решительным действиям. Его рука, как правило, покоилась на оружии: сжимала булаву или касалась эфеса сабли. Возвращаясь к портрету французского короля, мы видим, что и его костюм дополняет меч, но этот меч бездейственный. Король даже не касается его. В данном контексте это не более чем символ, знак дворянского происхождения. Скипетр в руке короля – это тоже не оружие. Это легкая трость, на которую французский самодержец игриво опирается. На сарматских же портретах мужчина любой предмет держит как оружие: у Веселовского даже маршалский жезл сохраняет свою боевую функцию.

Воинственность – главная ипостась сарматского мужчины. Его поза – это поза «хозяина-завоевателя», который не танцует (!), а твердо стоит на своей земле, и которого не столкнешь с завоеванных позиций: ноги, обутые в сапоги, широко расставлены, носки разведены так, что видны каблуки, вся фигура как бы намертво привинчена к плиткам пола. Это поза завоевателя и собственника, который властно располагается на живописном полотне, занимая собою его большую часть. Если в западноевропейском

парадном портрете, как мы уже отмечали, зачастую происходит перенос центра тяжести с самого человека на окружающие его декорации, в сарматском портрете такого никогда не наблюдается. Человек здесь всегда господствует над пространством, перекрывает и прижимает его своей весомой фигурой.

Концепция «человека сражающегося» оставалась актуальной в нашем искусстве и в XVIII веке, о чем свидетельствует, в том числе, и рыцарский портрет Януша Антония Вишневецкого (1750-е гг.) (ил. 9). Даже на закате существования Речи Посполитой, когда в реальной жизни никто уже не носил латы, шляхта продолжала отождествлять себя с древними воинами и заказывала портреты в рыцарском духе. Возможно, формула «*homo militans*» была настолько востребованной у нас потому, что имела под собой не только политические, но и религиозные основания. Ведь рыцарский портрет (как и рыцарство в целом) – это феномен католической культуры. Именно в католическом, а не в православном мире возникла сама идея рыцарства – защиты веры мечом. Это была средневековая идея, которая обрела вторую жизнь в период контрреформации, то есть во второй половине XVI века, как раз тогда, когда в нашей культуре складывалась идеология сарматизма. В этих условиях, когда государство вело активную военную политику, а большинство нашей шляхты исповедовало католичество (католиками были и К. Веселовский – фундатор монастыря бригиток в Гродно, и Я. А. Вишневецкий) под сарматским понятием «*homo militans*», сражающийся не только за свою землю, но и за свою веру.

Весьма любопытен тот факт, что воинствующий дух сарматизма ощущался и в женских портретах этого направления. Он достаточно очевиден в портретном образе аббатисы монастыря бенедиктинок в Несвиже Кристины Евхимии Радзивилл (1635–46) (ил. 10). Сразу отметим, что в сарматской живописи не было выработано особой формулы для женского портрета. Его писали по лекалам мужского: то же расположение фигуры с устойчивой позой и те же черты характера – решительность, муже-

ство, сила духа и твердость. В женском образе подчеркивались исконно мужские качества. Даже символы веры в руках Кристины Евхимии трактованы как своеобразное оружие.

Это так не похоже на образ женщины, царящей в западноевропейской живописи XVII–XVIII веков. Вспомним, как Луи де Сильвестр изобразил Тэклю Флеминг. В каждом своем проявлении это сама женственность: хрупкая анатомия, игривое поведение, кокетливая, сугубо женская мимика. Его героиня явно заигрывает со зрителем, старается его в себя влюбить. Такой подход к интерпретации женского образа был совершенно не позволителен в сарматском искусстве. Даже когда изображалась совсем молодая девушка, как, например, Гризельда Сапега (1630-е гг.) (ил. 11), ее образ по всем параметрам встраивался в рамки мужского портрета. Внутренне собранная и суровая она напряженно предстает перед нами в классической для сарматского портрета позе. И практически ничего, кроме костюма, не выдает ее женской природы. Даже красота – самое привлекательное качество женщины – в этой живописи не раскрывается.

Это тоже факт – сарматский портрет отнюдь не балует зрителя красотой человека в ее буквальном, физическом смысле, и в отношении женских образов это особенно заметно. Когда смотришь на один из лучших наших портретов – двойной портрет Катажины и Марии Радзивилл работы Иоганна Шреттера (1646) (ил. 12), прежде всего, поражаешься невозможной для европейского портрета физиогномической точности в передаче облика женщин. В таком «сыром» виде правда женского лица просто не могла бы встретиться, к примеру, в итальянском или французском искусстве. В западноевропейской культуре образ женщины всегда (и это уходит корнями еще в рыцарские времена с его культом прекрасной дамы) связывался с идеальными представлениями о любви, красоте и нежности. Идеализация женского образа всегда была принятой нормой в изобразительном искусстве Западной Европы. В данном же случае у художника полностью отсутствуют попытки хотя бы немного польстить своим моделям. Да и сами жен-

щины, что удивительно, не прикладывают никаких усилий, чтобы нам понравиться. Даже у Катажины не заметно ни капли кокетства.

В сарматском обществе женщина – это важная и серьезная фигура. В первую очередь она – мать, хранительница рода, которая при постоянных разъездах мужа (на войну или сеймы) брала на себя всю ответственность за дела семьи, по сути, выполняя мужские обязанности. И как свидетельствует мемуарная литература, «сарматские» женщины зачастую были по духу не менее рыцарями, чем их мужья. В сравнении с европейскими женщинами они имели большую свободу и относительное равноправие с мужчинами, и концепция сарматского портрета в какой-то степени это отразила. В сарматской живописи образ женщины не сопровождается каким-либо наслажденческим, «романтическим» флером. Он строг и аскетичен, внутренне даже более закрыт, чем мужской.

Определяя специфику сарматского портрета, мы упомянули его живописную архаику, к чему стоит снова вернуться, поскольку это одна из его корневых особенностей. На примере поясного портрета Игнатия Завиши (30-е гг. XVIII века) (ил. 13) можно перечислить все «архаизмы» этой живописи: неловкий рисунок тела (особенно рук), подчеркнутая силуэтность изображения (с более острой, чем у европейцев линией контура), застывшая поза, контрастные сочетания открытых цветов (излюбленный цветовой аккорд – пылающий красный на черном фоне), вырванность героя из реальной среды. Последний тезис следует расшифровать: в сарматском портрете человека изображали либо на темном нейтральном фоне (отголосок более архаичной по сравнению с итальянской традицией живописи Северного Ренессанса), либо в «условно-придворном» пространстве. Нередко (как в портрете К. Веселовского) оно включало в себя колонну и занавес, но ему существенно не хватало пространственной глубины и световоздушных характеристик. Это был скорее условный задник, чем полноценное пространство. Фигура человека смотрелась не столько внутри его, сколько на его фоне и именно поэтому всегда доми-

нировала над ним.

Важно отметить, что все эти архаические черты сохранялись на протяжении всей истории сарматского портрета. Портрет И. Завиши был создан в XVIII веке, но по живописи его невозможно отличить от произведений предшествующего столетия. Упрямый консерватизм – еще одна особенность сарматской живописи.

Специфическими были и функции сарматского портрета. Если западноевропейский парадный портрет выполнял как минимум две задачи: репрезентативную (прославлял и возвеличивал модель) и эстетическую (радовал своей красотой, украшал интерьер), то сарматский портрет менее всего воспринимался как объект эстетического наслаждения. Поэтому, наверное, заказчиков и не беспокоила его примитивная живопись или полное отсутствие хороших женских лиц. Портрет создавался не для улады глаз. Это был своеобразный генеалогический документ, который подтверждал принадлежность изображенного человека к определенному роду и древнюю (сарматскую!) историю этого рода.

Культ семьи и предков – один из краеугольных камней сарматской культуры, и это легко объяснимо: в государстве, где все больше воцарялась анархия, именно семья и только она обеспечивала уверенное положение в обществе. Шляхта была сильна своими семейными связями. В этом смысле она опять напрямую апеллировала к традициям Древнего Рима, столь значимым для сарматской идеологии в целом. Здесь следует затронуть один малоизученный вопрос – вопрос сознательной ориентации сарматской культуры на культуру Древнего Рима. Для нас это очевидно: в глазах шляхты Древний Рим – их мифическая прародина – выступал далеким идеалом, до которого хотелось дотянуться. В чем-то это получалось. Государственное устройство Речи Посполитой шляхта с гордостью уподобляла древнеримской республике, что позволяло ей свысока смотреть на все деспотические государства Европы и Азии. Торжественные церемонии и празднества магнатерия зачастую устраивала по подобию древнеримских триумфов [3]. Культ семьи нам также видится еще одной прямой отсылкой к традициям древнерим-

ской культуры. Ведь культ семьи, интерес к ее истории, родовая аристократия, родовый снобизм, генеалогия как наука – все это европейская цивилизация получила в наследство от Древнего Рима. Именно в Риме появилась прекрасная традиция собирать изображения своих предков (атриумные скульптурные портреты) как свидетельство древней истории своего рода. Именно в Риме была доведена до совершенства традиция пышных театрализованных похорон, в которых принимали участие не только все живущие члены семьи, но и усопшие, бюсты которых несли за катафалком. Погребальный обряд Речи Посполитой («*rompa funebris*») основывался на похожем сценарии, и наши родовые портретные галереи (пусть не в скульптурной, но в живописной форме) также восходят к традициям Древнего Рима.

Конечно, в XVII–XVIII веках портретные галереи собирались во всех крупных родовых вотчинах Европы, но «сарматы» выступали, пожалуй, более последовательными в ориентации на древнеримское наследие. Обратимся вновь к портрету Катажины и Марии Радзивилл – первому в нашем искусстве групповому портрету. В Западной Европе в целом не было принято изображать на одном портрете живых и мертвых представителей семьи, а в архивах радзивилловской коллекции такие портреты упоминаются не раз. Известно, что Януш Радзивилл, женившийся на Марии Лупу после смерти своей первой жены Катажины Потоцкой, при жизни был изображен на одном из портретов между обеими своими женами – умершей и живущей.

Сама эта идея – представлять мертвых рядом с живыми и как живых – нам кажется заимствованной сарматской культурой напрямую из духовного наследия Древнего Рима. Представление о том, что ушедшие в другой мир предки не выпадают из состава семьи и рода, а остаются и укрепляют его – это еще одна культурная скрепа, которая соединяет сарматскую культуру с древнеримской. На портрете И. Шреттера обе жены Я. Радзивилла изображены как ныне здравствующие. Катажина написана также реально и убедительно, как и Мария, только отодвинута на второй план. Она словно служит для Марии невидимой, но реальной

опорой, и то, что за женщинами не написано пространство (лишь пышный занавес над головами) вполне может намекать на то, что изображенные дамы – это лишь два звена, выхваченные художником из длинной цепи крепких родственных отношений.

Из сказанного понятно, что сарматский портрет выполнял, прежде всего, мемориальную и документирующую функции. Он вписывал человека в историю семьи, одновременно удостоверяя его личность и увековечивая в памяти потомков. Для этого в изобразительное поле многих портретов включались гербы и надписи, дающие краткую информацию об изображенном. Чаще всего текст размещался на специально введенной в композицию бандероле (портрет И. Завиши). Но иногда надпись была настолько пространной, что заполняла собой почти все свободное от изображения пространство портрета (портрет Я. А. Вишневецкого). Подобные сочетания живописного изображения и текста – это очень архаичный прием. «Настоящая» живопись (то есть, зрелая во всех своих проявлениях) чурается прибегать к помощи текста для раскрытия существа образа. С этой задачей она справляется собственными, сугубо живописными средствами. Но сарматский портрет насковзь архаичен, и для него такие весомые текстовые включения как раз весьма органичны.

Чрезвычайно выразительно смотрится вся эта сарматская архаика в портрете Андрея Укольского (конец XVIII века) (ил. 14). Огромный гербовый картуш и размером, и формой, и самим расположением в композиции словно конкурирует с лицом изображенного. Трудно отделаться от ощущения, что это не просто символ, родовой знак, а второе лицо представленной на портрете персоны (или оборотная сторона его истинного лица), визуальное доказательство того, что в сарматском обществе ценился не столько сам человек как отдельная личность (как это, напомним, было в ренессансных портретах), сколько его принадлежность к фамилии. Семья и семейное древо – это второе «я» героя. Не случайно, на многих сарматских портретах надпись и герб располагаются на уровне лица портретируемого.

Герб с текстом дополняют и уже не раз

называвшийся портрет К. Веселовского. Расположенные напротив лица изображенного, они – и это показательно! – идут прямо поверх живописи, словно гербовая печать, которая припечатывает изображение и при необходимости всаживается в композицию без всякой заботы о ее цельности, как что-то более значимое, чем само изображение. Как эпитафия, которая приколачивается к саркофагу.

Концептуальная схожесть сарматского портрета с надгробным памятником – явление очевидное. И функции портрета, и включенные в его композицию надписи, и в целом символический, а не реалистический изобразительный язык – все указывает на родство между этими жанрами. А более всего об этом свидетельствует специфический подход к изображению человека. На сарматском портрете он представлен как бы уже не живущим, а исключенным из реальной жизни: неподвижная поза, отсутствие каких-либо эмоций, и главное – отсутствие контакта со зрителем. Даже тогда, когда изображенный смотрит прямо на зрителя, его взгляд словно проходит сквозь него, «не замечая» собеседника, оставаясь внутренне абсолютно отстраненным. И в этом тоже одно из сильнейших отличий сарматского портрета от современных ему западноевропейских произведений.

На западноевропейских портретах эпохи барокко герой всегда обращен к зрителю, «играет» на него. Именно для зрителя он принимает эффектную позу, улыбается или напускает на себя задумчивость, обращается к нему с жестами и внимательно следит за тем, какое он производит впечатление. Характерная черта барочных произведений (в том числе и портретов) – это их композиционная и психологическая открытость, разомкнутость вовне. Они всеми способами стараются вовлечь зрителя в свою среду и сами стремятся войти в наш, зрительский мир.

Концепция сарматского портрета совершенно иная. Это не изображение как бы живущего рядом с нами и вместе с нами человека. Это портрет-памятник. Герой такого портрета представлен во вневременном состоянии, не имеющим никаких отношений с нашей реальностью. Между его и нашим

миром – невидимая, но определенно существующая преграда, которая прерывает любой контакт между сторонами. Мы как зрители не можем войти в пространство сарматской картины, потому что оно насквозь условно и символично и тем самым противостоит нашей реальности. И герой этой картины не может вступить в контакт с нами. Он нас попросту не видит. Если он и обращается с кем-то или с чем-то, то с некой запердельностью, в которую напряженно всматривается, минуя нас и нашу суетливую повседневность. Он предстоит не перед нами, а перед историей. Его образ, как и образ несомый надгробием, обращен к вечности.

Конечно, кроме двух выделенных нами направлений в истории отечественного портрета XVII–XVIII веков существовала обширная группа произведений «переходного» типа, к которым следует отнести, например, портрет Януша Радзивилла работы Д. Шульца (ил. 15), портрет Михаила Казимира Паца того же художника, портрет Станислава Антония Щуки неизвестного мастера и многие другие. В этих произведениях предпринимается попытка совместить их сарматскую основу (традиционные для данного портрета приемы композиции, специфический характер художественного образа, национальный антураж) с главными достижениями западноевропейской живописи эпохи барокко. Психологическая глубина образов (в некоторых случаях даже приоткрывающая внутренние противоречия личности), убедительная жизненность внешнего облика модели, живописно и композиционно более раскрепощенная манера

живописи (с использованием ее возможностей в передаче фактуры предметов) – все это, на наш взгляд, не позволяет относить подобные произведения к сарматским образцам живописи, как это зачастую происходит в некоторых исследованиях.

Заключение. Развитие отечественного портретного искусства в XVI–XVIII вв. представляло собой интересный и сложный процесс. В своих основах он определялся главными тенденциями в развитии западноевропейского портрета. Об этом свидетельствует стилистика белорусских произведений: в XVI в. они создавались в полном соответствии с традициями ренессансного портрета, а в XVII–XVIII вв. – по стилевым законам искусства барокко и рококо. Однако, в типологическом плане портретный жанр в нашей живописи отличался ярким своеобразием, и кроме, так называемых, «западноевропейских» произведений дал прекрасные образцы сарматского портрета. Последний формально принял схему парадного барочного портрета, но внес существенные корректировки в каждый ее элемент, что было связано с историко-культурными реалиями Речи Посполитой означенного периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хадыка, А. Ю. Непаўторныя рысы: з гісторыі беларускага партрэта / А. Ю. Хадыка, Ю. В. Хадыка. – Мінск, 1992. – С. 19.
2. Тананаева, Л. И. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. – М., 1979. – С. 93.
3. Клімуць, Л.Я. Сармацкая культура беларускай шляхты ў XVI–XVIII стагоддзях / Л. Я. Клімуць. – Мінск, 2013. – С. 43–47.

Поступила в редакцию 04.02.2016 г.

Тексто-музыкальные аспекты формульной организации литургической монодии XVII–XVIII вв.

Шпаковская Л. С.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск



Статья посвящена выявлению текст-музыкальных аспектов формульной организации литургической монодии XVII–XVIII вв. с точки зрения законов вербальной речи и общих принципов становления музыкальной речи. Особенность исследовательского подхода связана с привлечением терминологии лингвистики (Ф. де Соссюр, М. Лотман, В. Шкловский) и современного музыкознания (В. Бобровский, Б. Гаспаров). Примерами для изучения являются богородичные догматики восьми гласов знаменного распева из рукописей белорусско-украинской и московской певческой традиции XVII–XVIII вв. В результате исследования автор приходит к заключению о том, что законы формульного строения литургической монодии оказываются во многом сходными с законами организации как вербальной, так и музыкальной речи. Подобная установка значительно расширяет возможности дальнейшего исследования литургической монодии как комплексного текст-музыкального феномена.

Ключевые слова: литургическая монодия, формульная организация, мелодическая формула, текст-музыкальная форма.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 54–60)

Text and Musical Aspects of the Formulaic Organization of the Liturgical Monody in the XVII–XVIII Centuries

Shpakovskaya L.S.

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Music”, Minsk

The article is devoted to the identification of text and musical aspects of the formulaic organization of the liturgical monody of the XVII–XVIII centuries from the point of view of the laws of verbal speech and general principles of formation of musical speech. The peculiarity of the research approach is related to the involvement of linguistic terminology (de Saussure, M. Lotman, V. Shklovsky), and the contemporary musicology (B. Bobrovski, B. Gasparov). Case Studies are the theotocos dogmatics in eight tones of znamenny chant from manuscripts of Belarusian-Ukrainian and Moscow singing tradition in XVII–XVIII centuries. As a result of the research the author concludes that the laws of the formulaic structure of liturgical monody prove to be in many ways similar to the laws of organization of both verbal and musical language. This view significantly expands the possibilities for further study of liturgical monody as a complex text and music phenomenon.

Key words: liturgical monody, formulaic organization, melodic formula, text and musical form.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 54–60)

Изучение литургической монодии в настоящее время приобретает особую актуальность в связи с возрождением древних певческих традиций в современной исполнительской практике Запада и Востока. Несмотря на древность происхождения и огромный ареал распространения, монодия в наше время еще не получила целостного музыкально-теоретического обоснования. Важной проблемой на пути ее исследования является недостаточная разработанность адекватного терминологиче-

ского аппарата, а также отсутствие единого методологического подхода к анализу монодийных песнопений. Применение научного аппарата, выработанного для изучения музыки классико-романтического периода, в большинстве случаев оказывается непригодным для монодии, представляющей собой иную систему музыкального мышления.

Особым качеством данной системы является формульная организация – основой тип мелодического мышления средневековой христианской монодии. Начало практи-

ко-аналитического освоения формульной организации древнерусского знаменного распева относится к XVI–XVII вв., когда создаются т. н. кокизники – сборники, целиком посвященные изложению мелодических формул (кокиз, попевок), данных с подтекстовкой и указаниями на глас. По материалам этих сборников в конце XIX в. и позже создаются словари мелодических формул (И. Вознесенский, В. Металлов, И. Ефимова, Е. Григорьев, И. Лозовая). Аналитическое осмысление формульной организации знаменного распева в XX – начале XXI в. принадлежит М. Бражникову, А. Кручининой, И. Лозовой, В. Григорьевой и др.

Анализ принципов формульной организации литургической монодии впервые был предложен *прот. В. Металловым* в его исследовании «Осмогласие знаменного распева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам» (1899 г.) [1]. Огромный вклад в развитие теории формульной организации знаменного распева внесен *А. Кручининой* [2]. Композиционные функции мелодических формул попевок анализируются в учебном пособии *И. Лозовой* «Столповой знаменный распев 2 пол. XV – XVII вв.: Формульная структура» (2015 г.) [3], в исследовании *О. Прилепы* «Функции музыкального текста в воплощении канонического смысла богородичных песнопений в традиции богослужебного пения Киево-Печерской лавры (по источникам XVI – начала XIX веков)» (2011 г.) [4], а также в работах ведущих российских музыковедов – *Ю. Холопова* и *В. Холоповой*.

В трудах указанных авторов представлены различные методологические подходы к исследованию литургической монодии.

В качестве примеров для нашего исследования мы избрали воскресные догматики (Богородичны) восьми гласов знаменного распева из рукописей белорусско-украинской¹ и московской² певческой традиции XVII–XVIII вв. В начале XX в. тексто-музыкальное строение этих песнопений рассматривается *А. Никольским*, *А. Рязским*,

отчасти *В. Металловым*, в начале XXI в. – *А. Полюшкевич*, *О. Прилепой*.

По своему месту в системе литургической монодии догматики относятся к самогласным, то есть «имеют свою, им свойственную мелодию и не служат мелодическим образцом для других песнопений той же текстовой группы» [5, с. 98]. Большая степень точности фиксации напевов, стабильность их формульного состава на протяжении длительного времени, а также интонационная близость образцов из разных регионов Русской Православной Церкви позволяет рассматривать догматики как завершенные, мелодически устойчивые тексто-музыкальные композиции. Это позволяет применить к рассматриваемым песнопениям методы, используемые для изучения строения музыкальных произведений.

Цель статьи – выявление тексто-музыкальных аспектов формульной организации литургической монодии с точки зрения законов вербальной речи и общих принципов становления музыкальной речи. Особенность нашего подхода связана с привлечением терминологии лингвистики (*Ф. де Соссюр*, *М. Лотман*, *В. Шкловский*) и современного музыкознания (*В. Бобровский*, *Б. Гаспаров*).

Общие принципы организации литургической монодии и вербальной речи.

Как уже отмечалось, составление мелодий из ряда определенных мелодических формул отражает основную форму мелодического мышления средневековой христианской монодии в ее региональных разновидностях. Логика организации литургической монодии путем комбинирования ряда определенных мелодических формул (мелодических синтагм) аналогична *синтагматическим отношениям* вербального языка. Как отмечает *Ф. де Соссюр*, «слова в речи, образуя цепь, вступают между собою в отношения, основанные на линейном характере языка, исключающем возможность произнесения двух элементов сразу. Эти элементы выстраиваются один за другим в речевой цепи» [6, с. 121]. Подобным образом организуется и «мелодическая цепь» литургической монодии, элементы которой – мелодические формулы – подобно вербальным синтагмам «получают значимость лишь в меру своего противопоставления предшествующему

¹ Смоленский (Кутеинский) Ирмологион 1610–1620 и 1650-х гг. Национальная библиотека Беларуси, ф. 196/283 к. 2. Жировицкий Ирмологион перв. пол. XVII в. Национальная библиотека Украины им. В. И. Вернадского, ф. 1, № 3367. 3. Львовский печатный Ирмологион 1709 г.

² Соловецкий двознаменный Октоих нач. XVIII в., Российская национальная библиотека им. Салтыкова-Щедрина, шифр: Сол. 619/647. 2. Октоих нотного пения 1772 г. (Московская синодальная типография).

или последующему, или же тому и другому» [6, с. 121].

Кроме этого, словарь гласовых мелодических формул способствует возникновению *ассоциативных отношений*. По словам Ф. де Соссюра, эти отношения качественно отличаются от синтагматических: «Они не опираются на протяженность; их местопребывания – в мозгу; они составляют тот запас, который у каждого индивида образует язык» [6, с. 121]. «Запас» гласовых мелодических формул, в свою очередь, способствует формированию своеобразного «мелодического языка» каждого гласа, взятого в отдельности. Ассоциативность мышления певчего активизируется путем воссоздания в памяти целостного мелодического словаря гласа по нескольким характерным мелодическим формулам. В подобном случае реализуется отмеченная Ф. де Соссюром способность вербального ассоциативного отношения объединять «элементы отсутствующие в потенциальный, мнемонический ряд» [6, с. 121]. В приложении к литургической монодии отсутствующими элементами здесь являются незадействованные в песнопении гласовые мелодические формулы, а «потенциальный, мнемонический ряд» представляет собой весь корпус мелодических формул гласа.

Рассматривая литургическую монодию как целостную языковую систему, многие исследователи относят мелодические формулы к разряду лексики распева. Интересным представляется идея М. Школьник об *аналогии внутреннего строения мелодической формулы (попевки) и слова*: «слово и попевка обязательно включают в себя корень – то, что не может быть исключено из структуры при любых модификациях. Кроме корня, слово / попевка может иметь приставку, суффикс и окончание. С их изменением попевка не меняется по существу, а только варьируется, возникает подвид / вариант попевки» [7]. Таким «корнем» попевки является ее «ядро»³ или «архетип» (по А. Кручининой), к которому могут примыкать «подвѣд» (в начале) или «довѣд» (в конце). В интонационном плане ядро является наиболее устойчивым, неизменным элементом, в то время как подвѣд и довед

могут значительно варьироваться, либо вовсе опускаться. Так, например, в догматике 8 гласа из рукописного Смоленского (Кутеинского) Ирмологиона попевка *кулизма средняя* имеет устойчивое мелодическое ядро и несколько вариантов подвѣда (ил. 1).

Следует отметить, что в общей теории музыки понятие интонационного ядра как низшего уровня темо- и формообразования было разработано В. Бобровским применительно к развитому гомофонно-гармоническому стилю в условиях централизованного тонального и тематического мышления [8]. Характерно, что схема В. Бобровского, отображающая процесс становления музыкальной формы (ядро – тема – часть формы – форма в целом) [8, с. 32], в значительной мере может быть отнесена к процессу становления литургической монодии (ил. 2).

Формульная организация монодии
с точки зрения законов становления музыкальной речи. Повторение тех или иных мелодических формул создает определенный *ритм* развертывания литургической монодии, по своей сути близкий ритму стиха. По определению П. Руднева, ритм в стихе – это «чередование, возвращение внутренне (относительно) соизмеримых отрезков на любом уровне стиховой структуры (от фонологического до лексического и интонационно-синтаксического)» [цит. по 9, с. 33]. На лексическом уровне литургической монодии такими соизмеримыми отрезками становятся мелодические формулы. Ритм повторения мелодических формул подобно стихотворному ритму выполняет в монодии двоякую функцию: «периодизирующую и сегментирующую, – соизмеримые отрезки стремятся обособиться друг от друга, а обособленные начинают восприниматься как соизмеримые» [9, с. 33].

В песнопениях знаменного распева ритм повторения мелодических формул был отмечен В. Металловым и обозначен как «*закон рифмования попевок*». Согласно этому закону данная повторяемая мелодическая формула (попевка) «повторяется не безразлично, а в известном определенном каждый раз порядке, через строку, через две или более, и является парною, то с одной попевкой, то с другой» [1, с. 43]. Пользуясь современной терминологией, закон рифмования попевок можно отнести к *парадигматическо-*

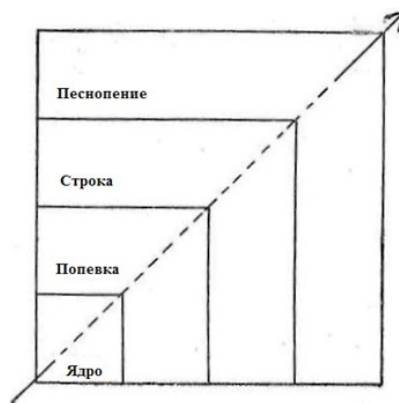
³ Термин впервые был предложен и разработан М. Бражниковым.

Кулизма средняя

Синодальный октоих

Литургический Ирмологийон
4 вар.

Ил. 1. Строение попевки кулизма средняя. Богородичен догматик 8-го гласа из Смоленского (Кутеинского) Ирмологийона 1610–1620 и 1650-х гг.



Ил. 2. Схема разворачивания литургической монодии.

му уровню организации монодии, так как он проецируется на элементы, «способные заменять друг друга в определенном участке цепи» [10, с. 135].

В процессе разворачивания литургической монодии мелодические формулы вступают также в *синтагматические отношения* (отношения между соседними элементами в цепи). Координация соседних мелодических формул может происходить по принципу мелодического тождества, либо по принципу контраста. Аналогичные принципы в музыке гомофонно-гармонического стиля обозначаются В. Бобровским как принципы *уподобления* и *обновления*. По мнению исследователя, сущность «музыкальной формы как процесса раскрывается через единство двух противоположных тенденций – тенденции к уподоблению и тенденции к обновлению, действующих на всех функциональных

уровнях процесса темо- и формообразования [8, с. 30–31]. Диалектическое единство этих тенденций В. Бобровский называет «особой, специфической музыкальной формой выражения общих фундаментальных принципов сохранения и изменения» [8, с. 35].

В применении к литургической монодии подобные идеи были высказаны гораздо раньше В. Металловым и сформулированы как законы *мелодического противоположения* и *мелодического уподобления* [1, с. 43].

Согласно закону мелодического противоположения, мелодической формуле с восходящим характером мелодического движения должна противопоставляться мелодическая формула с нисходящим движением, и наоборот. В. Металлов сравнивает такое соотношение с темой и ответом (*dux – comes*) [1, с. 42]. Мелодическое «противоположение»

(по В. Металлову) мы встречаем в устойчивой комбинации попевок *поворотка* и *кулиза* средняя 8-го гласа (сочетание этих попевок неоднократно встречается в догматике 8-го гласа).

Закон уподобления заключается в последовательном использовании интонационно близких мелодических формул. По словам В. Металлова, такие мелодические формулы «следуют, обыкновенно, попарно одна за другой, причем первая мелодия представляет собой тему, а вторая – ее развитие или вариант, или же, иногда, наоборот, первая мелодия представляет собою полный напев, а вторая – его сокращение» [1, с. 43]. Так, например, в догматике 5-го гласа последовательное проведение попевок *осока полная* («Непорочная») и *рожек* («по рождестве Еммануилеве») соотносятся как краткий вариант основной мелодической мысли (интонационное ядро) и ее более развернутое изложение.

О. Прилепа объясняет повторение той или иной мелодической формулы ее *смысловой функцией* [4, с. 165]. Мелодические формулы (в частности, попевки) по их функции в раскрытии богословского содержания О. Прилепа разделяет следующим образом:

- 1) доминирующие попевки, которые берут на себя основную смысловую функцию и проявляют себя как лейтмотивы;
- 2) вспомогательные или контекстуальные попевки, формирующие смысловое среду, могут готовить появление доминирующих;
- 3) попевки для выражения кульминационных смысловых моментов;
- 4) попевки, которыми открывается смысловый тезис, являются, как правило, начальными в композиции песнопения;
- 5) функцию логического вывода выполняют заключительные попевки [4, с. 165–166].

Пример текст-музыкального анализа монодийного песнопения. Обобщая накопленный исследователями опыт анализа формульной организации литургической монодии мы предлагаем следующий метод *текст-музыкального анализа*. В качестве примера для анализа мы избрали *богородичен догматик 5-го гласа* знаменного распева из двузнаменного соловецкого Октоиха начала XVIII в. Выбор этого пес-

нопения обусловлен его мелодическим совершенством, гармоничностью, а также большой плотностью формульного наполнения.

Богослужебный текст догматика 5-го гласа состоит из 10 строк:

В Чермнем мори неискусобрачныя Невесты образ написася иногда.

Тамо Моисей разделитель воды.

Зде же Гавриил служитель чудесе.

Тогда глубину шествова немокрено Израиль.

Ныне же Христа роди безсеменно Дево.

Море по прошествии Израилеве пребысть непроходно.

Непорочная по рождестве Еммануилеве пребысть нетленна.

Сый и прежде Сый.

Явлейся, яко Человек.

Боже, помилуй нас.

По своему содержанию текст можно разделить на три несимметричных раздела: в первых семи строках проводятся параллели между ветхозаветными сюжетами и новозаветными событиями из жизни Богородицы; основная догматическая мысль излагается в 8 и 9 строках («Сый и прежде Сый», «Явлейся, яко Человек»), 10 строка завершает текст молитвенным воззванием.

Отличительной чертой данного текста является наличие сложносочиненных предложений с сопоставительной функцией: *«тамо Моисей разделитель воды / zde же Гавриил служитель чудесе»; «тогда глубину шествова немокрено Израиль / ныне же Христа роди безсеменно Дево»*. Характерно, что сопоставляемые синтаксические единицы распеваются при помощи одинаковых или интонационно близких мелодических формул, что помогает более полно раскрыть идею текста.

Повторение мелодических формул в указанном примере можно отнести к проявлению закона *римфования* попевок (по В. Металлову).

В догматике наблюдается закономерность использования попевки *долинка большая с ударкой*: каждый раз она появляется в моменты упоминания непорочного зачатия – «безсеменно роди», «пребысть нетленна», «пребысть непроходно» (ил. 3).



Ил. 3. Проведения попевки долинка большая с ударкой.
Богородичен догматик 5-го гласа
из соловецкого Октоиха нач. XVIII в.

Возможно, подобное соотношение мелодической формулы и текста связано с особенностями художественного мышления распевщика, для которого попевка *долинка большая с ударкой* по каким-либо причинам ассоциировалась с образом непорочного рождения. Пользуясь терминологией В. Шкловского, повторение указанной попевки можно сравнить с «задерживанием жизненных событий» или «задерживающим повторением», свойственным для всех религий [11, с. 250].

Смысловая кульминация текста («Сый и прежде Сый») подчеркивается мелизматическим распевом – *фитой пятогласной*. Как отмечает И. Жуковская, вокализованные распевы в литургической монодии полифункциональны – они сочетают «эмфатическую, формообразующую, драматургическую и символическую» функции [12, с. 106]. В догматиках 3-го, 4-го и 8-го гласов фитные распевы появляются в моменты упоминания Христа («Един есть Сын» – 8-й глас) либо подчеркивают эмоциональную окраску слов («како не дивимся» – 3-й глас, «песенно» – 4 глас).

Последняя строфа догматика 5-го гласа («логический вывод» по классификации О. Прилепы) по содержанию отличается от предыдущих – изложение догматических основ сменяется молитвенным воззванием «Боже, помилуй нас». Новое содержание текста повлекло к включению интонаци-

онно нового материала – попевки *вознос последний*.

К вспомогательным или контекстуальным мелодическим формулам (по классификации О. Прилепы) в догматике 5-го гласа можно отнести попевку *ромца меньшая* (распев слова «море»), мелодия которой значительно отличается от предыдущих попевок. Функцией этой попевки является подготовка следующей мелодической формулы – *пригласки заводной* («по прошествии Израилеве»).

Начальная попевка («смысловой тезис» по О. Прилепе) – *поездка* («в Черном море») – проводится в догматике однократно и представляет собой небольшое введение в образную и мелодическую сферу песнопения. Секундовые «покачивания» в данной мелодической формуле на слове «мори» (невма *два в челну*) несет звукоизобразительную функцию.

Рассмотрим далее *собственно музыкальные принципы* формульной организации догматики.

Доминирующие мелодические формулы песнопения (постоянно встречающиеся) по своему мелодическому наполнению четко разделяются на две группы:

попевки, основанные на опевании тона «соль» (*осока полная, ометка малая и рожек полный*);

попевки с постепенным нисходящим движением от звука «соль» к «ре» (*пригласка*

заводная) или «до» (долинка большая с ударкой, долька меньшая).

В большинстве случаев попевки этих групп соединяются по принципу *противоположения* (осока малая / пригласка заводная – «тамо Моисей разделитель воды / zde же Гавриил служитель чудесе»; осока / долька меньшая – «неискусобращныя невесты» / «образ написася иногда»; «тогда глубину» / «шествова немокренно Израиль»; ометка / долька большая с ударкой – «ныне же Христа роди» / «безсеменно Дева»; рожек полный / долька большая с ударкой – «по рождестве Еммануилеве» / «пребысть нетленна»).

Единственный случай составления мелодических формул в догматике по принципу *уподобления* (осока полная / рожек полный – «непорочная» / «по рождестве Еммануилеве»), на наш взгляд, обусловлен неполнотой первой синтагмы текста. Прилагательное «непорочная» (осока полная) требует дальнейшего разъяснения, которое реализуется в последующем мелодически близком построении – «по рождестве Еммануилеве» (рожек полный), к которому примыкает контрастный, завершающий элемент – «пребысть нетленна» (долька большая с ударкой). С музыкальной точки зрения, последовательное проведение попевки осока полная и рожек соотносятся как краткий вариант основной мелодической мысли (интонационное ядро) и ее более развернутое изложение.

Таким образом, сопоставление синтаксических структур канонического текста и мелодических формул в догматике 5-го гласа выявило многочисленные параллели, свидетельствующие о неразрывной связи богослужебного текста и напева.

Заключение. Проведенное нами исследование показало, что законы формульного строения литургической монодии оказываются во многом сходными с законами организации как вербальной, так и музыкальной речи. Формульная организация, с одной стороны, способствует возникновению синтагматических отношений между элементами одного монодийного песнопения и, с другой, парадигматических отношений на уровне литургической монодии как целостной текст-музыкальной системы, построенной

по принципу осмогласия. Соотношения соседних мелодических формул в монодии реализуются по общим законам становления музыкальной формы: по принципу уподобления и обновления (противоположения). Кроме этого, выбор формульного материала в большой мере определяется содержанием конкретного богослужебного текста, что связано со смысловыми функциями мелодических формул.

На наш взгляд, метод текст-музыкального исследования является верным и универсальным направлением, которое может стать основным путем для создания целостной теории литургической монодии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Металлов, В. прот. Осмогласие знаменного распева: Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевкам / прот. В. Металлов. – М.: Синодальная Типография, 1899. – 92 с.
2. Кручинина, А. Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века / А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). – СПб.: «Ут», 2002. – С. 46–149.
3. Лозовая, И. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV – XVII вв.). Формульная структура: материалы к спецкурсу истории русской музыки XI–XVII вв.: учеб. пособие / И. Е. Лозовая. – М.: «Московская консерватория», 2015. – 80 с.
4. Прилепа, О. П. Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту богородичних піснеспівів у традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври (за джерелами кінця XVI – початку XIX ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства / О. П. Прилепа – Київ, 2011. – 119 с.
5. Гарднер, И. А. Богослужебное пение русской православной церкви: в 2 т. / И. А. Гарднер. – Сергиев Посад, 1998. – Т. 1. Сущность. Система. История. – 592 с.
6. Соссюр, де Ф. Курс общей лингвистики [Текст]: Изданный Ш. Балли и А. Сеше; пер. с фр. / Ф. де Соссюр. – Изд. стереотип. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 256 с. (Лингвистическое наследие XX века)
7. Школьник, М. Г. Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII вв.: на материале византийского и древнерусского Ирмология: дис. ... канд. искусствовед. / М. Г. Школьник. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – 180 с.
8. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М.: Музыка, 1977. – 332 с.
9. Лотман, М. Ю. Гексаметр (общая теория и некоторые аспекты функционирования в новых европейских литературах) / М. Ю. Лотман. – Тарту: Тартус. гос. ун-т, 1976. – 54 с.
10. Гаспаров, Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки / Б. М. Гаспаров // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / ред. М. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 129–152.
11. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983. – 383 с.
12. Жуковская, И. И. Монодийный певческий цикл антифонов «Страстей Христовых» в белорусско-украинских ирмологиях конца XVI – XVII века / И. И. Жуковская. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – 332 с.

Поступила в редакцию 22.02.2016 г.

УДК 784.69:793(476+510)

Классификация современных музыкальных шоу-проектов

Янь Миньхао

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



В статье рассматриваются вопросы классификации музыкальных шоу-проектов. Проведен анализ работ китайских и российских ученых, которые затрагивают специфику шоу-проектов разной направленности: музыкально-видового генеза, функциональности, социокультурного профиля и др. Разработана собственная концепция подходов для более полной (многопрофильной) классификации современных музыкальных шоу-проектов на основе принципов сезонности, состава аудитории, музыкальной и тематической направленности, масштабности, запланированности, технического оснащения, длительности и места проведения. На основе изучения и анализа современных научных теорий, касающихся систематизации шоу-проектов, автор статьи предлагает собственное видение данной проблемы в целях дальнейшего практического совершенствования музыкальных шоу-проектов Беларуси и Китая.

Ключевые слова: шоу-проект, музыкальный шоу-проект, классификация, музыкальное искусство, концертное представление, телепрограмма, зрительская аудитория, массовость, зрелищность.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 61–68)

Classification of Contemporary Musical Show Projects

Yun Minhao

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

The article addresses the issues of classification of musical show projects. The analysis of the works of Chinese and Russian scientists regarding the specifics of show projects of various directions is provided, namely: functionality, social and cultural profile, musical and genre genesis and etc. An authentic conception of approaches is worked out to provide a more comprehensive (multi-disciplinary) classification of contemporary musical show projects which is based on the principles of seasonality, the audience composition, the musical and thematic direction, magnitude, schedule, technical equipment, duration and venue. The purpose of the work is to offer an authentic (the author's) vision of musical show projects classification based on the study and thorough analysis of contemporary scientific theories on the classification of musical shows, which will allow to further defining the basic principles of synthesis of arts in music show projects both in Belarus and in China.

Key words: show project, musical show project, classification, music art, concert performance, TV show, audience, mass, entertainment.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 61–68)

Музыкальные шоу-проекты обретают популярность во всем мире, что обуславливает возникновение новых видов и форм зрелищных представлений. С каждым годом все более востребованными становятся шоу с участием звезд эстрады, выступления с элементами соревнований, реалити-шоу, многочисленные авторские программы. Стремясь удовлетворить интересы современной аудитории, создатели шоу-проектов используют синтез искусств: красочные костюмы, музыку, декорации, свет. Значительный вклад в разработку во-

просов, касающихся сути шоу-проектов, внесли российские и китайские ученые. Ими предпринимались попытки систематизации музыкальных шоу-проектов на основе художественной и социально-политической направленности, музыкального генеза, функциональности, однако единого подхода в решении данной проблемы пока не выработано.

Цель статьи – на основе изучения и анализа современных научных теорий в вопросах классификации шоу-проектов предложить собственное (авторское) видение

Адрес для корреспонденции: e-mail: tairova.larisa@mail.ru – Янь Миньхао

данной проблемы, что позволит в дальнейшем определить основные принципы синтеза искусств в музыкальных шоу-проектах Беларуси и Китая.

Современный шоу-проект с позиции китайских исследователей. Чжу Юанцзюнь, известный профессор Педагогического университета провинции Шэньси, полагает, что современное искусство может быть определено как мультимедийное. Мультимедийное изобразительное искусство обладает живостью и наглядностью, значительно превосходящей возможности традиционных форм искусства на сцене. Оно может с максимальной реалистичностью имитировать пространство и обстановку, а также порождать эффект ирреальности на сцене, что привносит в арт-дизайн сцены невиданную прежде новизну и способность восхищать зрителей. Мультимедийные изобразительные средства и открываемые ими возможности обладают огромным потенциалом, который следует широко использовать в современных шоу-проектах [1].

Исследование Фу Бо (старший преподаватель Союза китайского кино и телевидения) показывает, что в начале XX века в Европе поднимается волна интереса к антиреалистической драме, которая противостоит реализму писателей-новаторов. В антиреалистической драме используются более свободные формы сценического мастерства, поскольку акцент в ней приходится не на максимально достоверную подачу информации, а на чувства и эмоции зрителей. Личное восприятие художника в антиреалистической драме играет главенствующую роль, а свет не просто выполняет функцию освещения сцены, а параллельно наполняется художественным смыслом и становится одним из способов выражения чувственных переживаний героев драмы. Каждое сценическое произведение в этом жанре пробуждает чувства зрителя, склоняет его к анализу собственных переживаний, исходя из того, что опыт личностного восприятия у каждого человека уникален, такому искусству сложно давать оценку. Оно неразрывно связано с художественным воспитанием творца, отражает его понимание и образ мышления [2].

По мнению Ту Цзюнья, члена правления Китайской ассоциации художников, начиная

с самых ранних форм представлений у алтарей жертвоприношений, в храмах и дворцах, на авансцене, процесс развития сценического искусства подчиняется следующим принципам: зрелищности, массовости, использованию разнообразных музыкальных инструментов. Переход от естественного освещения к современным осветительным установкам, к искусству работы со светотенью (от рисованных до оцифрованных виртуальных декораций), а также к переносу самого представления с реальной сцены в интернет и СМИ – все эти кардинальные изменения в сценическом искусстве отражают огромные достижения технического прогресса. Современные цифровые мультимедийные технологии полностью обновили словарь сценического искусства. Применение новых мультимедийных технологий, материалов, носителей, включая и формы просмотра, восприятия в интерактивном пространстве, изменяют традиционные представления о сценическом искусстве, его облик [3].

Сян Ян – профессор искусствоведения Педагогического университета провинции Цзянси, предлагает разделять шоу-проекты в зависимости от функций:

1. Развлекательные шоу-проекты, основная функция которых – привлечь внимание зрителей, организовать их досуг. К примеру, китайский музыкальный шоу-проект «Таланты Китая» – конкурс танцевальных, музыкальных и акробатических номеров.

2. Познавательные шоу-проекты, главная задача которых – предоставить определенную информацию аудитории. К примеру, телевизионная программа «История культуры Китая» – своеобразный экскурс в историю развития музыкально-танцевальной культуры различных провинций Китая [4].

Юнь Джао разделяет шоу-проекты на 2 группы по составу целевой аудитории:

– шоу-проекты для взрослых (например, китайский шоу-проект «Таланты Китая»);

– шоу-проекты для детей (к примеру, конкурс детской песни «Дети Китая») [5].

Таким образом, в трудах китайских ученых просматриваются элементы систематизации музыкальных шоу-проектов по возрастному, функциональному, личностному и технологическому признакам. Однако эти критерии, их разрозненный, выборочный

характер не могут в полной мере отразить многообразие современных музыкальных шоу-проектов.

Роль российских ученых в вопросах систематизации шоу-проектов. Определенную лепту в изучение и систематизацию шоу-проектов внесли российские ученые. Так, И. С. Знаменская предлагает классификацию шоу-проектов по нескольким параметрам и с примерами российских телепроектов. Предложенную ею классификацию можно отразить в следующей схеме (рис. 1).

Из приведенной схемы видно, что по количеству зрителей, собираемых у экранов, и в социуме, важная роль отводится социально-политическим шоу. В качестве примера И. С. Знаменская приводит программу Евгения Новикова «Права человека. Взгляд в мир». В настоящее время это могут быть такие передачи, как «Актуальное интервью», «Специальный корреспондент» и другие [6].

По мнению И. С. Знаменской, немаловажным по значимости воздействия на аудиторию являются концертные шоу (например, юбилейные концерты, посвященные знаменательным датам, тематические и рейтинговые программы, так называемые, «горячие десятки» – программы, обладающие наибольшим рейтингом).

Также с точки зрения И. С. Знаменской, стремительно набирают популярность различные телевизионные проекты, такие как «шоу со звездами», например, «Танцы со

звездами». Большим спросом пользовалась программа «Лед и пламя», представляющая собой яркое шоу по фигурному катанию. По ее мнению, определенной популярности достигли также образовательно-развлекательные шоу такие, как «Угадай мелодию» с В. Пельше, «Поле чудес» с Л. Якубовичем, «Что? Где? Когда?», «Своя игра» и ряд других.

Своей целевой аудиторией обладают спортивные шоу. Однако в последнее время на стадионах во время матчей стали проявляться далеко не лучшие качества фанатов: массовые драки, погромы в городах, разного рода инциденты на почве нездорового соперничества (пример тому: события во Франции на чемпионате мира по футболу). Определенным спросом пользуются мероприятия на открытом воздухе: «пивные», «питейные шоу» (например, «Пепси-шоу», «Фанта-шоу» и т. д.). Особый вид шоу, по мнению И. С. Знаменской, представляет «КВН», развивающее остроумие, артистичность и музыкальность.

Давние традиции имеет такой вид шоу, как конкурсы красоты или показы мод (хорошим примером сочетания бизнеса, ума, красоты и таланта является шоу Валентина Юдашкина). В современном шоу-бизнесе можно выделить шоу «Модный приговор» [6].

Особый вид представляют экстрим-шоу, с достаточно неприятными, мучительными и опасными для их участников последствиями (например, «Последний герой», «Фактор страха» и т. п.).

Как отмечает И. С. Знаменская, довольно спорными являются многочисленные реалити-шоу, в которых подглядывают в замочную скважину (например, «За стеклом», «Дом-2» и другие). Также И. С. Знаменская описывает тематические авторские проекты, которые поднимают актуальные вопросы личных отношений, социально-политические проблемы общества (например, «Принцип домино», «Частная жизнь», «Пусть говорят», «Без комплексов» и другие).

Рекламными проектами являются такие телевизионные шоу, как телепутешествия, которые продвигают на рынок услуги банковских организаций, туристических агентств и других бизнес-операторов.

Среди семейных шоу, по мнению этого ученого, можно выделить «Дог-шоу»

Шоу-проекты
социополитические шоу
концертные шоу
шоу со звездами
образовательно-развлекательные шоу
спортивные шоу
КВН
конкурсы красоты
экстрим-шоу
реалити-шоу
авторские проекты
рекламные проекты
семейные шоу
военные шоу

Рис. 1. Классификация шоу-проектов по И. С. Знаменской.

с М. Ширвиндтом. В Беларуси в 2013 году вышло первое семейное шоу «Мирный тур по Беларуси». Заслуженный мастер спорта, олимпийский чемпион Максим Мирный и его семья стали героями первого семейного реалити-шоу Беларуси, созданного Белтелерадиокомпанией.

Отдельно И. С. Знаменская рассматривает военные шоу (например, военные парады, авиашоу и т. п.). Характер шоу приобретают некоторые религиозные мероприятия (например, телевизионное шоу, поводом которого стала болезнь, смерть и похороны католического понтифика Иоанна Павла II) [6].

Другой российский ученый В. А. Моряхин предлагает классификацию шоу-проектов, основанную на генезисе различных видов искусства [7]. В отличие от классификации И. С. Знаменской, подход В. А. Моряхина в большей степени соответствует музыкальному искусству, его можно представить в следующей схеме (рис. 2).

Так, согласно классификации, предложенной В. А. Моряхиным, музыкальные шоу-проекты можно разделить на следующие виды:

1. Музыкальные шоу-проекты эстрадного генеза – это проекты, основу которых составляют эстрадная, танцевально-песенная, «поп-музыка», также различные гала-представления, тематические, юбилейные вечера. Сюда же относятся и проекты на базе рок-концертов, всевозможные спектакли на основе развлекательной и электронной музыки, в которых нет или почти нет драматургической составляющей.

2. Музыкальные шоу-проекты театрального происхождения. К этой категории можно отнести проекты, создаваемые в рамках карнавалов, мюзиклов и т. п. Исследователь А. В. Моряхин приводит в пример светозвукоспектакль «Преданьями своими славен», который стал приобретать черты синтезированного музыкально-художественного

проекта: выдержки из видеоматериалов применяются в анонсах и рекламных вставках на телевизионных каналах, выпускаются видеокассеты и DVD-диски, фотографии, используемые для изготовления сувенирной продукции [7]. Подобное мероприятие «Ночное бродвейское шоу в музее под открытым небом» было организовано в 2012 году Белорусским государственным музеем народной архитектуры и быта с участием белорусских, российских и американских артистов. Примеры аналогичных проектов есть и в Китае: музыкальное шоу «Лиса-оборотень горы Тяньмэнь», которое проходит в Китае у подножья горы Тяньмэньшань (Небесные ворота) в провинции Хунань. Театральная площадка расположена под открытым небом, оборудована по последнему слову техники. В процессе шоу используются и бьющие ввысь фонтаны, и огненные струи, подвижные декорации, 3D-проекции, всевозможные световые эффекты.

3. Музыкальные шоу-проекты спортивно-художественного генеза получили широкий резонанс благодаря таким находкам, как ледовое шоу «Звезды на льду» Ильи Авербуха, телеверсию которого представил Первый канал ТВ осенью и зимой 2006 года, а затем был проведен гастрольный тур по городам России и СНГ, и его второй, третий, четвертый сезоны под названием «Ледниковый период». В этих проектах представлен практически весь спектр музыкальных жанров – от романса до рок-н-ролла, отрывков из симфонических произведений, киномузыки. Эти проекты тиражируются на видео-носителях и успешно продаются, в том числе и в формате видеоклипов на ТВ.

4. Музыкальные шоу-проекты академического генеза характеризуются тем, что их музыкальная составляющая содержит преимущественно классическую и народную музыку. Это в первую очередь проекты

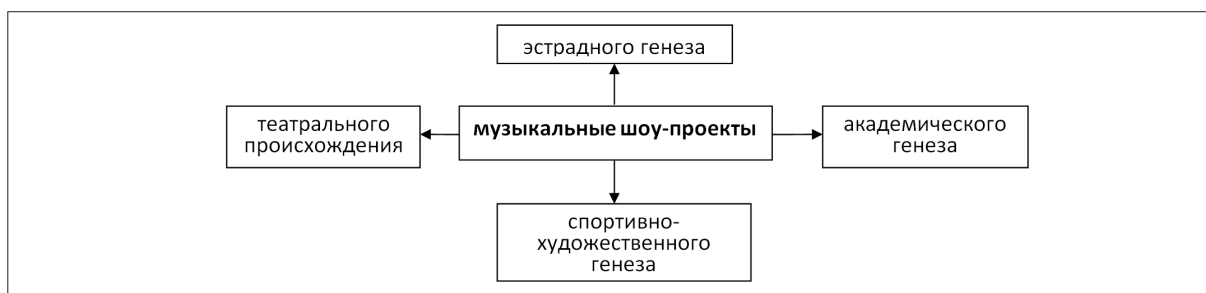


Рис. 2. Классификация музыкальных шоу-проектов В. А. Моряхина.

на базе синемафонии, а также на базе светозвукоспектаклей и спектаклей на исторические темы [7].

Анализ существующих современных классификаций шоу-проектов показал, что, несмотря на неоспоримые достоинства, данные классификации охватывают суть музыкальных шоу-проектов несколько односторонне. Так, внимание И. С. Знаменской направлено преимущественно на телевизионные программы социально-развлекательного и социально-политического свойства. Сфера музыкальных шоу рассматривается лишь частично. Кроме того, в своих доводах И. С. Знаменская основывается на российском опыте, без учета зарубежных достижений. Подобная классификация охватывает далеко неполный спектр современных шоу-проектов.

Классификация В. А. Моряхина представлена принципом видового генезиса (определенных видов искусства). В данном подходе музыкальные шоу-проекты определены только по своей направленности. При этом не учитывается ряд характеристик, таких как масштабность, длительность, оснащение техникой, участие СМИ и т. д. Также в данной классификации отсутствует временной (сезонный) фактор. Всесторонняя характеристика В. А. Моряхина шоу-проектов по принципу видового генезиса, отражает лишь определенную часть разного рода явлений, в то время как современные реалии музыкальной шоу-индустрии значительно шире.

Принципы классификации шоу-проектов (авторская концепция). На наш взгляд, масштабы, формат и тематическая направленность современных шоу-проектов настолько многообразна и многослойна, что ограничиваться узкопрофильными, узкоспецифическими рамками в классификационном вопросе невозможно. Нужны принципиально новые подходы в определении, разграничении не только параметров классификационной шкалы, но и масштабов, содержательной основы шоу-проектов, их организационной и технической составляющей.

Нами предпринята попытка разработать многоспектральную классификацию музыкальных шоу-проектов на основе принципиально нового (многопрофильного)

подхода к данной проблеме. Предложенная классификация позволяет разделить музыкальные шоу-проекты на основе следующих принципов:

1. Принцип календарности (сезонности). Данный принцип разграничивает шоу-проекты по сезонам года. И такой подход оправдан как для Беларуси, так и для Китая. По календарности музыкальные шоу-проекты можно разделить на:

- Зимние (например, в Беларуси существуют шоу-проекты, посвященные празднованию Нового года «Январские музыкальные вечера», новогодние рождественские балы, Колядки, в Китае – так называемый «Праздник Весны», также проводятся массовые музыкальные шоу с 21 января по 21 февраля – музыкальные мероприятия в честь «Праздника фонарей»).

- Весенние (в Беларуси «Масленица», в Китае концерты в честь Дня труда 1-го мая). В Беларуси большое значение уделяется массовым шоу-проектам, направленным на прощание с зимой, поскольку, в отличие от Китая, в Беларуси зимы более холодные и длительные.

- Летние («Купалле» в Беларуси, в Китае – праздник начала лета или как его еще называют «Праздник драконьих лодок»). Традиционно в Беларуси на летний период, как самый продуктивный для массовых мероприятий, приходится основное количество шоу-проектов.

- Осенние (например, в Беларуси существует шоу-проект «Дожинки», в Китае отмечают середину осени, или как его еще называют «Праздник Луны»). Осень – традиционно значимая пора года для Беларуси, поскольку именно в осенние месяцы осуществляется сбор урожая, а также подготовка к долгой зиме. В Беларуси много праздников, которые проводятся осенью (открытие музыкальных сезонов), а значит, и достаточно большое количество шоу-проектов, приуроченных к этим датам.

2. По принципу аудиторности музыкальные шоу-проекты можно разделить на:

- Детские, организованные как для детей, так и при наличии детской слушательской аудитории. Ярким примером таких мероприятий могут служить белорусский телепроект: «Я пою», также российские телепрограммы «Голос. Дети», фестиваль

юных талантов «Синяя птица». Возрастная градация данной группы шоу-проектов может быть самой разной, начиная от детского сада и до детей среднего и подросткового возраста: детсадовские утренники, школьные вечера, в том числе и выпускные балы – все это имеет аудиторную направленность и конкретное предназначение.

- Молодежные, в большинстве своем развлекательного характера: с полным правом сюда можно отнести конкурс «Я могу», китайский проект «Молодежь зажигает», также разного рода рок-концерты, дискотеки.

- Шоу-проекты для смешанной аудитории могут различаться по социальному составу присутствующих: мероприятия, организованные для ветеранов ВОВ ко Дню Победы 9 мая, различные вечера для лиц старшего возраста «Кому за 30», для верующих – фестиваль «Магутны Божа» и т. д.

3. По принципу масштабности (по количеству участников) и длительности проведения музыкальные шоу-проекты можно разделить на:

- Масштабные музыкальные шоу-проекты (например, в Беларуси – ежегодный международный фестиваль «Славянский базар», в Китае – «День независимости КНР»). Организация подобных мероприятий, как правило, осуществляется на высоком государственном уровне с привлечением самых совершенных технических достижений. В масштабных шоу-проектах принимают участие большое количество артистов и зрителей. К ним относятся народные празднования по поводу знаменательных дат (День независимости Республики Беларусь), а также всемирно известные мероприятия (к примеру, Олимпиада в Пекине – 2008 года).

- Маломасштабные музыкальные шоу-проекты, организованные отдельными структурами: (например, в Белорусском государственном университете культуры и искусств был организован фестиваль «Арт-мажор», в Китае – «Песня цветов» на базе Китайской Академии Искусств). Отличительными чертами маломасштабных шоу-проектов является своя специфическая аудитория, на которую направлен данный шоу-проект (к примеру, студенты определенного учебного заведения, или со-

трудники какой-либо организации или предприятия).

4. По принципу музыкальных направлений музыкальные шоу-проекты можно разделить на:

- Музыкально-классические (ежегодный фестиваль классической музыки Юрия Башмета, «Музы Несвижа», в Китае – телепроект, организованный телеканалом CCTV «Музыкальный салон CCTV»).

- Музыкально-эстрадные (республиканские фестивали «Золотой шлягер» в Могилеве, «Золотой шансон» в Молодечно, в Китае – конкурс авторской песни).

- Музыкально-альтернативные (например, в Беларуси проводится ежегодный музыкальный фестиваль «Рок за Бобров», в Китае – «Миди фестиваль»). Фестивали альтернативной музыки достаточно популярны среди молодежи. На данных фестивалях выступают современные известные музыкальные группы.

5. Музыкальные шоу-проекты можно разделить по принципу проведения на:

- Проводимые в помещении (например, в Беларуси – турнир по спортивным балльным танцам «Огни столицы», в Китае – конкурс хорового исполнения без аккомпанемента «Гармония»). В помещении чаще всего проводятся музыкальные конкурсы, телевизионные шоу-проекты и т. д.

- Проводимые под открытым небом (к примеру, в Беларуси так проходит «День Независимости», в Китае – музыкальный проект «Прохладное лето»). Примечательно, что проведение шоу-проектов под открытым небом предполагает наличие соответствующих погодных условий. В Беларуси подобные мероприятия чаще всего проводятся весной, летом и осенью. В Китае в связи с более мягким климатом проведение подобных мероприятий осуществляется в течение всего года.

6. По принципу тематической направленности музыкальные шоу-проекты можно разделить на:

- Развлекательные (например, КВН, конкурсы красоты, «Танцы со звездами»). Основная задача развлекательных шоу-проектов – привлечь массовую аудиторию, поднять рейтинг своего шоу.

- Художественные (например, «Танцы со звездами», «Ночь музеев», в Китае кон-

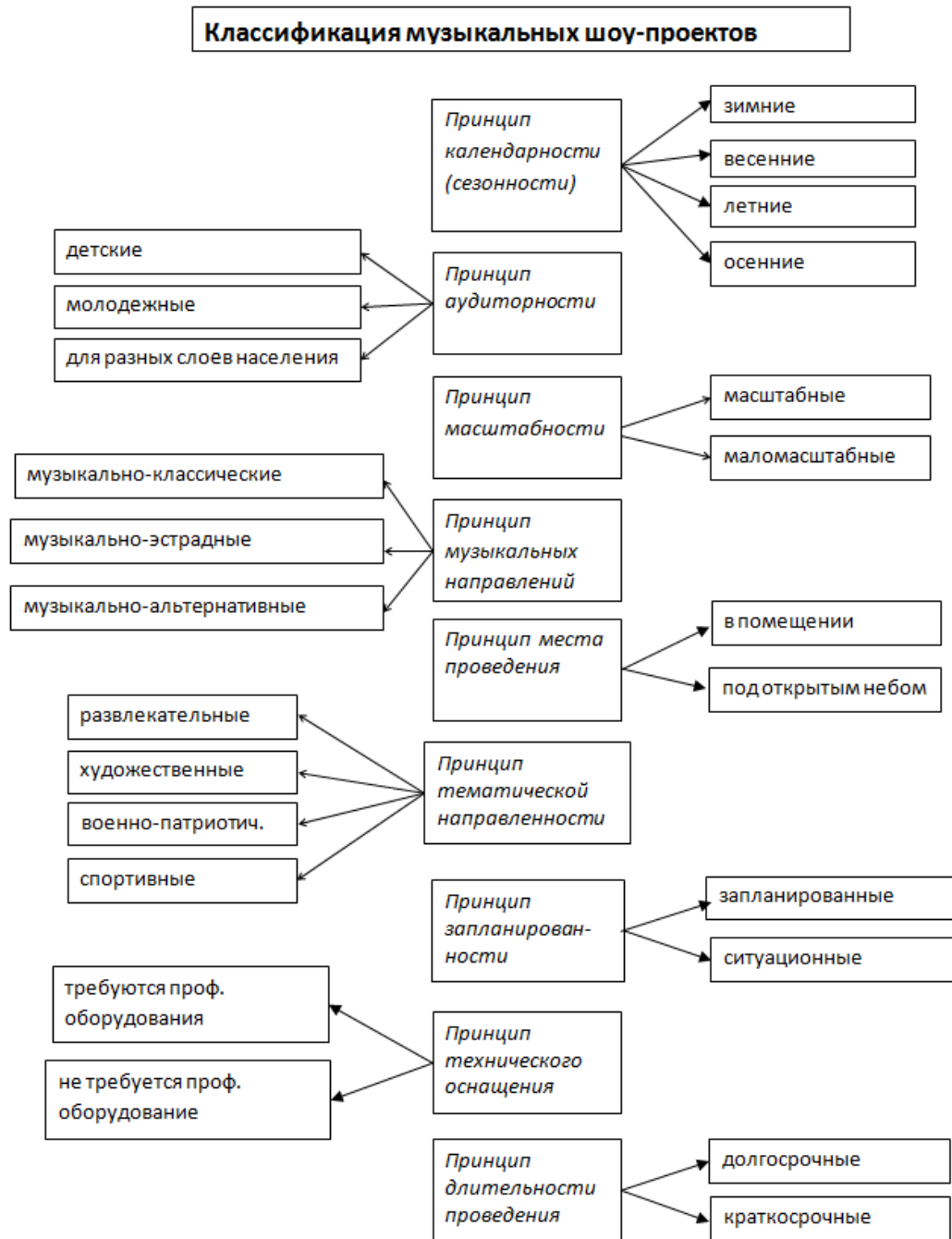


Рис. 3. Классификация музыкальных шоу-проектов (авторская).

курс профессиональных танцоров «Кубок лотоса»). Преимущественной целью художественных шоу-проектов является приобщение зрителей к художественным ценностям и формирование эстетического вкуса.

• Военно-патриотические (например, в Беларуси проводятся парады 9 Мая в День Победы, концерты, посвященные Дню милиции, Дню защитника отечества, в 2015 году в Китае прошли праздничные концерты в честь 70-летия победы над фашизмом). Целью проведения подобных мероприятий является воспитание патриотизма и гордо-

сти за свою страну, создания праздничного, приподнятого настроения.

• Спортивные (например, в Беларуси в 2014 году был реализован музыкальный шоу-проект, посвященный Чемпионату мира по хоккею, в Китае – церемония открытия спортивных соревнований для людей с ограниченными возможностями).

7. По принципу запланированности проведения музыкальные шоу-проекты подразделяются на:

• Запланированные (например, в Беларуси прошел первый Республиканский теле-

фестиваль авторской песни «Подых струн», в Китае – «Звезды Китая»). Данные музыкальные шоу-проекты предполагают определенную дату проведения и довольно длительное время для подготовки.

• Ситуационные, например, в Беларуси было проведено спортивное шоу памяти гибели хоккейной команды «Локомотив» в Минском Дворце спорта. В Китае был организован благотворительный концерт в помощь пострадавшим от землетрясения в провинции Сычуань. Такие музыкальные шоу-проекты возникают спонтанно как реакция на какое-либо событие.

8. По принципу технического оснащения музыкальные шоу-проекты можно разделить на:

• Требуемые профессионального оборудования (к примеру, в Беларуси – «Музыкальные вечера в Мирском замке», в Китае – «Я певец»). Подобные масштабные музыкальные шоу-проекты требуют использования профессиональной аппаратуры, техники, декораций, позволяющего организовать высокий уровень звука, света, а также обеспечить все условия артистам для их выступления. Необходимо отметить, что в Китае большое внимание традиционно уделяется высококачественному техническому оборудованию, в том числе передвижным сценам.

• С применением обычного оборудования, не требующие значительных затрат и технического оснащения (например, конкурсы караоке в Беларуси и Китае). Данные музыкальные шоу-проекты, как правило, носят развлекательный характер и предполагают ограниченное число участников.

9. По принципу длительности проведения музыкальные шоу-проекты можно разделить на:

• Долгосрочные (например, в Беларуси – Фестиваль национальной песни и поэзии в Молодечно, в Китае и в Беларуси – шоу-проект «Голос»). Такие шоу-проекты реализуются в течение длительного периода времени (от нескольких дней до нескольких недель).

• Краткосрочные (например, в Беларуси в 2015 году прошла Республиканская общественно-политическая акция «Мы вместе», в Китае – «День холостяка»). Длительность реализации данных шоу-проектов, как правило, составляет один или несколько дней.

Подобный подход к классификации, на наш взгляд, позволяет полнее охватить широкий спектр самого понятия и более точно дифференцировать многообразные виды шоу-проектов. Предложенную классификацию можно представить в следующей схеме (рис. 3).

Заключение. Таким образом, предложенная нами классификация музыкальных шоу-проектов охватывает различные аспекты данного явления и позволяет более полно отразить все многообразие музыкально-общественной жизни современного общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юанцзюнь, Чжу. Развитие и творческое применение средств изобразительного искусства на сцене / Чжу Юанцзюнь. – Шанхай: Шанх. нар. изд-во, 2011. – 134 с.
朱元军. 论造型艺术在舞台表演中的运用 (M), 上海, 上海人民出版社, 2011年 134页.
2. Бо, Фу. О творческом выражении эмоций и освещении / Фу Бо. – Шанхай: Шанх. нар. изд-во, 2009. – 176 с.
付博. 论照明对表达情感的创造性 (M), 上海, 上海人民出版社, 2009年 176页.
3. Цзюнь, Ту. Применение мультимедийных средств в сценическом искусстве / Ту Цзюнь. – Шанхай: Шанх. театр. изд-во, 2011. – 35 с.
杜军. 多媒体在舞台艺术当中的运用 (M), 上海, 上海艺术出版社, 2011年 35页.
4. Сян, Ян. Шоу в истории Китая / Ян Сян // Журнал Китайской консерватории. – 2010. – № 2. – С. 23–25.
夏燕. 中国表演历史, 中国音乐学院杂志, 2010年 № 2, 23 – 25页.
6. Юнь, Джао. Музыкальное искусство Китая: современные исследования / Юнь Джао. – Пекин: Пекин. изд-во, 2011. – 321 с.
赵韵. 中国现代音乐艺术 (M), 北京, 北京出版社 2011年, 321页.
6. Знаменская, И. С. Шоу-бизнес: структура и разновидности: учеб.-метод. пособие / И. С. Знаменская; М. П. Алтухов; под ред. А. А. Волвенко. – Таганрог: Таганрог. гос. пед. ин-т, 2006. – 155 с.
7. Моряхин, В. А. Синтезированные музыкально-художественные проекты как феномен культуры XX века / В. А. Моряхин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 61. – С. 184–188.

Поступила в редакцию 16.06.2016 г.



КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Развитие культурной идентичности православного населения Западной Беларуси в межвоенный период

Самосюк Н. В.

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



В статье рассматриваются особенности развития культурной идентичности православного населения Западной Беларуси в контексте деятельности Православной церкви в 1921–1939 гг. Православная церковь в Польше перестала ориентироваться исключительно на русский язык и культуру и создала условия для развития культурной идентичности православных прихожан разных национальностей, проживавших на территории Западной Беларуси. Выявлено, что процесс белорусизации Церкви наиболее активно проходил в Виленской и Гродненской епархиях и проявлялся во введении белорусского языка в преподавание основ православия в школах, коммуникацию священнослужителей и прихожан, издание религиозной литературы и периодики, а также воспитание будущих пастырей в белорусских национальных традициях. Украинское национально-церковное движение оказало значительное влияние на население и духовенство Полесской епархии. Отмечено негативное влияние движения православных поляков на развитие национального самосознания и культурной идентичности православного населения Западной Беларуси.

Ключевые слова: культурная идентичность, белорусизация Православной церкви, национально-церковное движение, традиции Русской православной церкви, украинизация Православной церкви, полонизация Православной церкви.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 70–76)

Development of the Cultural Identity of the Orthodox Population of Western Belarus in the Interwar Period

Samosiuk N.V.

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

In the article features of development of the cultural identity of the Orthodox population of Western Belarus in the context of the activities of the Orthodox Church in 1921–1939 are considered. The Orthodox Church in Poland ceased to rely solely on Russian language and culture and created conditions for the development of cultural identity of the Orthodox congregation of different nationalities living on the territory of Western Belarus. It is revealed that the process Belarusization of the Church took place most actively in Vilna and Grodno dioceses and was manifested in the introduction of the Belarusian language in the teaching of the foundations of Orthodoxy in schools, communication of clergy and laity, the publication of religious literature and periodicals, as well as educating would-be pastors in the Belarusian national traditions. Ukrainian national Church movement had a significant impact on the population and the clergy in Polesie diocese. The negative impact of the movement of Orthodox Poles on the development of national consciousness and cultural identity of the Orthodox population of Western Belarus is singled out.

Key words: cultural identity, Belarusization of the Orthodox Church, the national Church movement, traditions of the Russian Orthodox Church, Ukrainization of the Orthodox Church, Polonization of the Orthodox Church.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 70–76)

Идентичность принадлежит к числу феноменов человеческой культуры, значимость которого является его перманентной характеристикой. Внимание к проблеме культурной идентичности в современных условиях приобретает все большую актуальность. Сам термин «идентичность» имеет англоязычное происхождение

(identity) и восходит к латинскому слову *identitas* в значении «тождественность». Н. Н. Беспамятных, типологизируя идентификационные процессы, исходя из принципа трех оснований как расширяющихся центров (территориальная идентичность, социальная идентичность, культурная идентичность), последнюю определяет как

Адрес для корреспонденции: e-mail: nv.22samosiuk@yandex.ru – Н. В. Самосюк

«выражающую те аспекты наших идентичностей, которые вырастают из нашей “принадлежности” к различным этническим, расовым, лингвистическим, религиозным и, прежде всего, национальным культурам, и включающую языковые, религиозные, ценностно-нормативные и иные параметры» [1, с. 40, 43]. Таким образом, культурную идентичность мы будем рассматривать как осознание индивидом своей принадлежности к определенной культуре или культурной группе, формирующую ценностное отношение человека к самому себе, другим людям, обществу и миру в целом. Можно отметить, что сущность культурной идентичности заключается в осознанном принятии индивидом соответствующих культурных норм и образцов поведения, ценностных ориентаций и языка, в самоотождествлении себя с культурными образцами именно этого общества.

В разные исторические периоды религиозные организации всегда оказывали значимое влияние на развитие культурной идентичности населения. В 1921–1939 гг. территория Беларуси была разделена между БССР и Польской Республикой. Западная Беларусь в составе Второй Речи Посполитой являлась особым социокультурным регионом, где тесно переплетались различные культурные и религиозные традиции. Православие на этих землях было вероисповеданием большей части многонационального населения Западной Беларуси. С конца 1980-х гг. XX в. началось активное изучение истории Православной церкви. Белорусские, русские, украинские и польские историки в своих исследованиях раскрыли различные аспекты деятельности Православной церкви, в том числе и взаимодействие с национально-культурными организациями и объединениями. Белорусские историки А. Вабищевич [2], А. Загидулин [3] в своих научных трудах выявили особенности белорусизации Православной церкви. Российские исследователи Ю. Лабынцев и Л. Щавинская [4] занимались изучением православной литературы на белорусском, русском, украинском и польском языках. Украинские историки И. Власовский [5], Я. Вовк [6] изучили специфику становления и развития движения по украинизации Православной

церкви, оказывавшего влияние, в том числе, и на территорию Западной Беларуси. Польские исследователи М. Калина [7], А. Миронович [8] раскрыли особенности движения православных поляков. Однако проблема развития культурной идентичности в контексте деятельности Православной церкви на территории Западной Беларуси ни в одном из направлений исследований не затрагивалась.

Целью данной статьи является выявление особенностей развития культурной идентичности под влиянием Православной церкви в Западной Беларуси в 1921–1939-х гг.

Белорусизация Православной церкви как фактор развития культурной идентичности. В межвоенный период Православная церковь, входившая в состав Польского государства, стремилась действовать таким образом, чтобы духовенство способствовало формированию культурной идентичности православных белорусов, русских, украинцев и поляков Западной Беларуси. Для того, чтобы православное духовенство и население осознало свою культурную принадлежность, Православная церковь допустила в свою деятельность родные языки прихожан. Важную роль в процессе формирования белорусской национальной культуры и языка играл конфессиональный фактор. Русская православная церковь в Российской империи являлась проводником русской культуры. В позиции РПЦ по отношению к национальным языкам и культурам произошли радикальные изменения, что нашло свое отражение в постановлениях Московского поместного собора 1917–1918 гг. Политика белорусизации, проводимая в Советской Беларуси, также стала фактором, способствующим развитию национально-церковного движения по белорусизации Православной церкви в Западной Беларуси. Представители национальной интеллигенции православного исповедания стремились использовать влияние Православной церкви на пробуждение и развитие национального самосознания белорусского, преимущественно крестьянского, населения Западной Беларуси. Белорусизация Православной церкви в планах представителей национально-

церковного движения должна была стать фактором этнической консолидации белорусов. Программа по белорусизации Православной церкви предусматривала: 1) введение белорусского языка в преподавание Закона Божьего; 2) коммуникацию православного духовенства с прихожанами; 3) замещение епископских кафедр белорусами по национальности; 4) воспитание будущего православного духовенства в белорусских традициях; 5) издание и распространение религиозной литературы и периодики на белорусском языке [9, л. 11].

Официальное постановление Священного Синода Православной церкви от 1922 г. о допущении белорусского языка в церковные проповеди, преподавание религии и внебогослужебные беседы способствовало активизации белорусского национально-церковного движения. Реализация этого постановления во многом зависела от инициативы на местах. Православное духовенство и население Гродненской и Виленской епархий с наибольшей готовностью восприняло введение белорусского языка жизнь Церкви. В этих епархиях белорусский язык повсеместно использовался в общении православного духовенства и прихожан, преподавании религии в школах. Однако дальнейшей реализации программы по белорусизации не способствовало то, что руководство Православной церкви не заменило глав епархий на белорусов по национальности, мотивируя свой отказ отсутствием соответствующих кандидатур. Впоследствии это негативно отразилось на ходе введения белорусского языка в деятельность Православной церкви.

Непродолжительное время Церковь конструктивно взаимодействовала с национально-церковным движением, что выразилось в издании православной периодики на белорусском языке [10, л. 20]. На этом сотрудничество церковного руководства и белорусского национально-церковного движения прекратилось. Во многом это произошло из-за того, что один из его лидеров В. Богданович открыто не признал принятие автокефалии Православной церковью в Польше.

Постепенно центр по белорусизации Православной церкви переместился

в Вильно, где действовал белорусский приход при Пятницкой филиальной церкви Свято-Николаевского прихода. В самом белорусском национально-церковном движении не было единства. Его представители создавали различные объединения, которые стремились к одной цели – скорейшей белорусизации Православной церкви, но часто были враждебно настроены по отношению друг к другу. Каждое объединение имело свой периодический орган. В 1930 г. наблюдалось оживление белорусского национально-церковного движения, связанное с созывом Поместного собора. Белорусское культурно-просветительское объединение обратилось к митрополиту Дионисию с развернутой программой по белорусизации Православной церкви. К середине 1930-х гг. белорусское национально-церковное движение перестало существовать как особое течение в культуре Западной Беларуси [3, с. 322–324].

Существенным достижением белорусского национально-церковного движения стал выпуск и распространение православной периодики для детей и взрослых на белорусском языке, а также учебников по Закону Божьему. Православное духовенство получило возможность общаться со своими прихожанами и проповедовать на белорусском языке. Таким образом, белорусизация Православной церкви способствовала более широкому использованию в церковной практике белорусского языка и традиций национальной культуры.

В Виленской духовной семинарии будущие священнослужители воспитывались в белорусских традициях. Большинство из них открыто заявляло о своей культурной и этнонациональной принадлежности, во всех сферах деятельности использовали белорусский язык, и тем самым влияли на формирование культурной идентичности православного населения Западной Беларуси. На православном богословском факультете некоторые студенты из Западной Беларуси являлись последовательными сторонниками белорусизации Православной церкви и по мере возможности пытались использовать белорусский язык не только в повседневном общении, но и научно-исследовательской деятельности.

Традиции Русской православной церкви и культурная идентичность православного населения Западной Беларуси.

Православная церковь в польском государстве была ориентирована на сохранение традиций Русской православной церкви во всех сферах деятельности. В 1925 г. она официально отделилась от Русской православной церкви без соблюдения необходимых формальностей. До начала 1930-х гг. XX в. русский язык продолжал доминировать в церковной литературе, периодике, корреспонденции и общении священнослужителей.

Православное духовенство, воспитанное в дореволюционных российских заведениях, вне зависимости от национальной принадлежности воспринимало русскую культуру как родную. Иерархи Православной церкви, принадлежавшие в своем большинстве к русской нации, ограничивали сотрудничество с русскими организациями исключительно культурно-просветительской сферой и благотворительностью, не разрешая духовенству участвовать в каких бы то ни было политических акциях.

Религиозно-нравственное просвещение православного населения осуществлялось в традициях Русской православной церкви. Приобщение детей к православию начиналось с самого раннего возраста в семье. Закон Божий являлся обязательным предметом во всех учебных заведениях польского государства. До утверждения в 1926 г. специальной программы обучения Закону Божьему, преподавание основ православия осуществлялось по дореволюционным программам и учебникам. Именно они были взяты за основу при создании новых учебников по Закону Божьему. Первый комплект учебников межвоенного периода для общеобразовательных школ вышел на русском языке [4, с. 10–15]. Административные власти целенаправленно проводили политику вытеснения русского языка из процесса обучения основам православия в общеобразовательных школах. Наиболее полно традиции Русской православной церкви в образовании и воспитании подрастающего поколения сохранялись в русских учебных заведениях.

Для религиозно-нравственного просвещения взрослого населения миссионерские

комитеты распространяли специальную литературу, преимущественно на русском языке. В тесном взаимодействии с русской общественностью Церковь возобновила проведение в воскресные дни чтения и объяснения Евангелия, а также специальных духовных вечеров. В межвоенный период были возрождены традиции совершения паломничеств для детей и взрослых. Путешествия верующих проводились в пределах польского государства, где главным центром стала Почаевская Лавра. Паломничества также осуществлялись к другим монастырям, скитам, отдельным храмам с местными иконами. Традиции совершения школьных паломничеств были восстановлены учащимися русскоязычных учебных заведений.

Руководство Православной церкви в межвоенный период содействовало возрождению существовавших в Российской империи братств. Развитию братского движения противодействовали польские административные власти. На территории Западной Беларуси братства действовали в пределах одного прихода. Такие организации занимались преимущественно религиозно-просветительской и благотворительной деятельностью в своих общинах [11, л. 1–10].

По образцу дореволюционных духовных академий был организован православный богословский факультет университета. Митрополит Дионисий планировал привлечь к преподаванию известных русских богословов, чему, однако, воспротивились административные власти. До начала 1930-х гг. русский язык оставался языком преподавания большинства дисциплин.

Система благотворительности, организованная в межвоенный период по образцу Русской православной церкви, состояла из трех уровней: центральной, епархиальной и приходской. Православное митрополитальное благотворительное общество как главная благотворительная организация в целом не ограничивало свою деятельность по национальному признаку, однако из-за материальных трудностей оказание помощи нуждающимся свело к представителям русской общественности. Общество оказывало регулярную помощь русским учебным заведениям, содержало приют для престарелых женщин русской национально-

сти, приют для детей, организовывало летний отдых для детей бедных и безработных. Просветительская деятельность общества в виде публикации регулярных отчетов на страницах православной периодической печати и выпуска листков религиозно-нравственного содержания проводилась на русском языке. Кроме того, общество являлось инициатором организации паломничеств в Почаевскую Лавру.

Православная церковь в Польше подерживала материально другие автокефальные церкви, которые ранее получали помощь от Русской православной церкви. В приходах Западной Беларуси проходили сборы средств в пользу русских монастырей на Афоне, Сионской церкви, японской миссии, Сирийской и Болгарской православных церквей. Православная церковь стремилась оказать помощь отдельным русским общинам в Германии, Франции, Греции.

Духовная связь с Русской православной церковью выражалась в разработке и внедрении в церковную практику особых молитв за всех гонимых и страждущих в Советской России. Православное духовенство заботилось о беженцах. Митрополит Дионисий организовал особый сбор средств в пользу заключенных Соловецких тюрем.

Влияние украинского национально-церковного движения на развитие культурной идентичности православного населения Западной Беларуси. Украинское национально-церковное движение активно развивалось на территории Волынской епархии. Первые шаги по украинизации Православной церкви были предприняты уже в 1917 г. Украинское национально-церковное движение отличалось радикализмом выдвигаемых требований. Решение о введении украинского языка в преподавание основ православия, произнесение проповедей, коммуникация с прихожанами, а также литургическая практика было принято в 1921 г. на епархиальном собрании в Почаевской Лавре при участии епископа Дионисия, будущего второго по счету митрополита Православной церкви в Польше. В 1922 г. Священный Синод Православной церкви в Польше официально допустил чтение церковнославянских текстов священнослужителями Волыни с «украинским произношением».

Руководство Православной церкви взаимодействовало с представителями украинского национально-церковного движения и реализовывало на практике их требования, организовав, в том числе, выпуск и распространение периодики на украинском языке. Украинское национально-церковное движение добивалось введения украинского языка в богослужебную практику. Для этого были созданы специальные комиссии по переводу литургических текстов. Отдельные представители украинского национально-церковного движения не были удовлетворены достигнутыми результатами и начали выступать с критикой в адрес церковного руководства и требованиями ускоренной украинизации церковной жизни. Украинское национально-церковное движение поддерживали административные власти. Такие тенденции угрожали целостности Православной церкви в Польше.

Значительных успехов движение по украинизации Православной церкви добилось введением украинского языка в систему богословского образования. Кременецкая духовная семинария была украинизирована и будущие священнослужители Волынской и Полесской епархий воспитывались в украинских национальных традициях. Сильное украинское влияние наблюдалось также на православном богословском факультете, где преподавали профессора, являвшиеся представителями украинского национально-церковного движения [5, с. 33–340].

Полесская епархия была втянута в процесс украинизации Церкви, так как непосредственно граничила с Волынской, и духовенство было осведомлено об украинских инициативах из периодики на украинском языке, централизованно распространяемой в епархии. Кроме того, большое число православного духовенства Полесской епархии получило образование в Кременецкой духовной семинарии, главном центре распространения украинского языка и культуры.

Православное население в Полесской епархии в основном не идентифицировало себя в национальном отношении. В то же время представители украинского национально-церковного движения считали, что на территории епархии проживает зна-

чительное число украинского населения, нуждающегося во введении украинского языка в церковную жизнь.

Полонизация Православной церкви и движение православных поляков. Полонизация Православной церкви стала частью процесса национальной и культурной ассимиляции населения Западной Беларуси. Неурегулированный на протяжении всего периода правовой статус Церкви, ее сложное материальное положение, введение автокефалии и реформирование календарной системы являлись факторами, во многом обусловившими дерусификацию церковной жизни. Культурный процесс полонизации Православной церкви в Западной Беларуси начался с вхождения этих территорий в состав польского государства, активизировался в конце 1920-х гг. и завершился с прекращением существования Второй Речи Посполитой.

Политика административных властей по культурной ассимиляции православного населения посредством насаждения польского языка и культуры осуществлялась через Православную церковь таким образом, чтобы ее главными проводниками становились православные священники. В целях воспитания нового поколения православного духовенства в польском национальном духе власти кардинально реформировали систему духовного образования. На православном богословском факультете была подготовлена целая плеяда священников, в последующем ставших активными проводниками полонизации. Кроме того, полонизаторские планы властей поддерживали православные военные священники.

Формальным основанием для введения польского языка в сферу деятельности Православной церкви являлись данные переписи 1931 г., где часть православного населения указывала польский своим родным языком. В этой связи православных поляков стали выделять в отдельную категорию православного населения. В ряде городов Западной Беларуси были созданы объединения православных поляков, в которые вступали граждане, пожелавшие, таким образом, подтвердить свою лояльность польскому государству. В большинстве своем подобного рода объединения состояли

из белорусов и русских, и их можно расценивать как псевдонациональные [12, л. 1–5].

Движение православных поляков давало возможность властям ускорить полонизацию Православной церкви. Начиная с конца 1930-х гг. под давлением школьных властей преподавание основ православия в них стало переходить на польский язык. Богослужебные тексты были переведены на польский язык и начали внедряться в деятельность Православной церкви. Делопроизводство в духовных консисториях осуществлялось исключительно на польском языке. Православный научно-издательский институт в Гродно массово распространял православную литературу и периодику на польском языке. Полонизация Церкви в межвоенный период не принесла существенных результатов, поскольку подобные культурные новации не отвечали потребностям большей части населения и духовенства [7, S. 78–89].

Заключение. Таким образом, деятельность Православной церкви способствовала осознанию своей культурной идентичности православным населением Западной Беларуси. Православная церковь в межвоенный период способствовала одновременно развитию культуры Западной Беларуси в четырех национальных направлениях: белорусском, русском, украинском и польском. Национально-церковные движения привели к созданию уникальных культурных явлений, объединяющих в себе национальные и христианские ценности. Русский язык и культура перестали занимать доминирующее положение в деятельности Православной церкви. Церковное руководство допустило введение в жизнь Церкви национальных языков православного населения, что способствовало реализации программы по белорусизации Православной церкви, разработанной белорусской национальной интеллигенцией. На территории Виленской и Гродненской епархий на белорусском языке читали проповеди, распространялась православная литература и периодика, проходило обучение Закону Божьему. Священнослужители, получившие образование в Виленской духовной семинарии, в своей дальнейшей деятельности использовали исключительно белорусский язык. Полесская епархия оставалась

особым социокультурным регионом, находившимся под сильным влиянием украинского национально-церковного движения. Существенным препятствием во второй половине 1930-х гг. XX в. в процессе развития культурной идентичности православного населения Западной Беларуси стало насильственное введение польского языка во все сферы деятельности Церкви. Однако полонизация Православной церкви носила принудительный характер и в силу кратковременности не привела к существенному искажению культурной идентичности православных прихожан Западной Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беспмятных, Н. Н. Белорусско-польско-литовское пограничье: границы, культуры, идентичности / Н. Н. Беспмятных; науч. ред. проф. М. А. Можейко. – 2-е изд. – Минск: РИВШ, 2013. – 244 с.
2. Вабішчэвіч, А. М. Нацыянальна-культурнае жыццё Заходняй Беларусі (1921–1939 гг.) : манаграфія / А. М. Вабішчэвіч; Брэст. дзярж. ун-т. – Брэст: БрДУ, 2008. – 319 с.
3. Загідулін, А. Спробы беларусізацыі праваслаўнай царквы ў П Рэчы Паспалітай / А. Загідулін // Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа: зб. навук. арт. / ГрДУ; рэдкал.: В. С. Марозава [і інш.]. – Гродна, 2008. – С. 322–326.
4. Лабынцев, Ю. Православная литература Польши (1918–1939 гг.) / Ю. Лабынцев, Л. Щавинская. – Минск: Нац. б-ка Беларуси, 2001. – 304 с.
5. Власовський, І. Нарис історії Української православної церкви / І. Власовський. – Укр. православ. церква Київ. патріархату. – Т. 4. – Ч. 2. Репр. вид. – 415 с.
6. Вовк, Я. А. Політика Польської держави стосовно християнських конфесій (1918–1926 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.02 / Я. А. Вовк; Київ. націон. ун-т. – Київ, 2006. – 21 с.
7. Kalina, M. Polonizacja Cerkwi prawosławnej w województwie białostockim (1918–1939) / M. Kalina // Białoruskie zeszyty historyczne. – 1995. – № 2 (4). – S. 75–105.
8. Mironowicz, A. The orthodox heritage. A few academic works about the history of the Orthodox church in Poland / A. Mironowicz. – Supraśl, 2007. – 166 s.
9. Национальный архив Республики Беларусь. – Фонд 325. – Оп. 1. – Д. 128. Перапіска ўрада БНР з патрыярхам Ціханам.
10. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. – Фонд 3. – Воп. 1. – Спр. 198. Дакументы Цэнтр. Беларус. правасл. камітэта ў г. Вільня (статут, пратаколы, рэзалюцыя канферэнцыі і інш).
11. Государственный архив Брестской области. – Фонд 2059. – Оп. 1. – Д. 3152. Дело об организации церковных «братств».
12. Государственный архив Гродненской области. – Фонд 226. – Оп. 1. – Д. 50. Документы о конфессиональных отношениях в повете (протоколы, списки, переписка и др.).

Поступила в редакцию 01.07.2015 г.

УДК 711:72.012:502(477)

Проектные средства, применяемые при решении задач организации экопространства в г. Харькове

Сосницкий Ю. А.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



В статье рассматриваются основные особенности экологического дизайн-проектирования современного европейского города, а также ключевые критерии, на которых должно базироваться проектирование городской среды. Приведены методы организации как транспортных, так и пешеходных зон средствами дизайна. Описаны возможности создания полноценной коммуникативной предметно-пространственной среды за счет размещения специализированных объектов на территории города Харькова, с учетом преимуществ и недостатков состояния существующих муниципальных рекреационных и транспортных зон. Описаны методы дизайна, благодаря которым можно гармонично сочетать новые проектные решения в условиях исторически сложившейся городской среды. В статье установлено, что сохранить и приспособить для современного состояния центральные пространства исторических городов возможно, только опираясь на концепцию максимального использования естественных природных качеств городской среды и принимая во внимание тенденции развития критериев проектирования.

Ключевые слова: предметно-пространственная среда, формирование среды, формообразование, экологизация, универсальность.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 77–82)

Design Tools Used in Problem Solving of Setting Up the Eco Space in Kharkov

Sosnitski Y. A.

Kharkov State Academy of Design and Fine Arts, Kharkov

The article centers round the main features of environmental engineering design of a modern European city, as well as key criteria, on which the design of the urban environment is based. Organization methods of both traffic and pedestrian areas by design tools are systematized. Possibilities of creating a full-fledged communication detail-spatial environment through the placement of specialized facilities in the City of Kharkiv are presented, taking into account the advantages and disadvantages of the state of the existing municipal recreation and transport zones. The design techniques that can help to orchestrate new design solutions in historical urban environment are described. It is found out that to maintain and adapt for the current state central areas of historic towns is possible only by relying on the maximum use of natural qualities of the city environment and taking into account the trends in the development of design.

Key words: object-spatial environment, shaping the environment, form building, greening, universality.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 77–82)

Современная задача прогрессивно развивающихся городов заключается в формировании концепции экологического проектирования, что включает развитие дизайнерских процессов, предметов, феноменов, явлений, организмов, имеющих непосредственное отношение к улучшению предметно-пространственной среды, к выполнению объектами дизайна определенных функций, операций, а также высококомфортного состояния человека в этой среде. Уже в начале третьего тысячелетия основная часть населения мира живет в городах. Дизайн города – специфическое социальное явление и влияние современной культуры, возникшее в условиях интенсивного развития промыш-

ленности и в значительной степени обусловлено современной научно-технической и инновационной революцией. Проектирование отдельных дизайнерских образцов делает их более красивыми, более удобными и экономически полезными. Дизайн города играет также важную роль в разработке и предоставлении социальных услуг для общества. Исходя из этого, цель исследования заключается в обобщении современных средств экологического проектирования городов и выявлении универсальных критериев, основываясь на которых следует вести организацию предметно-пространственной среды.

Степень изученности темы. Дальнейшее совершенствование дизайна повышает ра-

Адрес для корреспонденции: e-mail: yuraartist@rambler.ru – Ю. А. Сосницкий

ствующие потребности покупателя, способствует совершенствованию бизнеса. В результате процесса индустриализации некоторые агломерации стали простирались за пределы границ политических и / или административных образований, хотя и составляют единую городскую социальную, экономическую дизайнерскую систему.

Научные работы различных аспектов экологического направления условно можно разделить на три группы, которые освещают практику и теорию дизайна, экологического движения и исследования дизайна и экологии в смежных областях знаний психологии, экономики и социологии. Среди авторов теоретических исследований дизайна К. Кантор, А. Геннисаретская, Г. Курьева, В. Даниленко, Т. Фурсова, А. Бойчук, О. Боднар, К. Кондратьева, В. Глазычев, Е. Розенблюм, Н. Воронов, Б. Бархин, В. Сидоренко, Д. Эллингтон, Д. Хайлес, В. Папанек, Д. Нельсон, Б. Фулер, С. Хан-Магомедов. В ряд исследований проектной деятельности следует отнести труды Д. Рескина, В. Морриса, Ле Корбюзье, Т. Мальдонадо. Исследования экологических вопросов, их философские и теоретические аспекты принадлежат В. Вернадскому, Н. Моисееву, Р. Карсон, П. Елриху, Т. Мальтуса, Б. Комоеру. Изучением взаимосвязи экологии и проектной практики занимались Б. Стерлинг, Е. Тофлер, А. Хэммонд, Д. Хокинс, Г. Галопин.

Обобщение историографического анализа, которое проходило параллельно с развитием практических основ и методик самого дизайна, не исключает всего объема научных трудов по данному вопросу. Большинство работ знакомит с различными концепциями исследователей, которыми были искусствоведы, культурологи, экологи и дизайнеры-практики, оставившие рефлексивные тексты по основным этапам развития экодизайна, известных дизайнерских школ и творческих личностей.

Анализ предметно-пространственной среды г. Харькова. При анализе предметно-пространственной среды города Харькова можно сказать, что она соотносится с общемировыми проблемами развития средового дизайна городского пространства. Можно отметить, что городская среда является динамичным многокомпонентным и многослойным организмом, требующим разделения средовых пространств по таким характеристикам, как: типологические, композици-

онно-пространственные, содержательные, семантические.

Проанализировав формы оборудования города Харькова, их характеристики, варианты взаимосвязей, особенностей, влияние социального, технического и экономического развития городского организма на модификации и стилистику объектов городского дизайна можно определить специфику использования этих средств в процессе обновления среды. Далее рассмотрим наиболее актуальные на сегодняшний день решения проблем предметно-пространственной среды.

Во-первых, следует отметить, что с ростом информативной насыщенности и коммуникативности городской культуры в центральных зонах исторических городов следует *способствовать перенесению основной функционально-семантической нагрузки с ее планировочной структурой и архитектурой на интуитивную форму восприятия городской среды*, формируемый, в основном, элементами благоустройства, городского и графического дизайна.

Необходимо обозначить *сохранение (с позиций преемственности) центральных пространств городов* (разрешая противоречие между сложившимися формами средовой действительности и желаемыми параметрами ее функционирования), *опираясь на концепцию максимального использования методов городского дизайна и принимая во внимание тенденции развития элементов городского дизайна с учетом изменений в системе «потребитель– среда»* [1].

Приоритетно *использование стационарных и стабильных, статичных форм городского дизайна для формирования исторической части города, а для «современной» – динамичных и мобильных.* В исторической среде города те и другие должны образовывать единую дизайнерскую систему, связанную показателями масштаба, ритма, характером членений и другими визуальными признаками, свойственными данной исторической среде – это обеспечит любым предметно-пространственным включениям стилистическое соответствие визуальному контексту, адаптационную динамичность существования, отвечающую их статусу, и гармоничность средового восприятия в целом.

Проектные мероприятия по совершенствованию качества среды центра города

делятся на две группы: активно-преобразовательные и адаптационные (которые подразделяются на формально-зрительные и функционально-организационные). Их применение напрямую связано с содержанием анализом характера деятельности в данном месте и его соответствия сложившимся предметно-пространственным характеристикам места. Поэтому в основе разработки способов разрешения проблем современной организации среды открытых пространств исторических городов должны лежать зонирование и ранжирование территорий центра по их содержательности, уровням динамики и интенсивности использования. При этом дифференциация сроков существования дизайнерских объектов внутри слоя предметного наполнения среды позволит максимально приблизить ожидаемый результат проектных вмешательств к оптимальному.

Основные аспекты и критерии качества экосреды современного города. Отметим, что совершенствование качества среды относительно системы средств визуальных коммуникаций должно отвечать определенным критериям [2]:

– *содержимое носителя информации:* сведения, которые несет информационный носитель, должны характеризоваться информацией о самой среде, ее назначении и возможностях, об элементах среды, размещенных рядом с коммуникативным объектом (например, табличка с описанием растения);

– *функциональные элементы:* элементы визуально-коммуникативной среды обязаны формировать зоны жизнедеятельности людей. Различные указатели определяют ориентацию в пространстве. Они структурируют маршруты экскурсий, территории парковых зон, мест отдыха. При размещении объектов визуальной коммуникации необходимо рассматривать их влияние на структуру местности, размещение на площади, влияние на движение групп людей, объединять или противопоставлять естественному ландшафту городской среды. Следует определить уже существующие видовые точки местности, их сохранение или наполнение новой информацией;

– *композиционные элементы:* при структурировании городской местности или при интегрировании информационных носителей в существующую среду следует опреде-

лять стиль предметно-пространственной среды, или создавать новый. В числе важнейших критериев средообразования стоит целостность (каждый элемент отражает свойства или часть свойств целого) [3]. Элемент визуальной коммуникации в связи со средой предстает зрителю целостным, если он отвечает требованиям ограниченности, связанности и компактности, которые помогают выделить объект из окружения, осознать его самостоятельность;

– *эргономические составляющие:* формируя систему визуальных коммуникаций, следует учесть визуальное восприятие элементов системы, информационных знаков, способы получения информации человеком посредством зрения, слуха, тактильных ощущений, функциональную приемлемость средовых элементов коммуникативной группы и доступность для человека к самостоятельной организации и регулировке информационного потока (например, в интерактивных медианосителях).

Разрабатывая систему визуальных коммуникаций, необходимо создавать образ среды посредством внедрения разнообразных информационных носителей. Зачастую элементы визуальной коммуникации изменяют уже сформировавшийся стиль территории [2]. Среди самых важных функций коммуникативного дизайна стоит формирование сценария человеческого поведения. Информативные средовые элементы способны и созданы для того, чтобы структурировать жизнедеятельность человека, что также приносит существенные ограничения и требования к проектированию непосредственно информационных знаков и к их размещению в открытой городской среде.

Разработка предметного оборудования современной универсальной среды для создания обстановки, в которой объекты максимально готовы к использованию, без специальной адаптации на основе следующих принципов универсальной среды [4]. Обозначим перечень необходимых условий и требований:

• *равенство в использовании:*

- а) использование людьми с разными физическими возможностями;
- б) равные условия использования продукта для всех потребителей;
- в) максимальное исключение выделения какой-либо группы пользователей;
- г) неприкосновенность жилища, собственности, личной жизни;

д) безопасность жизни и надежность должны быть доступны всем пользователям.

• *гибкость в использовании:*

а) соответствие множеству разнообразных индивидуальных предпочтений и способностей;

б) возможность выбора способа использования продукта;

в) помощь пользователю в правильном и аккуратном использовании продукта;

г) адаптируемость под пользователя.

• *простой и интуитивно понятный дизайн:*

а) как использовать продукт должно быть понятно любому пользователю, независимо от опыта, знаний, языковых навыков и уровня концентрации в данный момент;

б) отсутствие ненужных сложностей;

в) учет различных уровней грамотности и языковых знаний;

г) расположение информационных носителей с учетом их важности.

• *легко воспринимаемая информация.*

Дизайн должен эффективно сообщать пользователю необходимую информацию, независимо от условий окружающей среды и особенностей восприятия самого пользователя.

• *допустимость ошибки:*

а) сведение к минимуму опасности или негативных последствий случайных или непреднамеренных действий;

б) организация элементов таким образом, чтобы свести к минимуму опасности и ошибки: часто используемые элементы должны быть самыми доступными, а опасные элементы нужно обезопасить;

в) наличие предупреждений об опасностях или ошибках;

г) отсутствие опасных последствий при выходе из строя;

д) воспрепятствование совершению неосознанных действий для выполнения задач.

• *низкое физическое усилие:*

а) потребитель должен максимально эффективно и комфортно пользоваться элементами дизайна, прилагая минимум усилий;

б) использование разумных значений для усилий;

в) минимизация повторяющихся действий;

г) минимизация необходимости применения продолжительного физического усилия со стороны пользователя.

• *размер и пространство для доступа и использования:*

а) пространство должно быть оборудовано всем для удобного подхода, доступа и использования продукта любым пользователем, не зависимо от его роста, фигуры, подвижности, возраста;

б) видимость важных элементов для любого пользователя;

в) легкий доступ ко всем важным элементам для любого пользователя в положении сидя или стоя;

г) достаточное место для использования вспомогательных средств или сопровождающего.

Важным в формировании предметно-пространственной среды современного города, является *создание велосипедной сети, несущей функции передвижения людей на короткие и средние расстояния – одна из важнейших задач организации полицентрической системы городских коммуникаций* (связей). Велосипедная сеть должна представлять непрерывную иерархическую структуру, объединяющую жилые, промышленные и другие социально значимые объекты в крупных градостроительных системах. Целью создания сети является повышение уровня комфортности городской среды. Поэтому к изолированной сети велосипедного движения должен быть применен ряд приемов, который используется во множестве европейских стран (Франции, Германии и Швейцарии) [5]:

• *непрерывность велосипедных связей* достигается за счет создания пассажей или проходов через крупные закрытые комплексы, велосипедных виадуков над транспортными магистралями;

• *создание системы пересечений с городскими дорогами в одном уровне.* Степень безопасности пешехода повышается за счет создания пространств успокоения движения в жилых и центральных районах;

• *расширение пешеходных пространств* путем перераспределения парковочных мест, сужения проезжей части и перекомпоновки малых архитектурных форм (уличной мебели, киосков и рекламы);

• *отказ от модели «дорога принадлежит машине»;*

• *создание финансовых ресурсов и стимулов в виде бонусных систем награждения деятельности, направленной на поддержку пешеходного движения.* Проектные

градостроительные и дизайнерские решения принимаются при участии горожан (Швейцария);

- *комфортность среды на велосипедных пространствах формируется за счет ее благоустройства*: организации мест отдыха со скамьями через каждые 100 м, питьевых фонтанчиков – через каждые 500 м, озеленения в соответствии с региональными особенностями, чистых тротуаров и площадей, создания различных пространств, меняющихся видов и покрытия поверхности (Швейцария);

- *восстановление утраченных тротуаров и безопасности на них*; установка специального оборудования для инвалидов (пандусы, звуковые светофоры);

- *ограничение использования тротуаров велосипедистами и автомобилистами*;

- *создание системы общественного велосипедного транспорта*;

- *бесплатный велосервис* для владельцев личных велосипедов, возможность его провоза в общественном транспорте;

- *создание безопасных велопарковок*, совмещенных с остановками общественного транспорта;

- *изменение правил дорожного движения в пользу пешеходов и велосипедистов* (запрещение парковки на тротуарах, ограничение скорости вблизи школ (20 км/ч), остановка на светофоре всех транспортных средств исключительно для возможности перехода пешеходов через перекресток, в том числе и по диагонали, что значительно сократит количество ДТП с пешеходами на особо опасных перекрестках (Франция, Швейцария, Австрия, Германия);

- *разделение движения пешеходов и велосипедистов* за счет ограничений (заборы, столбики и др.) или озеленения (рядовые посадки деревьев или живой изгороди) (Франция, Венгрия, Австрия, Германия).

Свою нишу занимает и *историческая целостность, соотношение новых дизайн-объектов со сложившейся средой*. При создании единой предметно-пространственной среды выбранной зоны города, необходимо следовать и таким аспектам, как [6]:

- сохранение;

- преумножение:

поддержание сложившегося архитектурно-дизайнерского облика, вследствие восполнения новой предметно-пространственной средой возможных утерянных историче-

ских объектов и элементов для улучшения визуальной коммуникации в пространстве. В силу постоянного внедрения в сложившуюся историческую среду, архитекторы пренебрегают не только исторической, но и экологической целостностью. Вследствие чего возникает новая проблема экологической комфортности. Поэтому основным путем решения данной проблемы должно быть создание экологической среды с точки зрения комфорта, на основе базовых принципов организации экогородов.

- *гармоничная встраиваемость в естественные экоциклы за счет [7]:*

- восстановления нарушенной флоры и фауны на территории города и в прилегающей к нему зоне;

- усиления интенсивности биологических процессов в городской среде;

- увеличения биоразнообразия на территории города;

- наращивания почвенного слоя в местах интенсивного придомового садоводства (на принципах пермакультуры, биоинтенсивного земледелия);

- проектирования и строительства зданий с учетом полного цикла использования строительных материалов: от их добычи, производства и применения в строительстве до вторичной переработки и конечной утилизации в приемлемой для природы форме.

- *биооптимизация* – привлекательность для растительных и животных видов, а следовательно, и для человека тоже [8].

Представители биосферы должны получить здесь возможность свободного перемещения по «зеленым коридорам» внутри города и за его пределами. В архитектуре домов и городских сооружений необходимо использовать элементы, удобные для существования на них растений и полезных животных: озеленить фасады и крыши, использовать искусственные гнезда типа скворечников для привлечения в город певчих птиц и т. д. [9].

- *использование:*

- поверхности земли – для размещения элементов городской среды, которым требуется контакт с живой природой (жилье, работа, отдых);

- подземного пространства – для элементов, не требующих контакта с живой природой (системы обслуживания жизнедеятельности людей: инженерная и транспортная инфраструктуры, зона внешнего транспорта,

коммунально-складская зона, промышленные предприятия и т. д.);

- *оборудованность децентрализованными, автономными системами жизнеобеспечения [9]:*

- местным теплоснабжением с использованием возобновляемых источников энергии;

- местным электроснабжением с использованием альтернативных источников энергии, малых электростанций;

- местным производством пищи (в теплицах, придомовых участках);

- системами сбора, использования и рециклинга дождевой воды для технических нужд;

- местной очисткой сточных вод, переработкой отходов.

- *рассчитанность на разнообразие образа жизни горожан.* Люди должны иметь возможность выбора разных типов жилья для проживания в черте города, т. е. здесь должны быть:

- благоустроенные квартиры – в урбанизированных кварталах, районах;

- квартиры с садом;

- квартиры или коттеджи с участками для интенсивного огородничества и садоводства.

- *ориентированность на использование местных строительных материалов: дерева, камня, керамики.* Эти материалы относятся к категории экологически чистых. Они относительно дешевы, доступны и безвредны для человека; легко перерабатываются для вторичного использования и утилизируются.

- *построение с использованием местных, региональных эстетических традиций в архитектуре,* что должно выразиться во всех компонентах поселения: в пространственном построении города, в организации жилой среды, архитектуре его зданий, их декоре, отделке, в предметном и бытовом дизайне. Тут можно говорить об актуальности *развития принципов неохватности и адгокизма,* которые подразумевают экологическое равновесие с окружающей средой, учитывая условия и традиции местности.

- *При создании транспортной инфраструктуры предпочтение отдается наиболее приемлемому с экологической точки зрения транспорту* (троллейбусы, трамваи, фуникулеры, подземные и наземные электропоезда и т. д.);

Заключение. Таким образом, на основе вышеизложенного материала, можно сказать, что формирование дизайна среды современного мегаполиса возможно лишь путем внедрения новых компьютерных и информационных технологий в историческую зону города через организацию предметно-пространственной среды. Пространство должно быть адаптируемым не только для жителей, но и для гостей города. Установлено, что сохранить (с позиций преемственности) и приспособить для современного состояния центральные пространства исторических городов (позволяя противопоставления между сложившимися формами средовой действительности и желанными параметрами ее функционирования) возможно, только опираясь на концепцию максимального использования естественных природных качеств городской среды и принимая во внимание тенденции развития критериев проектирования, с учетом изменений в системе «потребитель–среда».

ЛИТЕРАТУРА

1. Калинина, Н. С. Дизайн среды открытых пространств центра исторического города: дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / Н. С. Калинина. – М., 2000. – 177 с.
2. Гусакова, Л. И. Визуальные коммуникации. Элементы информативной экотуристической среды / Л. И. Гусакова // Гуманитарные научные исследования. – Вып. 5. – 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://human.snauka.ru/2013/05/3119>. – Дата доступа: 29.02.2016.
3. Шимко, В. Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды: учебник / В. Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2006. – С. 350–360.
4. Доступная среда. Универсальный дизайн – залог успешного отдыха для всех [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://flyingwheels.ru/universalnyy-dizayn-zalog-uspeshnogo-otdyiha-dlya-vseh/>.
5. Вагнер, Е. А. Велопешеходные коммуникации крупных градостроительных систем / Е. А. Вагнер // Журнал Сибирского федерального университета. Техника и технологии. Journal of Siberian Federal University. Engineering & Technologies. – Вып. 3(2). – 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/1667>.
6. Индивидуализации предметно-пространственной среды ДОУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nsportal.ru/shkola/korrektcionnaya-pedagogika/library/2014/02/11/proekt-individualizatsiya-predmetno>.
7. Режеп, В. Е. Архитектурные проблемы экологии в строительстве и реконструкции / В. Е. Режеп // Реконструкція житла : наук.-виробн. вид. – К.: НДІпроектреконструкція, 2006. – Вип. 7. – С. 45–55.
8. Тетиор, А. Н. Архитектурно-строительная экология – новая наука / А. Н. Тетиор // Архитектура и строительство. – М., 2010. – Т. 550. – № 2. – С. 30–39.
9. Кутузова, Т. Н. Проблема подхода к оценке объектов экологической архитектуры / Т. Н. Кутузова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.nbu.gov.ua/kutuzova.

Поступила в редакцию 10.03.2016 г.

УДК 811.161.1'276.6:004.738.5

Постмодернистская эстетика и народные традиции в современном интернет-фольклоре

Клемят Л. Е.

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



Интернет-поэзию следует четко дифференцировать, отделяя от поэзии в интернете, поскольку речь здесь идет в первую очередь не о передаче через Глобальную сеть как о способе распространения, а об особенностях используемых жанров, проявляющих себя через определенную самобытность. Основные черты такой самобытности – это выход автора на прямой контакт с читателем, использование возможностей метатекста, лаконичность и комплексность сюжета, обращение к социально-культурному контексту.

В статье исследуется своеобразность новых жанров интернет-поэзии (стихов-«пирожков», «порошков», «двустий»). Изучаемые произведения рассматриваются одновременно как элемент постмодернистской эстетики и продолжение русской фольклорной традиции («постмодернистская частушка»), что в значительной мере расширяет взгляд на современное развитие сетевой поэзии и позволяет относиться к интернет-творчеству как к самостоятельному культурному явлению.

Ключевые слова: интернет-поэзия, интернет-фольклор, стихи-«пирожки», интернет-дискурс.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 83–89)

Postmodern Aesthetics and Folk Traditions in the Contemporary Internet Folklore

Klemiat L. E.

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

Internet poetry should be strictly differentiated, separated from poetry on the Internet since it is not first of all just transmission through the Global Network as a way of spreading but features of genres used, which manifest themselves in some kind of originality. Basic characteristic features are the author's direct contact with the reader, using the possibilities of metatext, laconic and complex story, addressing social and cultural context.

Peculiarity of new genres of Internet poetry (“pie” poems, “powder”, “couplets”) is considered in the article. Works under consideration are studied both as an element of Postmodern aesthetics and continuation of the Russian folklore tradition (“Postmodern ditty”), which considerably expands the idea of the contemporary development of the Network poetry and makes it possible to treat the Internet creative work as an independent cultural phenomenon.

Key words: Internet poetry, Internet folklore, “pie” poems, the Internet discourse.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 83–89)

Явление интернет-поэзии пока малоизученно, как лингвистами, так и литературоведами. Более того, даже четкого определения этому термину до сих пор не было дано. В диссертационном исследовании «“Поэтический народ” в контексте русскоязычной интернет-поэзии» интернет-поэзия изучается на материале стихов, опубликованных в сетевых сборниках и альманахах, на сайтах со свободным размещением произведений и в блогах. Не давая точного определения этому понятию, автор, однако, рассматривает как интернет-поэзию любую поэзию совре-

менных авторов, размещенную в Сети [1]. В статье «Интернет-поэзия и фольклор: штрихи к портрету “Поэтического народа”» поддерживается эта точка зрения: «Определения интернет-поэзии находятся в промежутке между “ничем не отличается от другой”, “ничем не лучше и не хуже любой иной, только более доступна читателю” до “это особый жанр” и даже “особый вид искусства”. Ничего удивительного, поскольку интернет-поэзия – это безбрежное море, которое разлилось на Стихи.ру и других подобных серверах, сайтах, сетевых сообществах, в электронных журна-

Адрес для корреспонденции: e-mail: core21core@mail.ru – Л. Е. Клемят

лах, альманахах, библиотеках» [2]. Однако такой подход к интернет-поэзии не может быть признан корректным.

Цель данного исследования – рассмотреть поэтический интернет-фольклор – как явление постмодернизма и продолжение народных традиций, дать четкое определение интернет-поэзии и изучить ее жанровые особенности.

Интернет-поэзия и поэзия в интернете: пути и способы дифференциации. Как уже говорилось, относить к интернет-поэзии любые поэтические произведения, представленные в Сети, представляется некорректным. По сути, классификация по месту размещения стихов (на интернет-ресурсах) приводит к тому, что сетевой можно назвать абсолютно любую поэзию. На тех же сайтах, где публикуются произведения молодых и малоизвестных авторов, можно встретить и страницы, посвященные творчеству классиков – Лермонтова, Пушкина, Блока, чьи стихи вряд ли следует относить к сетевой поэзии. Так что, как видим, формула «интернет-поэзия – это поэзия в интернете», которой придерживаются большинство исследователей поэтических произведений в Сети, не верна. Так, телеканалы на своих сайтах выкладывают телепередачи (иногда даже раньше, чем транслируют их по ТВ), но это не делает их «интернет-передачами».

Некорректно было бы также относить к интернет-поэзии те произведения, которые представлены только в Сети. Такой подход изначально ставил бы исследователя в тупик, т. к. при нынешнем обилии издательств и возможностях типографий любой автор может опубликовать свой сборник (тиражом, к примеру, 10–100 экземпляров). Перестанут ли в этом случае его стихи относиться к сетевой поэзии и каким образом исследователь может узнать о факте издания?

По той же причине можно отвергнуть идею классифицировать интернет-поэзию как стихи, которые первоначально были опубликованы в интернете: мы не можем быть уверены, что у автора на момент размещения стихотворения в Сети не было «бумажных» публикаций. Для того чтобы либо подтвердить либо опровергнуть это, нам просто недостаточно данных. Более того, сегодняшние реалии таковы, что и маститые современные поэты зачастую впервые публикуют работы на своих интернет-страничках, чтобы дать

читателям возможность как можно раньше ознакомиться с творческими находками.

Очевидно, что принадлежность поэзии к разряду сетевой должна быть более ярко выраженной. Здесь, скорее, следует говорить о новых формах и жанрах, которые представлены в интернете. Сегодня свежие веяния и новые явления молниеносно распространяются в Сети, становятся достоянием общечеловечности и так же быстро проходят проверку на жизнеспособность. Многие из них угасают, едва успев появиться, а некоторые развиваются, привлекая талантливых авторов и как следствие – многочисленных поклонников. Так и формируются новые жанры, имеющие свои специфические особенности.

Таким образом, интернет-поэзией целесообразно назвать совокупность поэтических жанров, зародившихся на просторах интернета, развивающихся и распространяющихся преимущественно в Сети.

Сложность заключается в том, что оформившихся жанров в интернет-дискурсе на данный момент не так уж и много. Однако можно с уверенностью предположить, что со временем их список будет пополняться новыми и новыми формами. Одним из ярких примеров таких жанров являются «стихи-пирожки».

«Пирожок» – стихотворный жанр, возникший в 2003 году и в настоящее время стремительно набирающий популярность. По форме это законченные четверостишия строго установленного стихотворного размера (четырехстопный ямб, количество слогов в строках 9–8–9–8, по аналогии с началом знаменитой «онегинской строфы»), без рифм, без прописных букв, без знаков препинания: *сперва жена моя сбежала / потом собака и коты / сейчас смотрю как трудно рыбкам / аквариум толкать к дверям © Severus.*

По содержанию это краткие и емкие истории. Читателю предлагаются наброски, штрихи, из которых им самим создается целая картина. В задачу автора входит уместить в четырех строчках и сюжет, и мораль истории. Именно потому и появляется свойственное этому жанру особое «послевкусие»: прочитывается «пирожок» быстрее, чем осознается его смысл: *стареет мама у серёжи / и ей за семьдесят уже / а папа не стареет только / желтеет фото за стеклом © serg-private.*

Доподлинно неизвестно, почему именно такое название получили «пирожки». По од-

ной из версий, именно так называлось стихотворение из шести строф – прообраз сегодняшних пирожков, созданное пользователем Сети под ником *al cogol*. Так или иначе, это название довольно органично: короткие четверостишия быстро «пекутся», так же быстро «разлетаются» по интернету. Кроме того, оно отражает саму суть «пирожков»: у совершенно одинаковых по форме стихов может быть любая «начинка». Их тематическое разнообразие действительно чрезвычайно велико: лирические, философские, юмористические, сатирические. Авторы вдохновляются как забавные бытовые ситуации, вызывающие светлую улыбку: *как скучно жить среди занудов / сказал трёхлетний михаил / среди зануд поправил павел / тридцатилетний и в очках © Геннадиевичь*, так и вечные философские вопросы: *а жизнь уходит как уходит / троллейбус высадив тебя / и ты стоишь на остановке / и пальцы комкают билет © al cogol*.

При всем тематическом разнообразии нового жанра его ценители солидарны в одном: о чем бы ни был «пирожок», он должен быть «вкусным» – ярким, запоминающимся, исполненным смысла.

Наряду с термином «пирожки» встречается другой – «перашки». Это вариация на так называемом «олбанском» (иначе – «падонковском») языке. Этот лингвистический феномен начала столетия – манера нарочито искажать орфограммы – активно изучается современными филологами. Такое написание встречается и в самих «пирожках»: «чорный», «жызнь», «смеюцца»: *возьмем к примеру слово чорный / да не по правилу чё щё / зато смотри насколько гуце / жирнее стала чернота © ingenegr*.

Кроме того, хоть это и не является непреложным правилом, персонажей «пирожков» принято называть по именам (без фамилий). Исключением становятся прецедентные имена. Вообще номинация персонажей в этих жанрах заслуживает отдельного внимания, к ее особенностям мы обратимся в дальнейшем.

Жанр получил свое развитие: несколько позже появились так называемые «порошки»: от «пирожков» их отличает количество слогов (в «порошках» это 9–8–9–2) и наличие рифмы (вторая строка рифмуется с четвертой): *на огурцы весьма похожи / мои научные плоды / в них девяносто семь процентов / воды (автор неизвестен)*.

Еще один жанр, «отпочковавшийся» от «пирожков», – это двустилишие, или «полпирога», попытка и без того краткие произведения сделать еще лаконичней, оставив от «пирожка» лишь первые две строки: *я дед морозу не писала / не буду первой я писать (автор неизвестен)*.

Все характерные признаки «пирожков», о которых пойдет речь, дальше в равной степени свойственные и «порошкам» и «полпирогам».

Интернет-поэзия в эстетике постмодернизма. Изучая «пирожки» и их производные как жанр, можно обнаружить в них все основные черты, присущие эстетике постмодернизма, что позволяет с уверенностью говорить об их принадлежности этому направлению. Постмодернизм – основное современное культурное течение, в которое вовлечены философия, наука, литература и искусство. Объединившее весьма противоречивые и неоднозначные тенденции, это направление на протяжении нескольких десятков лет продолжает быть предметом интереса всех, кто изучает процессы, происходящие в мировой культуре.

«Постмодернизм является актуальным феноменом, еще не принадлежащим философской традиции в режиме *past perfect*, – как его содержание, так и терминологический инструментарий находятся в процессе своего становления и не могут, в силу этого, характеризоваться устоявшейся унифицированностью» [3].

Постмодернизм в литературе XXI века – нулевых и десятых его годов – хоть и продолжает тенденции, зародившиеся во второй половине века XX, однако уже заметно отличается от того, что мы могли наблюдать всего 20–30 лет назад. Эстетика этого литературного направления, которая традиционно характеризуется отказом от доминирования логики (ей на смену пришла интуитивность в познании мира), конечно, сохранила основные свои черты. Так, неизменными остались два краеугольных камня постмодернизма – ирония и использование готовых форм, тенденции к смешению стилей и стремление давать новые интерпретации классическим сюжетам.

Однако в первом десятилетии нового века реальность уже перестает считаться «устаревшей» и на повестке дня снова появляются извечные вопросы – любви и нелюбви, сиюминутного и вечного, жизни и смерти.

Мы можем заметить, что изначально установленные рамки постмодернизма как «искусства для избранных» в последнее время существенно расширились. Отрицать популярность его творений уже невозможно (это касается не только литературы, но и музыки, изобразительного искусства, архитектуры, кинематографа). Однако и признание имеет свои особенности: в традиции постмодернизма – не идти на поводу у массового читателя или зрителя, а «поднимать» его сознание до уровня произведения. Кроме того, здесь можно наблюдать так называемое «многоуровневое письмо»: наличие не одного, а нескольких смыслов различной степени глубины, в результате чего одно и то же произведение может быть одинаково интересно читателям с разным уровнем подготовки: например, если в тексте сочетается захватывающий сюжет и ирония с глубоким философским наполнением.

«Постмодернистское произведение <...> является плодом сотворчества автора и зрителя. К типологическим особенностям постмодернистского искусства относятся: цитатность, ирония, пародия, наличие игрового компонента, апелляция к различным системам, направлениям, стилям, школам, жанрам, художественно-историческим эпохам, театральность и взаимодействие со средствами масс-медиа» [4, с. 57].

Эти признаки мы находим и в стихотворениях исследуемого жанра. Рассмотрим каждый из них подробно.

Как и в других произведениях постмодернизма, в «пирожках» роль автора, его позиция не может быть доминирующей (надо сказать, в некоторой степени этому способствует и среда, в которой рождаются и становятся популярными эти стихи, – интернет-пространство, где зачастую бывает сложно даже установить, чьему перу принадлежит тот или иной текст).

Читателю эпохи постмодернизма предлагается своеобразное сотворчество – даются основные штрихи, а картину полностью ему предстоит воссоздать самому. Идея «смерти автора», которую провозгласил еще Фуко (автор «должен взять на себя роль мертвеца в игре письма» [5, с. 21]) и развил в одноименном эссе Барт, продолжает быть актуальной для современных проявлений постмодернизма, к числу которых мы можем отнести и «пирожки»: *допустим вы не убивали / а кто по ва-*

шему убил / вот то то и оно евгений / вот то то и оно родной © Воронич.

Как видим, читатель может представить целую картину, ее конфликт, трагедию и горькую иронию ситуации всего лишь по одной реплике одного из участников. Впрочем, в условиях постмодернизма у автора и нет необходимости подробно рассказывать всю историю: писатель и читатель отлично понимают друг друга, если они читали одни и те же книги. Так проявляется одна из основных черт постмодернизма – интертекстуальность.

В «пирожковых» сюжетах мы нередко встречаем отсылки к знаменитым художественным произведениям, известным библейским и мифологическим сюжетам. И это закономерно: произведение в эстетике постмодернизма не может быть обособлено от исторического и культурного контекста, неизбежен своеобразный диалог с уже известными читателю текстами: *печь женя пирожки пытался / но ожидал его провал / не мог он ямба от хорея / как мы ни бились отличить © Бойко Алексей.*

Невозможно не заметить явное присутствие такой характерной для постмодернизма черты, как тяготение к иронии. И особенно к ее разновидности – черному юмору, который в ситуации постмодернизма «выступает как парадокс ординарного и экстраординарного, повседневного и исключительного, нормального и ужасного» [6, с. 232]: *зачем две почки человеку / задумался вдруг николай / ведь лучше почка и машина / форд фокус или ситроен (автор неизвестен); мне стало больно и противно / о чём я сразу заявил / но мне сказали это пытка / и надо просто потерпеть © sometimer.*

Говоря об иронии, следует упомянуть и о сатирических «пирожках». Можно утверждать, что стихи этого жанра сегодня выполняют ту же социальную функцию, что когда-то отводилась анекдотам, куплетам, частушкам: оперативная и эмоциональная реакция на социально значимые события, выражение оценки происходящего в мире: *прошу не надо материться / нас могут дети прочитать / давай оставим ай да пушкин / а сукин сын давай сотрём © tolegor.*

(Ироническая реакция на принятие закона о запрете нецензурной брани в произведениях литературы, искусства, СМИ, концертах, театральных постановках, зрелищно-развлека-

тельных мероприятиях, при показе фильмов в кинотеатрах).

Еще одна примета постмодернизма, явно выраженная в «пирожках», – это использование исторических отсылок, так называемое «прошлое в настоящем». Описывая факты, имевшие место в истории, авторы наделяют минувшее современными чертами, приносят в него элементы привычного нашему поколению быта: *призыв весенний медосмотыр / выходит доктор говорит / вот этот этот этот годен / а этих сбросьте со скалы* © Honda.

Исторические отсылки в произведении постмодернизма необязательно должны быть направлены в сторону прошлого. Не менее актуально «цитировать» будущее, и в «пирожках» мы сталкиваемся с такого рода прогнозами. В соответствии с традицией постмодернизма, они полны черного юмора, а потому часто оказываются неутешительными: *а это воздух настоящий / учитель баночку достал / и от восторга запотели / противогазы уребят* © оксана.

Само слово в постмодернизме – явление особенное: всегда, при каждом употреблении оно уникально. Как отмечает Э. А. Усовская, «в нем проскальзывает след <...> других, ныне отсутствующих означаемых. <...> Помимо нашего желания многие слова хранят воспоминания о самых разных значениях, т. е. являются оттисками, отпечатками контекстов» [4, с. 25].

В сочетании с обязательным для постмодернистских произведений присутствием игрового компонента такая многозначность открывает широкое поле для лингвокреативной деятельности авторов, многочисленные примеры которой мы и наблюдаем в «пирожках» (подробнее речь об этом пойдет во второй главе исследования).

Деление культуры на массовую и элитарную в постмодернизме довольно условно – эту его особенность, как мы уже отмечали, исследователи относят к числу типологических. Указанную тенденцию мы легко можем проследить в случае с «пирожками»: интеллектуальный юмор вполне понятен обывателю, а философские «пирожки» любимы народом: *вот филин пруст и ёжик кафка / вот старый волк хемингуэй / лисёнок джойс ленивец беккет / а лев конечно же толстой* © колик.

Очевидно, что глубина понимания этого «пирожка» читателем во многом зависит от

степени его эрудированности, однако даже те, чья начитанность ограничивается школьной программой, оценят «старого волка» и «льва».

Таким образом, давая характеристику «пирожкам» как жанру интернет-поэзии, мы выявили в его произведениях следующие важнейшие черты постмодернизма: интертекстуальность, иронию и черный юмор, креативные и игровые аспекты, апелляцию к различным художественно-историческим эпохам, взаимодействие с масс-медиа. Рассматривая «пирожки» не просто как самостоятельный феномен, но в рамках эстетики одного из доминирующих современных литературных направлений – постмодернизма, мы можем сделать вывод, что это явление в сегодняшней литературе не случайно: «пирожки» соответствуют духу времени, отвечают потребностям и настроениям массового читателя.

Стихи-«пирожки» и их производные как продолжение русской фольклорной традиции. Можно утверждать, что современные пирожки стали своеобразной модификацией русской частушки (разумеется, в значительной степени измененной, более сложной и многоплановой). «Постмодернистская частушка» – если будет позволено ввести такое определение, станет наиболее точным описанием того, что представляют собой исследуемые произведения.

И «пирожки», и «частушки» – это законченные, чаще всего юмористические произведения, состоящее из одного четверостишия. Частушки, как и пирожки, затрагивают темы любовных отношений и быта, политики, могут быть сатирическими или юмористическими.

Сравним, например, как раскрывается в произведениях обоих жанров такая популярная тема: девушке не уделяет должного внимания симпатичный ей молодой человек. *Меня милый не целует, / Говорит: потом, потом. / Прихожу, а он на печке / Тренируется с котом (Частушка).*

А вот современное видение той же проблемы, которое мы можем наблюдать в «пирожке»: *олег мне нужен перфоратор / возможно даже молоток / вообщето секс но я стесняюсь / об этом прямо говорить* © ЯКатюня.

Здесь видно, что частушки гармоничнее по форме, в некоторых случаях – целомудреннее, однако время требует не частушек, а «пирожков» с их угловатостью, незавершенностью.

Есть у пирожков определенное сходство и со сказками, былинами, ведь каждое новое стихотворение – это отдельная история, со своим сюжетом, а в некоторых случаях и моралью.

Кроме того, нужно отметить способ распространения и популяризации этих стихов. Когда-то единицы устного народного творчества передавались от человека к человеку на протяжении довольно длительного времени, так происходила определенная фильтрация материала. Очевидно, что до нас дошли далеко не все произведения, а только те, что лучше запоминались, производили наиболее сильное эмоциональное воздействие на слушателя, становились ему близки, а потому и продолжали передаваться дальше, пока, наконец, не были записаны исследователями.

Нечто похожее сейчас происходит и в интернет-поэзии: ежедневно создаются сотни стихотворений, выкладываются в Сеть, однако далеко не все они проходят «проверку потребителем». Понравившимися произведениями можно «поделиться» с друзьями и знакомыми, в результате чего эти стихи узнает еще более широкий круг читателей, они становятся более популярными.

Сходство их с народным творчеством действительно велико, и, несмотря на то, что все эти произведения авторские, т. е. в большинстве случаев нам известно, кто написал то или иное стихотворение, общих черт с фольклором у них все-таки больше, чем отличий. Да и авторство в данном случае выражено неявно: поэты «спрятаны» от читателя за никами, мы мало что о них знаем, а интернет предполагает определенную анонимность.

Еще одно обстоятельство, позволяющее говорить об этих стихах, как о продолжении фольклорных традиций, – особенности номинации персонажей.

Имена собственные вообще играют особую роль в поэтических текстах: без их анализа довольно сложно, а зачастую и невозможно в полной мере понять авторский замысел.

«Литературная ономастика рождается на основе свободного творческого поиска, выбора, производимого автором в соответствии со стилем и жанром художественного произведения» [7, с. 24]. Таким образом, номинация персонажей не бывает случайной и имя, которое автор выбирает для каждого героя, представляет собой ключ к понима-

нию художественного образа. При анализе любого стихотворения важно ответить на вопрос, почему именно этот антропоним был использован в данном случае – это дает нам дополнительные сведения, необходимые для правильной интерпретации текста.

Несмотря на большое количество авторов, которые реализуют себя в интернет-поэзии, герои произведений, точнее, их имена переходят из одного стихотворения в другое. Мы можем назвать лишь несколько мужских имен, которые постоянно встречаются в стихах новых жанров, и еще меньше – женских.

Наиболее часто употребляемое мужское имя – Олег, значительно реже, но также регулярно встречаются имена Николай, Евгений, Аркадий, Геннадий, Петр: *олег поднялся средь веселья / и произнёс прекрасный тост / а николай уже не помнит / где у него чтоб говорить* © *колик*.

Вот что пишут об этом явлении в интернет-изданиях: «Олег в “пирожках” – это некий простак, это замена уже набившего оскомину русского Ивана. <...> Олег – это нормальный человек в сумасшедшем мире. Он кажется иногда изгоем, странным, но он правдив и естественен. Это носитель чего-то скрытого, теневого в современном русском человеке» [8].

Параллель Олег–Иван действительно прослеживается, хотя между этими персонажами есть и определенные различия, прежде всего, в том, что имя Олег не входит в число самых популярных в России, в отличие от Ивана: «Любого русского назови Иваном – не ошибешься» (посл.).

Впрочем, у разных авторов могут быть разные «Олеги». Это имя даже не всегда выступает в роли антропонима: *олег ходил по всей квартире / на кухню в душ и в коридор / но николай поймал олега / и приучил ходить в лоток (автор неизвестен)*.

Комический эффект здесь достигается как раз за счет того, что это имя не является типичным зоонимом, и читатель только в конце стихотворения понимает, что Олегом зовут не человека, а домашнее животное, предположительно, кота.

Самый часто встречающийся женский персонаж «пирожков» – Оксана. Показательно, что это имя (так же как и Олег) не входит в число наиболее популярных имен. Но именно Оксана в стихотворениях новых жанров

выступает как типичная женщина, обобщенный женский образ: *была оксана непреклонна / и хоть сопротивлялся пётр / она ему таки сумела / все годы лучшие отдать* © Sansonnet.

Мы действительно находим в этом персонаже черты современной женщины – и такой, какая она есть, и такой, какой ее представляет масс-медиа: *давайте думать как оксана / сказал олег и покраснел / степану захотелось замуж / семёну что нибудь поест* © Дарья.

Еще два женских имени, которые часто встречаются в «пирожках», не имеют никакого отношения к русским антропонимам – Зухра и Зульфия: *я помню нашу с вами близость / вздохнула томно зульфия / и я ее прекрасно помню / сказал олег но не вздохнул* © Ангелина Грин.

Тут, вероятно, сказывается многонациональность Российской Федерации, а также набирающий обороты процесс трудовой иммиграции из стран ближнего зарубежья. Кроме того, нельзя не вспомнить культовый фильм «Белое солнце пустыни».

Регулярное появление одних и тех же антропонимов у разных авторов, конечно, можно объяснить тем, что все перечисленные имена хорошо ложатся в стихотворный размер «пирожка». Но такое объяснение не выглядит достаточным: ничуть не хуже могут «вписаться» в четырехстопный ямб и сотни других имен. Кроме того, большинство из популярных «пирожковых» антропонимов так же, как имена Олег и Оксана, не входят в число самых распространенных.

Скорее, это еще одно подтверждение того, что стихи-«пирожки» и их производные – один из видов современного фольклора.

Если рассматривать стихи-«пирожки» как продолжение русской фольклорной традиции, Олега и прочих «кочующих» от произведения к произведению персонажей действительно можно воспринимать как своеобразных героев уже нашего времени, которые пришли на смену не только Ивану, но и былинным богатырям, и сказочным персонажам – в рамках доминирующей сегодня постмодернистской эстетики. В этом случае употребление одних и тех же антропонимов выглядит органичным и оправданным.

Кроме того, такой подход объясняет, почему стихи этих жанров достойны самого пристального внимания исследователей, и в первую очередь, лингвистов: именно в народном творчестве лучше всего проявляются особенности живого современного авторов язы-

ка, его образы, основные тенденции. Изучая стихи-«пирожки», мы можем получить представление о том, что происходит в языке сейчас и сегодня – в режиме реального времени.

Заключение. Не следует путать «интернет-поэзию» с «поэзией в интернете». В первом случае можно говорить о полноценном самостоятельном виде поэтического творчества, который дифференцируется от других видов по ряду стилистических и лингвистических признаков. Во втором случае речь идет об уже существующих жанрах поэзии, распространяемых через компьютерные сети.

Жанровая самобытность – основное отличие интернет-поэзии. В таком жанре поэт выходит на прямой диалог с читателем, приглашает его к участию в создании сюжета, как правило, очень лаконичного. Поскольку в интернете нельзя допускать слишком долгих и утомляющих читателя сюжетов. Активно используются текстовые и метатекстовые возможности Глобальной сети для правильной расстановки акцентов. Причины популярности стихотворений новых жанров становятся очевидными, если рассматривать интернет-поэзию одновременно как часть эстетики постмодернизма и продолжение русской фольклорной традиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ракитина, Е. Б. «Поэтический народ» в контексте русскоязычной интернет-поэзии: дис. ... канд. филол. наук / Е. Б. Ракитина – Саратов: Саратов. гос. ун-т имени Н. Г. Чернышевского, 2008. – 197 с.
2. Верина, У. Интернет-поэзия и фольклор: штрихи к портрету «поэтического народа» / У. Верина. – Минск: Право и экономика, 2011. – С. 319–323.
3. Грицанов, А. А. Постмодернизм. Энциклопедия / А. А. Грицанов, М. А. Можейко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.infolib.info/philos/postmod/postmodernism.html>. – Дата доступа: 08.09.2015.
4. Усовская, Э. А. Постмодернизм в культуре XX века / Э. А. Усовская. – Минск: Изд-во БГУ, 2003. – 63 с.
5. Фуко, М. Герменевтика субъекта / М. Фуко // Социо-Логос. – 1991. – № 1.
6. Пигулевский, В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму / В. О. Пигулевский. – Ростов на/Д.: Фоллиант, 2002. – 473 с.
7. Деревяго, А. Н. Имя собственное в художественном тексте / А. Н. Деревяго. – Витебск: УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2008. – 195 с.
8. Графоманам нет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://grafomanam.net/forums/14/2215>. – Дата доступа: 16.09.2015.
9. Пирожки + [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/perawki>. – Дата доступа: 10.09.2015.
10. Пирожки из бездны [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/piroprofound>. – Дата доступа: 10.09.2015.

Поступила в редакцию 01.07.2015 г.

УДК 75.032(315):[75.042:598.2+75.043]

Исторические корни жанра хуаняо в живописи Древнего Китая: образы, сюжеты, символы

Сун Чанлун

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



На примере широко известного жанра изобразительного искусства – хуаняо («цветы и птицы») автор выявляет основные отличия китайской и европейской живописи. В статье подробно рассматривается история этого жанра, этапы его становления и эволюции; определяется его место среди других традиционных жанров китайской живописи. Особое внимание автором уделено анализу художественно-выразительного языка картин в жанре хуаняо, раскрытию их глубинного философского смысла. Уникальность данного жанра заключается в методе визуализации посредством живописи философских идей, что позволяет открыть второй, содержательно-смысловой план картины, наполненный метафорами и аллегориями. На примере анализа «четырёх совершенных» представлено многообразие символических значений растительных тем и сюжетов, воплощающих принцип философии «великого в малом». Кроме того, статья расширяет представление об иных распространенных символах китайской живописи, таких как дракон, феникс, тигр, журавль, рыбы и др.

Ключевые слова: «цветы и птицы», живопись и каллиграфия, средневековая культура, понятие жанра, мировосприятие, скрытая суть явлений, символика, прием семантизации, сюжет и образ, стилиевые основы, традиции и каноны китайской живописи, жанровый инвариант.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 90–94)

Historical Roots of the Genre of Huaniao in the Painting of ancient china: Imagery, Topics, Symbols

Song Changlong

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

The article is aimed at revealing specificity of Chinese masters' favourite genre of pictorial arts – huaniao (flower-and-bird painting). By the example of this far-famed genre the author reveals the main distinctions between Chinese and European painting. The article in detail discusses the history of huaniao, the stages in its development and genre evolution, defines the place of huaniao genre among other traditional genres of Chinese painting. The author places particular emphasis on the analysis of artistic expressive language of huaniao paintings, disclosing their deep philosophical meaning. Its originality consists in the method of image visualization by painting philosophical ideas, making it possible to reveal pithy and semantic background of a painting, which is full of metaphors and allegories. Based on the analysis of the Four Noble Ones the article presents the variety of symbolic meanings of plant images, personifying philosophical principle “sublime in the small”. In addition, the article broadens the idea about other widespread symbols of Chinese painting, such as a dragon, a phoenix, a tiger, a crane, fish etc.

Key words: flower-and-bird painting, painting and calligraphy, medieval culture, genre, world perception, symbolism, semantization technique, plot and image, stylistic grounds, traditions and canons of Chinese painting, genre invariant.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 90–94)

Основным объектом европейского искусства является человек: он рассматривается как ключевая фигура, центральная ось универсума. Это стало основанием акцентировать различия человека и мира природы. Даже в произведениях, прославляющих природу, образ человека нередко занимает центральное место, что дает ос-

нования говорить об определенной «гуманизации» природного мира. Например, скульптурные шедевры Микеланджело «День», «Ночь», «Утро», «Вечер» трактуют образы природы посредством изображения человека.

Лишь после XVIII века европейские живописцы начали широко обращать-

Адрес для корреспонденции: e-mail: 346069662@qq.com – Сун Чанлун

ся к миру природы, при этом стремясь к точной ее имитации. Глубинным смыслом, подтексту, символам, аллегориям и настроениям не уделялось должного внимания.

В живописи Китая, напротив, изучали природу, ее связи с внутренним миром человека. Рассмотрим этот вопрос на примере широко известного жанра хуоняо.

Цель данной статьи – выявление специфики излюбленного китайскими мастерами жанра изобразительного искусства – хуоняо («цветы и птицы»).

История жанра хуоняо. Хуоняо («цветы и птицы») как самостоятельный жанр китайской живописи стал известен в конце периода правления династии Тан (618–907 годы н. э.). Тогда же начали складываться его стилевые каноны. Однако истинная история жанра насчитывает несколько тысячелетий. Начиная с глубокой древности (IV–III тыс. до н. э.) постепенно формировалась его эстетика и поэтика, стилевые основы, традиции письма. В результате сложился художественно-неповторимый комплекс, позволяющий идентифицировать изображение «цветов и птиц» как самостоятельный жанр китайской живописи. Рассмотрим подробнее этапы становления (доклассического периода) и жанровой эволюции этой уникальной области живописного искусства Китая.

История китайской живописи насчитывает не менее пяти тысячелетий. Сфера распространения тех или иных жанров определяются в каждую эпоху спецификой культурно-исторического контекста и эстетическими взглядами.

Изображения цветов и птиц на керамике, бронзовых сосудах, птицы Феникс на шелке были известны еще в период становления государственности Китая – в эпоху Сражающихся царств (VII–IV века до н. э.). Наиболее ранние образцы узоров и изображений были достаточно простыми. Сечением времени стиль все более усложнялся и детализировался, в результате чего сформировались различные художественные школы, индивидуальные творческие манеры, усовершенствовалась техника письма. Появлялись теоретические разработки, послужившие впоследствии

(в IV–V веках н. э.) научным обоснованием и солидной практической базой жанра «цветы и птицы».

Место жанра хуоняо среди других традиционных жанров китайской живописи. Широко распространенный в Китае термин «гохуа» (народная живопись, государственная или национальная живопись) объединяет основные традиционные жанры живописи. Укажем три основных жанра – это жэнь-у-хуа (портрет или фигуры людей), шань-шуй (пейзажи «гор и воды»), хуоняо («цветы и птицы», иногда переводится как «ветки и птицы»). Часто этот список дополняют четвертым жанром – анималистическим (изображение животного мира).

Встречается и иная классификация, согласно которой хуоняо трактуется расширительно, включая не только изображение цветов и птиц, но также рыб, насекомых, домашних животных (хуа, няо, юй, чун). Это относится к живописи Древнего мира. И лишь много позднее «анималистика» и «живопись бамбука» были исключены из хуоняо и получили статус самостоятельных жанров. Понимание исторической ситуации дает возможность трактовать эти изображения двояко: как в рамках жанра хуоняо, так и за его пределами.

Основные жанры гохуа объединены принципом единства двух начал мироздания – человека и окружающей его природы, растительного и животного мира.

Живопись древнего мира не была натуралистичной и достоверной. Внешнее сходство и формальное соответствие объектам важным не считалось. Художник стремился уловить и запечатлеть суть и гармонию мироздания, космические ритмы, управляющие природными явлениями, организующие и структурирующие их. Своеобразие подобного взгляда на задачи изобразительного искусства объясняется родством живописи и каллиграфии (в основе письменности – ханьские иероглифы). Художники и каллиграфы даже использовали одни и те же материалы и инструменты – это кисть, мягкая пористая бумага из бамбукового или конопляного волокна и китайская тушь, а также линейный способ письма. Автор передавал лирическое переживание, настроение, возникающее от общения

с природой; он призывал к слиянию с ней, к постижению ее тайн.

Стили гун би и се и. Для китайской живописи характерны два стиля письма – гун би и се и. Первому из них, гун би, свойственна тонкая детализация, внимание к подробностям, прописывание мелких деталей. Графическая манера письма характеризуется тщательным накладыванием красок и линий. Нередко можно сосчитать волоски в оперении птиц, мелкие травинки. Се и, наоборот, характеризуется свободной манерой письма широкой кистью. Мастера этого стиля стремились передать, скорее, не внешнее подобие предмета, а его скрытую суть, в чем и заключалась главная цель. Оба стиля были широко известны в Китае и взаимно дополняли друг друга.

Художественно-выразительный язык хуаняо. Китайские художники нередко закладывали в рисунок определенный подтекст. Например, в пейзажах горы олицетворяли мужское светлое начало ян, а воды – женское темное начало инь. Их сочетание, по представлениям древних, порождает вселенную, в которой горы – это кости земли, водные потоки – вены, в которых пульсирует кровь, несущая жизнь и энергию. Миниатюрность человеческой фигурки на фоне грандиозных природных ландшафтов была призвана вызывать мысли о величии вселенной и о малости человека, подчиненного ее могучим силам.

Лаконичный художественно-выразительный язык способствует ясности «формулировки» основной идеи. Китайские картины – особый вид изобразительного искусства, который требует непременно соучастия зрителя в «прочтении» разных уровней сюжета. А метод «визуализации» в живописи философских идей открывает второй содержательно-смысловой план картины, наполненный метафорами и аллегориями.

Диапазон тем и сюжетов картин гохуа широк и разнообразен – это мотивы из жизни людей, растений, птиц, насекомых, природные явления. Кроме «видимого» художники передавали на картинах «невидимое» – свои личные ощущения и переживания, философские идеи. Второй план создавался не только с помощью

художественных приемов, но и языка метафоры.

Хуаняо считают излюбленным жанром китайских мастеров, в котором нашло свое отражение поэтически-образное толкование природы, а также воплощение философии «великого в малом». Именно в малом и незначительном по представлению китайцев заключена красота окружающего мира и бесконечность Вселенной. Отметим, что среди китайских живописцев нередко встречались мастера, работавшие только в одном жанре и более того – предпочитавшие узкую «специализацию». Например, в жанре «цветов и птиц» изображали только цветок мэйхуа или бамбук. Известный художник XVIII века Чжэн Баньцяо на протяжении всей жизни рисовал лишь бамбук, орхидеи и камни. Подобная сфокусированность на нескольких объектах позволяла глубоко познать их внутреннее содержание, скрытую суть, и, следовательно, достичь большего совершенства в их изображении.

Символика растительных и анималистических сюжетов. Изучая живопись древнего Китая, необходимо исследовать не только предметно-реальный сюжет картины, но и иносказательный язык символов и ассоциаций и их связей, сформировавшихся в глубокой древности. Именно этот глубинный пласт нередко составляет суть и сокровенный смысл работы.

Символика растительных сюжетов разнообразна. Иносказательно трактованы значения «четырех благородных растений» («четырех совершенных») – орхидеи, дикой сливы мэйхуа, хризантемы, бамбука. Орхидея – сокровенный символ простоты, чистоты, скрытого благородства. В прекрасной хризантеме, так часто изображаемой в работах китайских мастеров, запечатлен образ скромности и целомудрия, красоты и торжества осени. Нередко этот цветок олицетворяет возвышенное одиночество.

Наверное, самым популярным растением, встречающимся в китайской живописи гохуа, является бамбук. Его образ связывают с особенностями человеческого характера. Нередко изображение высоких и ровных стволов и листьев бамбука вызывает ассоциацию со стойкими моральными ка-

чествами, сильным характером настоящего мужа.

Биологическая особенность дикой сливы – сохранение живых соков в стволах во время морозов – пример несгибаемости и стойкости сильного характера под ударами судьбы. Изображение ветки с нежно-розовыми, белыми или желтыми цветами дикой сливы знакомо каждому китайцу. Цветущая дикая слива мэйхуа нередко отражает чистоту помыслов. Цветок сливы означает солнечное начало ян, а древесная часть (ствол и ветки), несущие соки земли, олицетворяют ее силу инь.

Рисуя цветок лотоса, художник сообщает о человеке, сохранившем чистоту помыслов и мудрость, живя в потоке бытовых проблем. Пион символизирует человеческую красоту, богатство и изобилие, почести и пышность, персик – долголетие и бессмертие. Счастливое растение гранат предвещает мужскую плодовитость и большое потомство. И, наконец, множество цветов, собранных вместе, символизируют расцвет китайского искусства.

Канонична и символика частей самого цветка: цветоножка означает абсолютное начало; чашечка, поддерживающая цветок, рисуется тремя штрихами, так как воплощает три силы – небо–землю–человека; сам цветок, как олицетворение пяти первоэлементов, изображается с пятью лепестками.

На протяжении многих веков в китайской живописи складывался эстетический культ дерева. Особенно часто на картинах можно видеть изображение ивы, как символа скромной красоты и душевной утонченности. Нередко она служила знаком весны и пробуждения природы, а также атрибутом богини материнства Гуаньинь, а следовательно – символом красоты и доброты. Женственность и изящество всегда сравнивали с гибкостью ивы.

Сосна в китайской живописи олицетворяет конфуцианскую сдержанность и стойкость. Согласно даосским представлениям, сосна с одной стороны – идеальный символ «пользы бесполезного», то есть сучковатого, изогнутого дерева, непригодного для поделок, с другой – воплощение идеи вечной юности и обновления.

Расширим представления об иных пространственных символах китайской живописи. Дракон и птица Феникс олицетворяют власть-могущество-силу. Дополнительное значение образа дракона ассоциируется с императором, а позднее – с мужским началом. Феникс воплощает женское начало, императрицу. Лев – символ мощи и благородства, тигр – защита от злых духов и чародейства. Добрые животные журавль и черепаха – символы долголетия, летучая мышь и сойка – счастливая весть. Рыба карп, как счастливый знак, означает желание счастья и успехов. Голубь, известный как символ мира, не фигурировал в живописи периода древности, а появился недавно. Парные животные – селезень с уткой, две рыбки, две бабочки, два цветка лотоса на одном стебле – символы супружеского счастья.

Заключение. Работы в жанре хуоняо почти всегда были наполнены символикой. В начале XXI века их можно считать зашифрованными «посланиями» из прошлого о смысле бытия, красоте и бесконечности Вселенной, ценности жизни, единстве всего сущего на земле.

Китайская живопись на шелке и бумаге, широко практиковавшаяся с V века н. э., дала основание для теоретического обобщения уже сложившихся традиций и канонов. Первым среди художников, подводивших итоги развития существующих жанров, был Гу Кайчжи (顧愷之, 344–406 годы), которого считают основателем и крупнейшим реформатором китайской живописи, стоявшим у ее истоков. Его творчество относится к периоду правления династии Цзинь (265–420 годы), которая объединила земли, создав государство на юге страны, в районе нынешнего города Наньцзиня. С эпохой правления Цзинь связаны представления о первых китайских каллиграфах, художниках и теоретиках живописи.

Гу Кайчжи сформулировал шесть законов – «люфа» на основе практического опыта предшествующих поколений живописцев:

- шэньцы – одухотворенность;
- тяньцзюй – естественность;
- гоуту – композиция живописного произведения;

– гусян – постоянная основа, то есть структура произведения;

– мосе – следование традиции, памятникам древности;

– юнби – высокая техника письма тушью и кистью.

Именно эти идеи были положены в основу художественно-теоретической платформы, в последующие столетия ставшей прочным фундаментом для плодотворного развития живописи Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов, А. Искусство стран Востока / А. Анисимов, Л. Гумилев, А. Желуховцев [и др.]; под ред. Р. Васильевского. – М.: Просвещение, 1986. – С. 240–268.
2. Виноградова, Н. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока / Н. Виноградова, Н. Николаева. – М.: Искусство, 1979. – 372 с.
3. Грушевицкая, Т. Г. Словарь по мировой художественной культуре: учебное пособие / Т. Г. Грушевицкая, М. А. Гузик, А. П. Садохин. – М.: Академия, 2001. – 408 с.
4. Панофский, Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: [пер. с англ.] / Э. Панофский. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – 394 с.
5. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева [и др.]. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
6. 花鸟画百科. = Энциклопедия живописи «хуаняо» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://huaniaohua.h.baike.com/category-44561.html>.

com/category-44561.html. – Дата доступа: 17.07.2015. (на кит. яз.)

7. James, Cahill 著、李渝译: 《中国绘画史》. 台北: 雄狮图书股份有限公司. 页103 .1991. = Cahill, James. История изобразительного искусства Китая / James Cahill; пер. Ли Юй. – Тайбэй: Книга львов, 1991. – 103 с. (на кит.яз.)

8. 赵虹. 论中国写意花鸟画中的意象[D]. 延边大学 2010. = Чжао, Хун. Символика китайской живописи «хуаняо» в стиле сепи / Хун Чжао; Яньбяньский ун-т. – Яньбянь, 2010. – 41 с.

9. 郭丽娟. 中国写意花鸟画中“四君子”笔墨的独特魅力[D]. 哈尔滨师范大学 2013. = Го, Лицзюань. Неповторимый шарм кисти и туши в живописи «четырёх совершенных» китайской живописи «хуаняо» в стиле сепи [Электронный ресурс] / Лицзюань Го. – Режим доступа: <http://www.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=1013313272.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFDTEMP&v=.> – Дата доступа: 23.11.2015.

10. 中国朝代 维基百科. = Китайские династии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E6%9C%9D%E4%BB%A3>. – Дата доступа: 19.07.2015.

11. 中国人的梅花情结: 赏梅咏梅画梅评梅之趣. = Комплекс сливы мэйхуа у китайцев: любование сливой мэйхуа, воспевание, рисование, оценка сливы мэйхуа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.docin.com/search.do?searchcat=1001&searchType_banner=p&nkey=. – Дата доступа: 19.10.2015.

12. 搜狗百科, 郑燮(板桥). = Чжэн Се (Баньцяо) / энциклопедия Согоу [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://baike.sogou.com/v52992.htm>. – Дата доступа: 19.07.2015.

Поступила в редакцию 20.01.2016 г.



ПЕДАГОГИКА

УДК 75.036:377.016:75(476.5)«19»

Петроград-Ленинград и Витебск: контакты и связи в художественном образовании (1923–1941 гг.)

Исаков Г. П.

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



События культурной и художественной жизни Витебска 1923–1941 гг. рассматривались в ряде научных работ и публикаций белорусских и зарубежных искусствоведов. Особо следует отметить статьи Н. Касперовича и Н. Шчекатихина, написанные во второй половине 1920-х гг. на волне проводимой в республике политики белоруссизации. На современном этапе значимое место витебская тема занимает в исследованиях белорусских искусствоведов Н. Гугнина, Г. Исакова, А. Лисова, Л. Наливайко, М. Цыбульского, В. Шамшура.

Следует подчеркнуть, что внимание исследователей к обозначенному периоду явно уступает по степени интереса предыдущему этапу – т. н. «Витебскому ренессансу» (1918–1922 гг.). Между тем некоторые искусствоведы именно с периодом 1923–1941 гг. связывают понятие «Витебская художественная школа», т. к. Белорусский государственный художественный техникум (БГХТ) на протяжении без малого двух предвоенных десятилетий оставался единственным государственным художественным учебным заведением на территории Беларуси, кузницей национальных художественных кадров. Обозначенный этап истории Витебской художественной школы, на наш взгляд, не уступает т. н. «Витебскому ренессансу», прежде всего по значимости для становления национальной художественной школы.

Система художественных учебных заведений в Витебске в 1923–1941 гг. неоднократно менялась, однако связи в художественном образовании с Петроградом-Ленинградом не прерывались и играли значимую роль в формировании и становлении региональной и национальной художественных школ. В настоящей статье рассматриваются некоторые аспекты специфической художественной ситуации в Витебске в 1923–1941 гг., влияние на ее формирование контактов и художественных связей с Петроградом-Ленинградом.

Ключевые слова: художественное образование, учебные заведения, художники-педагоги, Витебская художественная школа.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 96–107)

Petrograd-Leningrad and Vitebsk: Contacts and Links in Art Education (1923–1941)

Isakov G. P.

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

Events of cultural and art life of Vitebsk in 1923–1941 were considered in a number of researches and publications by Belarusian and foreign art critics. Articles by N. Kasperovich and N. Shchekatikhin are worth special attention. They were written in the late 1920-s at the peak of the ongoing policy of Belarussization. At present Vitebsk topic takes considerable place in the works by Belarusian art critics like N. Guginin, G. Isakov, A. Lissov, L. Nalivaiko, M. Tsybulski, V. Shamshur.

It should be mentioned that attention of the researchers to the indicated period isn't so big compared to the previous stage, the so-called Vitebsk Renaissance (1918–1922). At the same time, some art critics refer the notion of Vitebsk Art School to the period of 1923–1941 since Belarusian State Art School (BSAS) during about two prewar decades remained the only state art educational establishment on the territory of Belarus, the manufacture of national workers of art. We believe that the referred period of the history of Vitebsk art school is not less significant than the so-called Vitebsk Renaissance, due to its importance for building up the national art school.

The system of art educational establishments in Vitebsk in 1923–1941 underwent several transformations; however, links in the art education with Petrograd-Leningrad were not broken and played a considerable role in shaping and maturation of the regional and national art schools. In the article some aspects of the specific art situation in Vitebsk in 1923–1941 are considered as well as impact of contacts and art links with Petrograd-Leningrad on its shaping.

Key words: art education, educational establishments, artist teachers, Vitebsk art school.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 96–103)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – Г. П. Исаков

В истории Витебской художественной школы 1923 год стал своеобразным Рубиконом между периодом формальных поисков и новаций в искусстве и художественном образовании и этапом, характеризующимся возвратом к «старым» классическим формам и реалистическим принципам обучения. В связи с этим уместно предпринять попытку определить роль в этом процессе художественных кадров из Петрограда-Ленинграда, волею судеб оказавшихся в 1923–1941 гг. в Витебском крае.

В предвоенные десятилетия (1923–1941) в Витебском крае работали и преподавали в учебных заведениях художники из Петрограда-Ленинграда, представлявшие исключительно реалистическое направление, в отличие от периода «Витебского ренессанса» (1918–1922), когда особой активностью отличались прежде всего приверженцы авангардных течений в искусстве.

К осени 1922 г. после отъезда из Витебска К. Малевича, Н. Коган, В. Ермолаевой в штате Витебского художественно-практического института (ВХПИ) осталось 5 преподавателей. Обязанности ректора исполнял И. Т. Гаврис, Ю. М. Пэн был проректором по учебной работе, С. Б. Юдовин – проректором по хозяйственной части, а руководство учебными мастерскими осуществляли А. М. Бразер и Е. С. Минин. В этой небольшой когорте преподавателей Ю. М. Пэн, С. Б. Юдовин, Е. С. Минин в разное время учились в Петербурге-Петрограде.

Цель данной статьи – проанализировать художественную ситуацию 1923–1941 годов, контакты и связи в художественном образовании, выявить роль петроградских (ленинградских) художников в формировании Витебской художественной школы.

Художники-педагоги Витебской школы 1923–1930 гг. Выпускник Петербургской академии художеств Юдель Мовшевич Пэн (1854–1937) стал значимой и даже легендарной фигурой для Витебской художественной школы. На протяжении четырех десятков лет в Витебске существовала школа-студия художника (1896–1937), через которую прошли сотни уроженцев Витебского края, стремясь приобщиться к искусству, научиться держать карандаш и кисть в руках [1].

Вместе с тем с 1919 по сентябрь 1923 г. Ю. М. Пэн преподавал в художественных учебных заведениях Витебска, являясь своеобразным символом академизма и реализма, испытывая и преодолевая, не редко, острую конфронтацию с художниками-преподавателями, представляющими левое направление в искусстве. «Академическая» мастерская Пэна существовала и при руководстве Витебским народным художественным училищем (ВНХУ) члена «блока левых» М. Шагала (1919–1920), и при доминировании в учебном заведении УНОВИСа с его супрематическими экспериментами (1920–1922).

Витебск и Петербург-Петроград-Ленинград стали главными центрами на жизненном и творческом пути художника-графика С. Юдовина, на протяжении всей жизни его любовь делилась между двумя упомянутыми городами.

Путь в искусство Соломона (Шлойме) Борисовича (Бомруховича) Юдовина (1892–1954), родившегося в местечке Бешенковичи Витебской губернии, начался в школе-студии Ю. М. Пэна. В 1910 году юноша поступил в школу Общества поощрения художеств в Петербурге, где проучился три года, посещая одновременно студию М. Д. Бернштейна. Свое художественное образование он также совершенствовал, посещая мастерскую М. В. Добужинского в Петрограде (1916–1918).

В 1918 году молодой художник возвратился из Петрограда в Витебск. В первые послереволюционные годы Юдовин работал в подотделе искусств отдела народного образования губисполкома, а также в качестве художника принимал участие в украшении города к революционным торжествам. С 1922 по сентябрь 1923 г. С. Юдовин преподавал специальные дисциплины сначала в Витебском художественно-практическом институте (ВХПИ), а затем – в Витебском художественном техникуме (ВХТ).

В 1923 г. С. Юдовина пригласили в Петроград на должность ученого секретаря и хранителя в Музей Петербургского еврейского историко-этнографического общества (ЕИЭО). Приглашение именно его на эту должность не было случайным: музей создавался для обработки, систематизации и исследований материалов экспедиций

Ан-ского, в которых С. Юдовин был одним из главных участников. Художник проработал в музее до 1928 г., когда ЕИЭО было ликвидировано, а музей закрыт.

В 1924 году Юдовин переехал в Ленинград. Примечательно, что, покинув Витебск, Юдовин, как и М. Шагал, не забывал о родном городе. На протяжении 1920–1940-х годов мастер неоднократно обращался к созданию циклов станковых гравюр, которые посвящались и его малой родине, и Ленинграду.

Уже в Ленинграде художником был подготовлен к изданию цикл гравюр «Старый Витебск», куда вошли и ранние, выполненные еще в городе над Двиной работы. Гравюры из этого цикла вошли в первую монографию о творчестве художника – книгу витебского искусствоведа И. П. Фурмана «Витебск в гравюрах С. Юдовина», напечатанную на белорусском языке в Витебске в 1926 году.

В конце 1920-х гг. в Ленинграде Юдовиным был создан цикл гравюр «Гражданская война» (1928), в котором художник возвращается к первым послереволюционным годам в Витебске. В 1920–1930-е гг. годы Юдовин работал над монументальной ксилографической серией «Былое», пытаясь сохранить память об исчезающем мире штетла (местечка); были выполнены множество пейзажей и видов Бешенковичей и старого Витебска, гравюры по мотивам еврейского народного искусства, полный макет книги «Еврейский народный орнамент» (1940, не была издана).

На протяжении 1930–1940-х годов Юдовин обратился к созданию циклов станковых гравюр, которые посвящались Ленинграду. В начале 1930-х гг. была издана серия «Оборона Петрограда в дни наступления Юденича» (1933).

Цикл «Ленинград в дни Великой Отечественной войны», созданный художником в осажденном городе в первые месяцы блокады, стал самой значимой работой Юдовина в области станковой графики. После двух лет эвакуации, в конце 1944 года Юдовин возвратился в город на Неве, где продолжил работу над листами цикла. Изданная в 1948 г. эта серия заметным художественным событием в советском искусстве.

В 1945 г. С. Юдовин выпустил альбом автолитографий «Ленинград», а затем – серии открыток «Виды Ленинграда» (1946) и «Ленинград сегодня» (1949).

Примечательно, что персональные выставки работ художника состоялись и в Витебске (1926 и 1992 г. (к 100-летию со дня рождения)), и в Ленинграде (1956).

В судьбе другого известного белорусского графика Ефима Семеновича Минина (1897–1937), родившегося в Витебске, Петроград также оставил свой след. Дело в том, что юноша после обучения в Витебском коммерческом училище В. Грекова (1913–1915), продолжал образование в северной столице в Петроградском политехническом институте (1916–1918). По возвращении в Витебск, Е. Минин посещал школу-студию Ю. Пэна (1918–1919). С 1920 по август 1923 г. художник преподавал в Витебском художественно-практическом институте, в сентябре 1923 г. – в Витебском художественном техникуме, а затем, до конца 20-х гг., в Витебском еврейском педагогическом техникуме. С декабря 1930 г. Е. Минин вновь после долгого перерыва начинает преподавать в Белорусском государственном художественном техникуме (БГХТ); художник занимался со студентами полиграфического отделения [2]. В ноябре 1937 г. Е. Минин был арестован и вскоре расстрелян.

В августе–сентябре 1923 г. Витебский художественно-практический институт был реорганизован в художественный техникум. Директором учебного заведения был назначен М. А. Керзин. Кроме него в штат преподавателей техникума с 1 сентября 1923 г. были зачислены художники В. В. Волков и М. Г. Эндэ. Все упомянутые художники-педагоги являлись питомцами Петербургской академии художеств, а до переезда в Витебск преподавали в Велижской художественной школе (Витебская губерния).

Скульптор Михаил Аркадьевич Керзин (1883–1979) учился в Петербургской академии художеств в 1903–1912 гг. По окончании академического курса Керзин был удостоен звания художника и совершил пенсионерскую поездку за границу. Скульптор посетил Грецию, Италию, Францию, Германию, Англию, совершенствуя свое ма-

стерство и изучая европейскую культуру и искусство.

К концу 1910-х гг. М. А. Керзин снискал себе авторитет известного скульптора, организатора и общественного деятеля. Художник развил бурную деятельность в Петрограде: он являлся одним из учредителей Союза деятелей пластических искусств (СДПИ) (1917), входил в Общину художников «Новый союз передвижных выставок» (существовал в 1908–1930-х гг.) и в Союз скульпторов-художников, образованный в 1917 году.

После революции 1917 г. М. А. Керзин волею судеб оказался на Витебщине. В 1919–1923 гг. скульптор работал в Велижской художественной школе. Затем – в Витебском художественном техникуме (с сентября 1923 по март 1924 г.), а позднее вплоть до 1933 г. – в Белорусском государственном художественном техникуме (БГХТ), где преподавал скульптуру, пластическую анатомию, историю искусств. С сентября 1923 по февраль 1929 г. М. А. Керзин занимал должность директора учебного заведения. Скульптор зарекомендовал себя твердым приверженцем реалистического искусства (М. Керзин был поклонником греческой классики), противником авангардных течений. Именно по его инициативе в сентябре 1923 г. было принято решение «подвергнуть поверочным испытаниям» [3] всех студентов бывшего ВХПИ; в результате группа преподавателей и студентов выступили с коллективным заявлением об уходе и покинули учебное заведение.

В начале в 1930-х гг. Керзин переезжает в столицу республики – город Минск, где принимает участие в оформлении Дома правительства. В годы Великой Отечественной войны художник оставался в Минске, являлся связным в минском подполье. После освобождения города Керзин был награжден медалью и избран депутатом Верховного Совета БССР. В 1949 году скульптор был обвинен в космополитизме и был вынужден вернуться в Ленинград, где до 1979 г. Керзин преподавал в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина.

Живописец Валентин Викторович Волков (1881–1964) также был питомцем Петербургской академии художеств

(1907–1915). После ее окончания в 1919–1923 гг. художник работал на Витебщине в Велижской художественной школе, а с сентября 1923 по 1929 г. преподавал специальные дисциплины в ВХТ и БГХТ. Художник пользовался большим авторитетом. В качестве примера, можно привести тот факт, что В. В. Волков в ноябре 1925 г. был приглашен Институтом белорусской культуры в Минск, где работал в составе экспертной комиссии I Всебелорусской художественной выставки.

Напомним также, что разработанный В. В. Волковым в 1926 г. эскиз-проект государственного герба БССР был утвержден Правительством республики.

После Великой Отечественной войны В. Волков преподавал в Минском художественном училище и в Белорусском государственном театральном-художественном институте.

Живописец и график Михаил Георгиевич Эндэ (1888–1932), как и вышеупомянутые художники, также учился в Петербургской академии художеств (2 года), но по причинам материального свойства не закончил учебное заведение. В конце 1918 г. он выступил инициатором создания Велижской художественной школы, где работал до 1921 г., а затем был командирован в Городок (Витебская губерния). С сентября 1923 до лета 1931 г. М. Эндэ преподавал специальные дисциплины в ВХТ и БГХТ.

В связи с возвращением в марте 1924 г. части территорий Витебской губернии в состав Беларуси изменился статус Витебского художественного техникума; учебное заведение впервые было переподчинено Главпрофобру Наркомата просвещения БССР и стало называться Белорусским государственным художественным техникумом.

В октябре 1924 г. на должность преподавателя рисунка, живописи и композиции в БГХТ была приглашена Мария Васильевна Лебедева (1895–1942). После окончания школы Общества поощрения художеств (1914) в Петербурге девушка училась в Петербургской академии художеств (2 года) (не смогла закончить по материальным причинам). М. Лебедева работала вместе с М. Керзиным сначала в Велижской художественной школе, а с октября 1924

по июнь 1927 г. преподавала в БГХТ специальные дисциплины. М. Лебедева активно и целенаправленно занималась изучением национального наследия. Художница вместе с М. Филипповичем и А. Тычиной составила альбом слущких поясов, для чего работала в музеях Москвы, Ленинграда, Смоленска и др. В 1924 г. сборник «Слущкие пояса» был издан Инбелкультком.

М. В. Лебедева в конце 1910 – начале 1920-х гг. сотрудничала с Государственным фарфоровым заводом в Петрограде. По заданию Наркомпроса на предприятии было налажено производство т. н. агитационного фарфора, в том числе и по эскизам художницы. (Следует отметить, что ряд оригинальных форм и росписей для завода был создан художниками-супрематистами во главе с К. С. Малевичем. Примечательно, что на протяжении двух десятков лет (1932–1952) художественной лабораторией предприятия руководил член УНОВИСа, выпускник Витебского художественно-практического института Н. М. Суетин (1897–1954). (Н. М. Суетин переехал в Петроград вслед за К. С. Малевичем, в 1923–1926 гг. являлся активным сотрудником Государственного института художественной культуры)).

Для возрождения национальной гончарно-керамической школы в БГХТ был приглашен выпускник художественно-промышленного училища барона Штиглица (1915) в Петербурге, мастер декоративно-прикладного искусства Николай Прокофьевич Михолап (1886–1976). Художник преподавал в учебном заведении с сентября 1925 по 1929 г., где сначала руководил гончарно-керамической мастерской (1926–1927), а затем заведовал гончарно-керамическим отделением (1928–1929). Позднее, переехав в Минск, Н. П. Михолап с 1939 г. до начала Великой Отечественной войны возглавлял Государственную картинную галерею БССР.

В 1924/1925 учебном году рисунок на вечерних курсах при БГХТ преподавал молодой художник-график Зиновий Исаакович Горбовец (1897–1979). Он не имел систематического художественного образования, за плечами у него была только учеба в Черниговской художественной школе (1915–1919). Именно по этой причине З. Горбовец не смог закрепиться в педагогическом коллективе учебного заведения.

Примечательно, что позднее, словно стремясь доказать свою состоятельность, он закончил ВХУТЕИН (1929–1934) в Ленинграде.

Во второй половине 1920-х годов в БГХТ работал Дмитрий Иванович Комаров (Комарь) – еще один выпускник Петербургской академии художеств (1915). В 1925/1926 и 1928/1929 учебных годах художник преподавал в учебном заведении рисунок, акварель, методику рисования и пластическую анатомию. После Великой Отечественной войны Д. Комаров работал в Белорусском государственном театральном-художественном институте (1958–1963).

Другой выпускник Петербургской академии художеств, график и театральный художник Федор Адольфович Фогт (1889–1939) с февраля 1928 г. и до последних дней жизни преподавал в БГХТ и Витебском художественно-педагогическом училище специальные дисциплины, вел занятия на полиграфическом отделении учебного заведения. С 1928 по 1934 г. художник занимал должность заместителя директора и заведующего учебной частью. По инициативе Фогта в техникуме был создан фонд лучших работ учащихся. Художник принял активное участие в организации и налаживании работы графической мастерской, на базе которой затем было открыто графическое отделение БГХТ. С приходом Ф. Фогта в художественный техникум в коллективе художников-педагогов еще более доминирующим стало влияние выпускников Петербургской академии художеств.

В судьбе скульптора Г. Шульца Витебск стал своеобразным стартом в продолжительной художественно-педагогической деятельности. После окончания ВХУТЕМАСа (1927) в Москве Гавриил Александрович Шульц (1904–1984) с октября 1929 г. по 1931 г. преподавал скульптуру и пластическую анатомию в БГХТ; позднее в предвоенное десятилетие художник занимался педагогической деятельностью в различных высших учебных заведениях Ленинграда. А после войны преподавал в Московском государственном художественном институте (до 1948 года) и на скульптурном факультете Московского высшего художественно-промышленного училища (1950–1984).

Молодое поколение художников-педагогов (1930–1941). К концу 1920-х гг. ситуа-

ция в БГХТ начинает меняться. Обусловлено это было тем обстоятельством, что на рубеже 1920–1930-х гг. на смену «старой гвардии» на преподавательскую работу в БГХТ приходит целая группа молодых художников, окончивших высшие учебные заведения Москвы и Ленинграда. Питомцами Ленинградской академии художеств были Е. Загоровский, Х. Даркевич, В. Дзежиц. Молодые педагоги имели более широкие художественные воззрения по сравнению со своими предшественниками, не отвергали напрочь всех достижений живописных течений конца XIX – начала XX в., и поэтому внесли свежую струю в учебный процесс.

Для Витебской художественной школы фигура Валентина Константиновича Дзежица (1904–1964) является во многом знаковой; в судьбе художника и педагога, как в капле воды, отразились характерные особенности формирования, становления и развития государственных художественных учебных заведений города в разные периоды существования. В. Дзежиц в 1922–1926 гг. учился в ВХПИ, ВХТ и БГХТ, затем закончил Академию художеств (1926–1930) в Ленинграде. Вернувшись в Витебск, с сентября 1931 г. по 1941 г. преподавал в БГХТ, ВХУ специальные дисциплины. После Великой Отечественной войны В. Дзежиц работал в Витебском художественно-графическом педагогическом училище (1949–1959), а завершил свою педагогическую деятельность на художественно-графическом факультете Витебского государственного педагогического института, где заведовал кафедрой живописи и рисунка (1959–1964).

В. Дзежиц в 1922 г. поступил в Витебский художественно-практический институт; после реорганизации учебного заведения в августе–сентябре 1923 г. в среднее учебное заведение, он успешно преодолел организованные для всех бывших студентов института «поверочные испытания» и был зачислен на второй курс Витебского художественного техникума. В 1926 г. В. Дзежиц вместе с однокурсником Е. Загоровским поступил в Академию художеств в Ленинграде. Вслед бывшим студентам БГХТ директором М. Керзиным было послано письмо-протест на имя ректора высшего учебного заведения: «Белорусский Государственный Художественный Техникум заявляет про-

тест против поступления в Академию Художеств учеников IV курса выше упомянутого техникума Загоровского Евгения и Дзежица Валентина в виду того, что они в течении двух лет получали стипендии от Наркомпроса БССР и согласно существующим правилам должны по окончании Техникума, отработать по своей специальности в учреждениях и предприятиях Белоруссии и таким образом вернуть Государству потраченные на их содержание средства. Ученики Загоровский и Дзежиц о своем желании поступить в Академию Художеств скрыли от администрации Техникума» [4]. В результате вопрос рассматривался в Главпрофобре БССР; было принято решение разрешить бывшим ученикам БГХТ продолжить обучение в Академии художеств при условии, что по окончании учебы они обязательно вернуться в Беларусь.

Упомянутый конфликт в 1920-х годах не был единственным. После продолжительных согласований заинтересованные стороны оговорили условия поступления в Академию художеств выпускников БГХТ. Направляемые художественным техникумом воспитанники освобождались от сдачи экзаменов по общеобразовательным предметам и экзаменовались только по специальным дисциплинам (в то время как поступающие на общих основаниях сдавали экзамены по алгебре, геометрии, тригонометрии, физике, политграмоте и русскому языку в объеме курса школы II ступени).

Однако выработанная система работала неэффективно, из поступивших в художественные вузы СССР лишь единицы возвращались назад в Беларусь. После проверки работы БГХТ в 1928 г. на заседании Президиума Центрального Правления СОРАБИСа Беларуси вновь рассматривался вопрос о подготовке национальных художественных кадров высшей квалификации. В этой связи Президиумом было предложено наиболее одаренных воспитанников художественного техникума направлять в высшие учебные заведения СССР для завершения образования, с установлением для последних нескольких «белорусских» стипендий, чтобы гарантировать возвращение молодых художников в Беларусь. Особо подчеркивалось, что ситуация, когда выпускники БГХТ, поступив в высшие ху-

дожественные учебные заведения Москвы, Ленинграда, Киева, Одессы порывают связь с БССР, является ненормальной. К сожалению, следует заметить, что количество т. н. «белорусских» стипендий в художественных вузах СССР было очень ограниченным, и назначались они не регулярно.

Примечательно, что сложившаяся ситуация рассматривалась некоторыми деятелями как благотворная для национального искусства. Так, А. Кастелянский в 1930 г. писал: «...у нас нет своего высшего учебного заведения, влияние Москвы и Ленинграда, которые являются центрами культурной жизни СССР, должны влить струю свежей крови в наше изобразительное искусство и освободить его от “провинциализма” и псевдонациональной ограниченности» [5, с. 79].

В. Дзежиц оказался в числе тех немногих, кто по окончании Академии художеств действительно вернулся в Беларусь и несколько десятилетий преподавал в учебных заведениях в Витебске. В отличие от В. Дзежица меньше учебного года продолжалась педагогическая деятельность в БГХТ другого выпускника Академии художеств в Ленинграде Е. Загоровского (ноябрь 1930 г. – август 1931 г.).

Непродолжительной оказалась и педагогическая стезя Христофора Евгеньевича Даркевича (1900–1937) (окончил ВХУТЕМАС в Ленинграде в 1926 г.). Живописец преподавал в БГХТ и ВХУ специальные дисциплины, фресковую живопись с сентября 1931 по 1937 г. В апреле 1937 г. художник был арестован, в декабре 1937 г. – расстрелян.

Известный белорусский график Лев Маркович (Меерович) Лейтман (1896–1974) не получил систематического художественного образования (в годы юности он учился в мастерской Ю. Р. Бершадского (1916–1917) в Одессе, позднее посещал школу-студию Ю. М. Пэна ((1921–1930) в Витебске), однако это не помешало художнику преуспеть и на творческом поприще, и на педагогической ниве. Л. М. Лейтман преподавал в БГХТ и ВХУ с сентября 1931 по июнь 1941 г. специальные дисциплины и методику. С 1934 г. он заведовал учебной частью ВХУ, а в феврале 1941 г. был назначен директором учебного заведения. Примечательно, что, стремясь

к совершенствованию мастерства, художник в 1937 г. окончил курсы повышения квалификации при Всероссийской академии художеств в Ленинграде у профессора С. Л. Абугова. После Великой Отечественной войны преподавал в Минском художественном училище (1947–1958).

В 1934 г. БГХТ был реорганизован в художественно-педагогический техникум (училище) и подчинен Управлению подготовкой кадров учителей Наркомата просвещения [6].

В конце 1930-х годов в Витебское художественное училище на преподавательскую работу приходит новая волна молодых художников-педагогов, окончивших Академию художеств в Ленинграде – А. П. Мозолев, Н. Г. Овчинников, Х. С. Гутерман, Г. М. Изергина.

Галина Михайловна Изергина (1909–1954) приехала в Витебск сразу после окончания Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств в Ленинграде в 1937 г.; в художественном училище она преподавала специальные дисциплины вплоть до 1941 г.

Питомец БГХТ Александр Петрович Мозолев (1910–1970) также закончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств в Ленинграде (1931–1938) и с 1939 г. до июня 1941 г. преподавал в Витебском художественно-педагогическом училище. После Великой Отечественной войны А. Мозолев продолжал свою педагогическую деятельность в Минском художественном училище (1948–1952) и Белорусском государственном театрально-художественном институте (1956–1970).

Другой выпускник БГХТ Николай Гаврилович Овчинников (1907–19...) закончил скульптурный факультет Академии художеств в Ленинграде, и после возвращения в Витебск руководил скульптурной мастерской в ВХУ в конце 1930 – начале 1940-х гг., а также преподавал рисунок и живопись.

Еще один питомец Академии художеств в Ленинграде Хакан Самуилович Гутерман (1909 – погиб в годы Великой Отечественной войны) также преподавал рисунок и живопись в учебном заведении в 1939–1941 гг. О высоком уровне профессиональной подго-



М. А. Керзин. Портрет Л. В. Собинова. Гипс. 1916.



М. А. Керзин. Бюст К. Маркса. Гипс. 1933.



М. А. Керзин. Счастливая юность. 1930-е гг.



В. В. Волков. Двина. Холст, масло. 1925.



В. В. Волков. Иллюстрация к сказке. 1929.



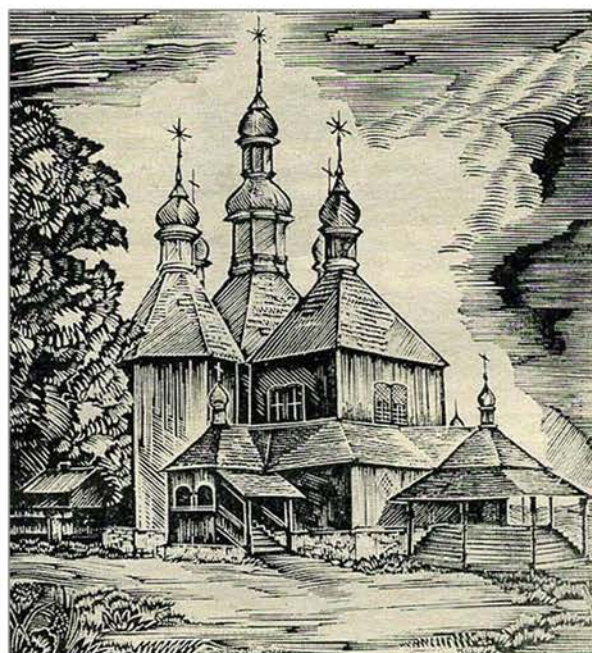
В. В. Волков. Партизаны. Акварель. 1930.



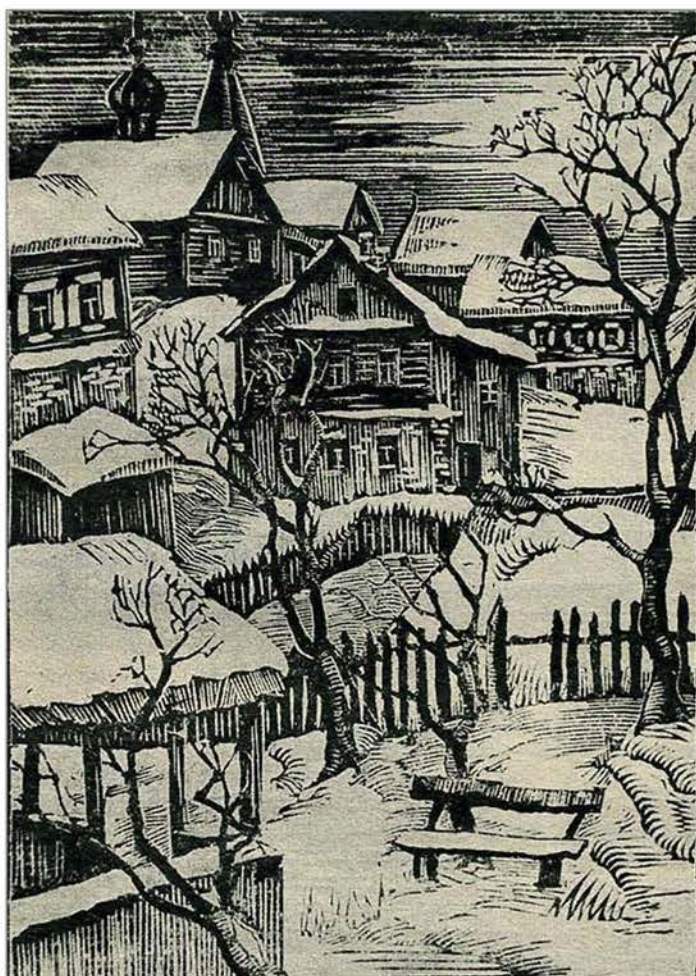
М. Г. Эндэ. Партизаны. Холст, масло. 1929.



М. Г. Эндэ. Иллюстрация к сказке. 1928.



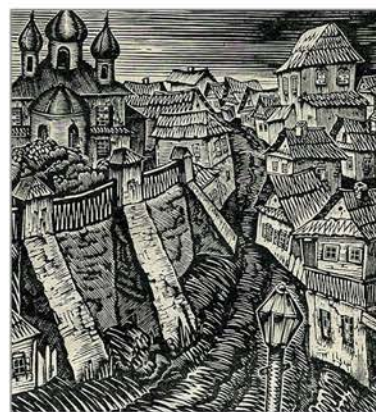
Е. С. Минин. Ильинская церковь в Витебске. Ксилография. 1927.



Е. С. Минин. Окраина Витебска. Ксилография. 1928.



Е. С. Минин. Успенский собор в Витебске. Ксилография. 1927.



С. Б. Юдовин. Пейзаж с фонарем. Ксилография. 1926.



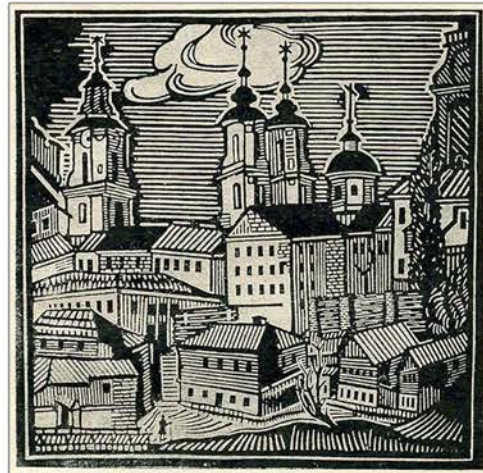
С. Б. Юдовин. Революционный Витебск. Из цикла «Гражданская война». Ксилография. 1928.



С. Б. Юдовин. Блокадный Ленинград. Ксилография. 1948.



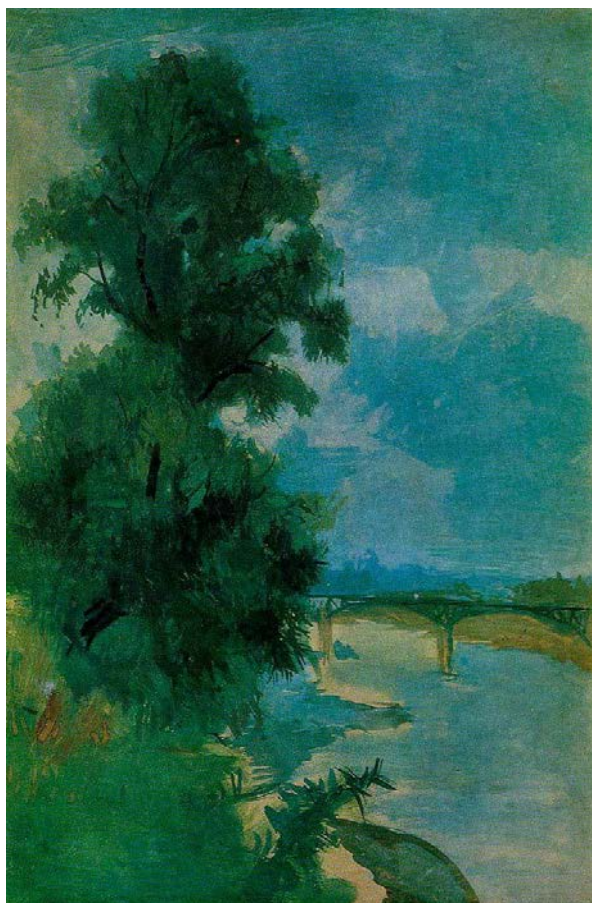
З. И. Горбунов. Портрет И. Фурмана. Ксилография. 1927.



З. И. Горбунов. Витебск. Ксилография. 1926.



В. К. Дзежиц. Восстановление моста через Витьбу в г. Витебске в 1944 г. Холст, масло.



Л. М. Лейтман. Дожливый день. Двина. Гуашь. 1934.



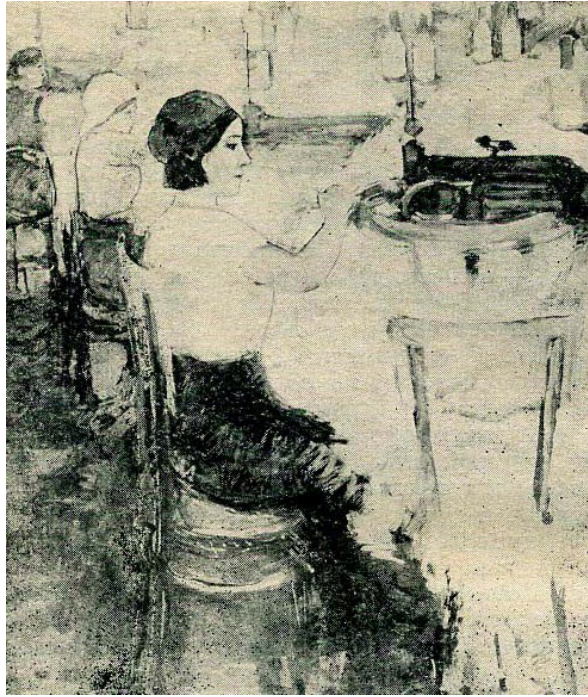
Л. М. Лейтман. Вечер. Гуашь. 1930-е гг.



В. К. Дзежиц. Выборы. 1947 г. Холст, масло. 1949.



В. К. Дзежиц. Витебск строится. Холст, масло. 1962.



Л. М. Лейтман. Из серии «Женщины на производстве». Бумага, акварель. 1938 г.

товки молодого педагога говорит тот факт, что дипломная работа Гутермана в 1939 г. экспонировалась в числе лучших в Москве на выставке дипломных работ выпускников высших художественных учебных заведений СССР.

Живописец и педагог Владимир Яковлевич Хрусталеv (1896–1954) не получил систематического художественного образования. Юноша учился на курсах при Академии художеств под руководством Б. Кустодиева и М. Добужинского, посещал изостудию В. Волкова в Петербурге. В конце 1910-х – начале 1920-х гг. В. Хрусталеv работал в Велижской художественной школе, а с осени 1926 до 1941 г. преподавал в БГХТ и ВХУ специальные дисциплины и методику.

Заключение. В 1923–1941 гг. на художественную ситуацию в Витебске в значительной степени оказывали влияние контакты и художественные связи с Петроградом-Ленинградом. В отличие от этапа «Витебского ренессанса» (1918–1922), когда на Витебщине активно проявили себя прежде всего «левые» художники, приверженцы формальных течений в искусстве, в предвоенные десятилетия (1923–1941) в крае работали и преподавали в учебных заведениях выходцы из Петрограда-Ленинграда,

представлявшие исключительно реалистическое направление.

Следует подчеркнуть, что питомцы Академии художеств из Петрограда-Ленинграда в педагогическом коллективе БГХТ в 1923–1941 гг. играли главную роль, при этом до начала 1930-х гг. это были, в основном, выпускники дореволюционной Императорской академии, а в предвоенное десятилетие (1930–1941 гг.) – питомцы учебного заведения РСФСР – Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств.

В 1923–1941 гг. связи в художественном образовании с Петроградом-Ленинградом играли значимую роль в формировании и становлении региональной и национальной художественных школ, развивавшихся на реалистических принципах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казовский, Г. Художники Витебска: Иегуда Пен и его ученики / Г. Казовский – М.: Имидж. – 1994. – 304 с.
2. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 120. – Л. 24.
3. ГАВО. – Фонд 246. – Оп. 1. – Д. 310. – Л. 144.
4. ГАВО. – Фонд 837. – Оп. 1. – Д. 12. – Л. 99.
5. Касцелянскі, А. Шляхі выяўленчага мастацтва БССР / А. Касцелянскі // Узвышша. – 1929(3). – Мінск. – С. 71–81.
6. Дземідаў, Т. Чакаем большай дапамогі / Т. Дземідаў // Літаратура і мастацтва. – 1935. – 18 жн. – № 43(171).

Поступила в редакцию 01.07.2015 г.

Теоретические аспекты организации любительской творческой деятельности в профессиональной замещающей семье

Прокопович Н. С.

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



В статье рассматриваются теоретические вопросы организации любительской творческой деятельности в профессиональной замещающей семье, определяются особенности работы специалиста социально-культурной деятельности с воспитанниками семьи. Автор анализирует различные подходы к пониманию сущности любительского творчества как явления культуры. На основе существующих исследований любительства и самодеятельности как социокультурных феноменов определяется педагогический и реабилитационный потенциал художественного творчества в работе с детьми, оставшимися без попечения родителей и принятых в профессиональную замещающую семью. Особенности работы с данной аудиторией выделены с учетом специфики функционирования детских домов семейного типа как распространенной формы профессиональной семейной заботы, и рассматриваются в сравнении с организацией подобной деятельности в традиционных любительских объединениях. Также автором определены некоторые нюансы подбора диагностического инструментария, который может использоваться в процессе работы с воспитанниками профессиональных замещающих семей.

Ключевые слова: профессиональная замещающая семья, любительское творчество, самодеятельность, воспитанники детского дома семейного типа, социокультурная реабилитация.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 108–112)

Theoretical Aspects of Setting Up Amateur Creative Activity in a Professional Foster Family

Prokopenko N.S

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

Theoretical issues of setting up amateur creative activity in a professional foster family are considered in the paper; features of work of a social and cultural worker with the children in the family are identified. The author analyzes different approaches to understanding the essence of amateur creativity as a phenomenon of culture. On the basis of the available studies of amateur activity and performance as social and cultural phenomena educational and rehabilitation potential of artistic creativity in work with children, who are without parents and adopted by foster family, is identified. Features of work with these children are singled out regarding the specificity of family type children’s homes as a wide spread form of professional family care and are considered in comparison with such activity in traditional amateur groups. The author also identifies some features of selecting diagnostic tools which can be used in the process of work with professional foster family children.

Key words: professional foster family, amateur creativity, foster family home children, social and cultural rehabilitation.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 108–112)

Творческий потенциал личности на сегодняшний день продолжает представлять интерес для исследований. Тема потребности в творчестве, его мотивов была и остается актуальной в рамках психологии, педагогики, философии и многих других наук. Изучаются основания как профессионального, так и непрофессионального творчества. Тот факт, что любительство продолжает существовать и остается популярным

в современном мире, несмотря на активное развитие информационных технологий, позволяющих организовать свой досуг, не выходя из дома и не прибегая к помощи других людей, свидетельствует о том, что данный вид деятельности является оптимальным способом реализации потребности в самовыражении.

Большинство современных исследователей любительского творчества опираются

Адрес для корреспонденции: e-mail: natalliprokopenko@gmail.com – Н. С. Прокопович

на труды Е. И. Смирновой, в которых раскрыта сущность и специфика данной деятельности, выделены ее признаки и функции [1]. С точки зрения прикладной культурологии художественная самодеятельность описана М. А. Ариарским [2]. Также доказан реабилитационный потенциал любительского творчества в работе с людьми с ограниченными возможностями (Ю. С. Моздокова, С. Б. Мойсейчук). А. А. Сукало предлагает использовать термин «социально-культурное творчество», так как, по его мнению, категории «любительство» и «народное художественное творчество» обладают «неоправданно широким понятийным толкованием» [3].

На сегодняшний день семья также может быть вовлечена в процесс любительского творчества, и подтверждением тому являются многочисленные семейные коллективы. Однако среди профессиональных замещающих семей данный способ организации свободного времени непопулярен, хотя многие воспитанники посещают студии и объединения по интересам художественно-эстетического направления. Безусловно, многие родители-воспитатели поощряют и активно приобщают воспитанников к творческой деятельности, однако это происходит, как правило, спонтанно.

Мы полагаем, что продуманная и целенаправленная организация любительского творчества в профессиональных замещающих семьях стимулирует процессы адаптации и реабилитации воспитанников, будет способствовать их социализации и инкультурации.

Цель работы – рассмотреть особенности организации любительской творческой деятельности в профессиональных замещающих семьях.

Сущность понятия «любительское творчество». На сегодняшний день в белорусском научном сообществе предпочтительно употребление термина «любительское творчество», хотя до недавнего времени использовалась формулировка «самодеятельность», потому что мы будем рассматривать данные формулировки как синонимичные. Предположительно, данная позиция связана с негативной окраской слова «самодеятельность», под которым зачастую в бытовом понимании подраз-

умеваются некачественная, низкоуровневая деятельность, и потому обозначение данного вида деятельности как любительское творчество представляется нам более корректным.

Хотя сам термин «самодеятельность» возник в немецкой протестантской философии в XVI в. в значении «проявление личной инициативы» и использовался в богословских дискуссиях как противовес определяющей судьбу человека «божьей воле» [3]. Его сторонники утверждали, что человек несет ответственность за свои поступки перед окружающими, но волен сам выбирать, что делать. Иногда этот термин используется в данном значении до сегодняшнего дня, но чаще в образном смысле.

До 1917 года сфера непрофессионального творчества называлась «любительство». Но в рамках идеологии Октябрьской революции термин был заменен, так как считался «классово чуждым, характеризующим развлечения эксплуататорских классов» [4]. Непрофессиональное творчество революционных деятелей стало называться пролетарским, рабоче-крестьянским, красноармейским. Затем, в 1930-х годах XX века, стал активно внедряться термин «самодеятельное художественное творчество». По мнению сторонников, он отражал стремление к бесклассовому обществу [4].

В исследованиях 1970–1990-х гг. XX века Л. Г. Брылевой, П. Г. Былевского, В. П. Лаврентьева, А. П. Маркова, Е. И. Смирновой и других авторов самодеятельность рассматривалась, как и в первоначальном варианте, как проявление личной инициативы, условие и реальность развития человека, личностная и социально значимая ценность. Отмечалось, что самодеятельность может быть и социально разрушительной в случае низкой культуры или социально-негативных установок субъекта.

На сегодняшний день также существует понятие «социально-культурное творчество». Автор термина А. А. Сукало понимает его как особую форму функционирования культуры, которая проявляется как самодеятельная активность индивидов и социальных общностей [3, с. 75]. Ученый предлагает использовать данную формулировку, опираясь на то, что граница между профес-

сиональным и непрофессиональным творчеством размывается, и ее поиск в аспектах социально-культурной деятельности вовсе является неправомерным. При этом самодеятельность понимается автором как деятельность, которая осуществляется согласно внутренней потребности, не детерминированная извне, но имеющая свойства и способа бытия наряду с внешнедетерминированными.

Словарь «Любительское художественное творчество в России XX века» под ред. Т. Н. Сухановой содержит следующее определение: «Любительское (самодеятельное) художественное творчество – художественно-творческая деятельность в свободное от работы (обеспечивающей материальные средства для существования) время» [5, с. 175].

Е. И. Смирнова рассматривает любительское творчество как средство саморазвития и самореализации, компенсирующее выполнение человеком иных социальных ролей. По ее мнению, потребность человека в подобного рода деятельности связана с разделением труда и отчуждением человека от своих универсальных способностей [1].

А. С. Каргин определяет любительское творчество (художественную самодеятельность) как «социально-организованное творчество, ориентированное на воспроизводство и развитие существующих образцов (произведений, изделий) элитарной, массовой или фольклорной культуры посредством специального обучения определенной части населения художественным навыкам и умениям» [6, с. 17]. Данные подходы рассматривают феномен любительства с разных аспектов – в первом случае речь идет о реализации потребности человека, а во втором – о культурном явлении.

Согласно мнению А. С. Каргина, художественная самодеятельность – это часть народной художественной культуры, наряду с фольклором, неофольклором, фольклоризмом, декоративно-прикладным и художественно-прикладным искусством. Приоритетными функциями любительства он считает эстетическую, гедонистическую, образовательную, а также функцию обучения исполнительским навыкам. Исследователь обращает внимание на то,

что функционал данного вида творчества обычно зависел от господствующей в обществе идеологии, которая зачастую и наделяла его воспитательной функцией, что, по мнению автора, «способствовало функциональному “зауживанию” художественной самодеятельности, ограничению ее воспитательно-прагматическими задачами» [6, с. 114].

Е. И. Смирнова придерживается альтернативного взгляда на феномен любительства, говоря о трех больших группах функций любительского творчества, существующих во взаимосвязи. Данные группы носят названия «художественные», «досуговые» и «социально-педагогические». Автор также акцентирует внимание на необходимости гармоничного соотношения данных групп функций, так как усиление одних и ослабление других может привести к потере сути любительского творчества и трансформации его в иные виды активности (социально-негативный досуг, труд либо «профессионализм») [7]. Мнение Е. И. Смирновой более точно отражает суть любительства с позиции педагогики, ставящей в центр личность и определяющей данную деятельность как индикатор определенного уровня духовной культуры и, безусловно, воспитательный инструмент; потому оно будет основой для понимания сущности любительского творчества как средства оптимизации социокультурной среды профессиональной замещающей семьи.

Безусловно, потребность в творчестве крайне редко возникает без каких-либо причин и предпосылок, ее необходимо формировать. В случае, когда речь идет о семье, как биологической, так и профессиональной замещающей, формированию интереса к культуре и творчеству способствует позиция родителей или родителей-воспитателей. Наблюдая за тем, как взрослые музицируют, поют, или создают что-то своими руками, дети так или иначе захотят попробовать сами. Однако в больших замещающих семьях, к примеру, детских домах семейного типа, ребенок, обладающий признаками творческой личности, или просто склонный к творчеству, особенно мальчик, может столкнуться с насмешками со стороны других воспитанников, как

правило, так же мальчиков. К сожалению, такие явления наблюдаются в подобных семьях, ведь дети часто приходят туда уже с некими установками, полученными в биологических семьях. В таком случае необходимо приобщать к творчеству всю семью, стараясь найти для каждого занятие, которое будет удовлетворять его потребности, разумеется, соблюдая при этом принцип добровольности.

Особенности организации любительского творчества в профессиональной замещающей семье. При наличии запроса на организацию любительской творческой деятельности от профессиональной замещающей семьи следует учитывать некоторые ее особенности. Как правило, дети в семье разновозрастные, безусловно, обладают разным темпераментом, уровнем интеллекта и творческими способностями, и потому темпоритм, форма и содержание занятий будет выбираться исходя из указанных особенностей. Также логичным представляется организация деятельности непосредственно на базе детского дома семейного типа, что, однако, может вызвать затруднения при документальном оформлении деятельности.

Этот вопрос необходимо будет решать индивидуально в каждом отдельном случае. Безусловно, важным является четкое понимание педагогом цели работы с данной аудиторией, ведь она будет существенно отличаться от цели работы с традиционным любительским объединением. Результативность деятельности в названном случае важна в первую очередь для воспитанников, потому необходимо ставить конкретные и реально достижимые цели. Для педагога же целью может являться профилактика либо коррекция негативных эмоциональных состояний детей, воспитывающихся в детских домах семейного типа, совершенствование межличностных отношений членов семьи, повышение уровня самооценки, формирование различных умений и навыков воспитанников и многое другое.

Особое внимание необходимо уделить методикам диагностики, которые будут использоваться в работе – результаты тестов и анкет обязательно сверять с результатами наблюдения, так как в них могут быть рас-

хождения, связанные со стремлением детей получить социальное одобрение. По той же причине при подборе диагностического инструментария рекомендуется использовать разнообразные проективные методики. Особое внимание в процессе работы необходимо уделить воспитанникам, которые не завершили адаптацию к условиям детского дома семейного типа.

Содержание любительской творческой деятельности может быть разным, также весьма эффективным будет сочетание различных ее видов. К примеру, в рамках домашнего кукольного театра можно организовать творческую мастерскую и сделать куклы, декорации и реквизит своими руками. Включение этапа разработки и создания эскизов еще более расширит диапазон активностей, позволит каждому из воспитанников попробовать себя в различных видах деятельности и, возможно, найти наиболее подходящий.

План проведения занятия в рамках подобной программы также будет отличаться от традиционного. Теоретическая часть занятий сокращается и в основном рассчитана на самых младших участников, так как обилие новой информации может снизить интерес к деятельности. Возможен вариант формирования информационного компонента по запросу. Практическая часть может строиться на выполнении групповых и индивидуальных творческих заданий. Допустимо также оставлять творческие задания для самостоятельного выполнения к следующему занятию. Насыщенность занятий игровыми и тренинговыми элементами позволит участникам получить удовлетворение не только от результата работы, но и от ее процесса.

Немаловажным является участие родителей-воспитателей в данной деятельности. Помимо помощи в организации и проведении занятий они сами могут быть их участниками. Включение всей семьи в процесс совместного творчества позволит оптимизировать не только межличностные отношения в семейной группе, но и детско-родительские. Также подобная практика безусловно окажет положительное влияние на формирование у воспитанников представлений о семейных ценностях.

На сегодняшний день сфера любительского творчества успешно адаптируется к изменениям в социокультурной ситуации в целом, что свидетельствует о ее жизнеспособности и актуальности для общества. Любительство продолжает развиваться в рамках социальных инициатив. Широко распространено использование технологий социально-культурного проектирования, о чем свидетельствует наличие многочисленных и разнообразных проектов для художественных коллективов и индивидуальных исполнителей.

Некоторые российские исследователи представляют любительское (социально-культурное) творчество как специфическое пространство, в рамках которого интегрируются культурные и экономические интересы общества, а также социально-педагогическую систему, в которой ведущую роль играют специально подготовленные менеджеры досуга, использующие в своей деятельности приемы активной педагогики [3].

Нельзя отрицать, что тенденции к коммерциализации всех сфер досуга наблюдаются не только за рубежом, но и в нашей стране, и это безусловно имеет положительный эффект, хотя сегодня налицо очевидное преувеличение роли материальных ресурсов, к примеру, в дополнительном образовании. Однако в случае, когда речь идет о запросе на подобную деятельность со стороны представителей профессиональных замещающих семей, актуальными в первую очередь становятся совершенно иные аспекты работы.

Заключение. Помимо возможности эффективно организовать личное свободное

время, любительское творчество становится сферой для самореализации, а ее воспитательный потенциал достаточно высок для решения адаптационных, реабилитационных и коррекционных задач. Грамотно организованное, групповое сотворчество может стать средством оптимизации межличностных отношений, ведь таким образом происходит формирование навыков командной работы. Расширение кругозора, формирование правильных ценностных ориентаций и развитие личности воспитанников детских домов семейного типа, происходящее в процессе занятий любительским творчеством, станет важным показателем результативности деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирнова, Е. И. Художественная самодеятельность как социально-педагогическое явление: автореф. ... докт. пед. наук 13.00.05 / Е. И. Смирнова. – Л., 1989.
2. Григорьева, Е. И. Современные технологии социально-культурной деятельности / Е. И. Григорьева. – Тамбов: ТГУ им. Державина, 2002. – 284 с.
3. Сукало, А. А. Самодеятельное творчество в современных условиях: проблемы и перспективы / А. А. Сукало // Вестн. СПбГУКИ. – 2011. – № 2. – С. 70–78.
4. Фатхуллина, А. Г. Любительский музыкальный коллектив в системе образования молодежи [Текст] / А. Г. Фатхуллина // Молодой ученый. – 2015. – № 9. – С. 1207–1211.
5. Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 496 с.
6. Каргин, А. С. Народная художественная культура: курс лекций для студентов высших и средних учебных заведений культуры и искусств: учеб. пособие / А. С. Каргин. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – 288 с.
7. Смирнова, Е. И. Проблемы изучения художественной самодеятельности как социально-педагогического явления / Е. И. Смирнова // Педагогические условия организации самодеятельного творчества / сб. науч. тр. ЛГИК. – Л., 1982. – С. 3–12.

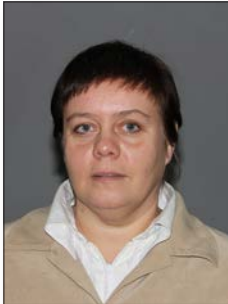
Поступила в редакцию 05.02.2016 г.

УДК 316.6:316.722(477)

Векторная направленность культурных ценностей одаренной личности в современном информационном обществе

Гавеля О. Н.

Национальная Академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев



В статье изложены результаты социокультурного анализа состояния современного информационного общества. Автор исследования указывает на необходимость разработки концептуальной модели многовекторного управления культурными ценностями одаренной личности. В условиях глобализации заметны тенденции, определяющие одновекторную направленность культурных ценностей: в первую очередь это касается распространения глобальной коммуникации и общеобразовательной культурной стандартизации, неконтролируемого влияния СМИ на человеческое сознание и т. д.

Автор статьи доказывает, что применение системы «социальные показатели» позволяет осуществлять сравнительный анализ в социальной сфере и на этой основе принимать правильные управленческие решения, предоставлять необходимую информацию разработчикам культурных и художественных проектов, направленных на развитие регионов и т. д.

Среди важных индикаторов, которые могут быть использованы в социокультурном анализе с целью прогнозирования показателей регионального и местного культурного развития, называются: демография, занятость, социальная и образовательная структуры населения, институциональная структура региональной и местной социокультурной сферы, общественная жизнь, преступления, алкоголизм, наркомания, состояние функционирования региональных и местных культурных ценностей, система регионального и местного развития художественных потребностей, интересов и духовных приоритетов потребителей культурных ценностей, региональный и местный культурно-художественный потенциал.

Ключевые слова: одаренная личность, культурные ценности, глобализация, социальные показатели, культурные и художественные проекты, модель управления культурными ценностями.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 113–120)

Vector Direction of Cultural Values of Gifted Individuals in Contemporary Information Society

Gavelya O. N.

National Academy of Officials in Culture and Arts, Kyiv

The article presents findings of social and cultural analysis of contemporary information society. The author of the study points out the need to develop a conceptual model of multi-vector management of a gifted person's cultural values. O. N. Gavelya notes that, in the context of globalization trends are singled out that define a univector direction of cultural values of a gifted person. First of all it concerns the spread of global communication, cultural and educational standards, uncontrolled media influence on human consciousness, etc.

The author argues that the application of "social indicators" allows a comparative analysis in the social sphere and on this basis to make the right management decisions, provide the necessary information to developers of cultural and artistic projects aimed at development of the regions, etc.

Among important indicators that can be used in social and cultural analysis in order to predict indicators of regional and local cultural development O. N. Gavelya names: demographics, employment, social structure, educational structure of the population, institutional structure of regional and local social and cultural sphere, social life, crime, alcoholism, drug addiction, the state of functioning of regional and local cultural values, the system of regional and local development of artistic needs, interests and spiritual priorities of consumers of cultural values, regional and local cultural artistic potential.

Key words: gifted person, cultural values, globalization, social indicators, cultural and artistic projects, management model of cultural values.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 113–120)

Актуальной проблемой современного Украинского общества является определение и разработка концептуальной модели многовекторного управления культурными ценностями в условиях глобализации.

Целью исследования является научная разработка концептуальной модели многовекторного управления культурными ценностями в условиях современного общества, направленная на обеспечение конституци-

Адрес для корреспонденции: e-mail: o.gavelya@ukr.net – О. Н. Гавеля

онных прав граждан Украины, формирование у молодого поколения мобилизующе привлекательной мотивации в сфере художественно-творческой деятельности.

Интеллектуальное и творческое развитие личности предусматривает усвоение человеком культурных ценностей и формирование на этой основе индивидуальной устойчивой системы художественных потребностей, интересов и духовных приоритетов, которые определяют ее поведение и гармоническое развитие. Таким образом, в основу планирования и организации деятельности учреждений культуры и искусства должны быть положены подходы, определяющие многовекторную направленность в обеспечении потребностей и интересов их посетителей, учитывая особенности интериоризации культурных ценностей одаренной личностью. Следует отметить, что в условиях глобализации заметны негативные тенденции, свидетельствующие об одновекторном развитии современного искусства в контексте функционирования современной массовой культуры.

Глобализация и проблема сохранения европейского культурного разнообразия. Исследование феномена глобализации было начато в 1980-х годах XX века зарубежными учеными, среди которых следует отметить, прежде всего, американского социолога Роланда Робертсона, английского социолога и философа Энтони Гиденса, польского и английского философа и социолога Зигмунда Баумана, немецкого социолога Ульриха Бека и др. [1–5].

В украинской научной и философской мысли понятие глобализации приобрело категориальный статус только в конце 1990-х прошлого века как явление западной промышленной цивилизации. По мнению швейцарского культуролога Д. де Ружмона, Европа создала цивилизацию, которую повторяет весь мир, но которая никогда не вызывала обратного явления [6].

Европейцы достигли реального политического контроля над миром еще до Первой мировой войны, под которым находилось 84% всей территории Земли. Им удалось изменить систему верований многих наро-

дов, присоединив их к христианской религии и западным моральным ценностям.

Новая стратегия объединения Европы путем федерализации была заложена в 1940-е годы XX века, с которой начался следующий этап глобализации – сохранения европейского культурного разнообразия, которое определило новое название – европеизация. Американская демократия формировалась на основе уважения к христианским ценностям, включая компоненты экономической целесообразности и прагматизма. Практически, культурные ценности каждого обычного американца были сосредоточены вокруг двух источников: Библии и каталога товаров.

Американский исследователь Д. Бурстин в книге «Американцы: демократический опыт» говорит, что каждый американский фермер в начале XX века хранил Библию в гостиной, где проводил, не так много времени, что же касается каталога продукции – «романа торговли», он всегда находился у него на кухне, под рукой [7, с. 163]. Заложённая американской нацией прагматическая традиция в XXI веке осталась почти неповрежденной, что привело к появлению в стране различных потребительских сообществ, направленных на массовое улучшение жизни народа [7, с. 101–114]. Как отмечает Д. Бурстин, Рождество, Пасха и другие христианские праздники трансформировались в Америке в праздник торговли [7, с. 198–206].

Соединенные Штаты стимулируют современный глобализованный мир принять систему духовных и моральных ценностей, нередко малосовместимых с менталитетом разных народов мира. Христианская мораль, которая в свое время заложила основы для развития европейской и американской духовности и культуры, в условиях глобализации формализировалась, породив секуляризацию основ общественной жизни в других странах мира. Культурное единообразие привело к распространению локальных и глобальных конфликтов в мире. Это движение по кругу и иллюзия реальных позитивных изменений. Глобализация подтолкнула одаренных людей к поиску новых моделей сосуществования между людьми, нациями

и государствами, которые должны быть менее уязвимыми с точки зрения разрушения политических, культурных и других отношений.

В книге Т. Люка «Глобальные модерности» подчеркивается, что глобализацию нельзя рассматривать как обычную линейную схему, потому что в своей экзистенции она содержит одновременно как развитие, так и уничтожение. Оценка социальных теорий и практик социокультурных изменений связана с процессами преобразования, которые происходят в результате глобальной ликвидации национальных особенностей, определяющих признаки социальной жизни [8].

На нынешнем этапе глобализации интеграция и сети делают мир более взаимосвязанным. Современный американский специалист по международным отношениям, футуролог Джордж Фридман на основе анализа существующих глобальных и региональных тенденций приходит к выводу, что в современном мире заметно доминирование американской культуры, которое продлится приблизительно до 2021 года. Вследствие тотального преобладания лицемерия, происходящего в начале XXI века, основные международные игроки, в первую очередь Америка и Европа, избегают что-либо называть своими именами [9]. Таким образом, в мире происходит отрицание и разрушение основных культурных ценностей, основанных на четком представлении о добре и зле, правде и неправде.

Эксперты доклада «Глобальные изменения мира – 2025» утверждают, что к 2025 году Международная система станет более глобальной и многополюсной. Научное сообщество со всего мира на основе явных и скрытых тенденций развития экономики, политики, международных и общественных отношений разработало четыре сценария, которые описывают мир 2025 года. В частности, указывается на тот факт, что Соединенные Штаты будут постепенно терять свою активную позицию как ведущего государства. К 2025 году Китай будет иметь вторую по величине экономику в мире. Из-за возможных изменений культурной парадигмы развития мировых ценностей ученые ставят перед лидерами

мировых государств задачу избежать негативных и опасных изменений, быстро и эффективно реагировать на глобализационные вызовы, поддерживать мир и процветание [10].

Английский социолог М. Фезерстоун убежден, что глобализация вызывает культурный кризис модерности и связанную с ней децентрацию мировой системы. Эти факторы определяют вероятность ослабления культурной гегемонии западного ядра, их можно рассматривать как кризис западной цивилизации [11, с. 45–46].

Следовательно, существует возможность одно- или двухвекторной глобализации как структурных, так и культурных процессов. Хотя уже сегодня можно говорить не только о европеизации и американизации, но и о китаизации и других полюсах глобализации. Серьезный вызов вестернизации бросает так называемый конфуцианский капитализм с его позитивными проявлениями патернализма, партнерства, государственной поддержки экономики, коллективизма, т. е. глобализация не является однозначным процессом. Она осуществляется в форме не только вестернизации, но локально-цивилизационных процессов Китая, России, Индии и т. д.

Стихийным движением против глобализационных тенденций в современном мире выступает антиглобализм, который появился в 1999 г. и сразу был направлен против деятельности наднациональных организаций, таких как ВТО, Всемирный банк, МВФ. Его представители стремятся к созданию единой глобальной экономической системы. В сфере духовных ценностей антиглобалисты критикуют появление глобальной массовой культуры, которая разрушает местные культуры, распространяя единую культурную модель с универсальными ценностями и целями. Это движение не занимает враждебной позиции по отношению к глобализации, но стремится к «глобализации с человеческим лицом». Глобализация должна служить людям, содействовать распространению гражданских прав и прав человека.

Антиглобалисты категорически выступают против распространения в мире социального и культурного единообразия. Они

отстаивают глокальные модели социального развития, то есть такие, которые не теряют своего местного (регионального) колорита, но в то же время используют глобализационные достижения (например, быстрые информационные коммуникации). Проведение антиглобалистами гуманной и справедливой глобализации способствует многоаспектному развитию культурных ценностей в региональном и глобальном масштабах.

Шведский социолог Ян Недервеен Питерзе, сосредотачивая внимание на модернизации, представляет европоцентристскую интерпретацию глобализации, которую называет вестернизацией [12]. Подобное видение мира отображено в идее антропоцентризма, которая определяет однонаправленность траектории развития современных культурных ценностей.

Теоретический анализ основных культурных проблем современного информационного общества. Через начатый в XXI веке новый этап евроинтеграции, который связан с развитием информационных технологий и введением единой валюты (евро), люди во всем мире имеют возможность свободно обмениваться информацией. Новые перспективы «электронной Европы» проявились в области образования, повышения квалификации, электронной торговли. Согласно Д. де Ружмона, такой уникальный феномен мирового порядка объясняется не только географически, но и духовно, особенно в отношении традиционных жизненных ценностей [6, с. 87].

Т. Люк считает, что функционирование власти, политики и идеологии в новых транснациональных течениях капитала, людей, товаров, информации и культуры создает киберсферу, которая по масштабам является соразмерной с биосферой и техносферой, но отличается от них. Киберсфера (телевизуальная / информационная) сжигает локальное и глобальное в новых ежедневных жизненных пространствах, придавая им характер гиперреальности. Все нации втянуты в одну и ту же транснациональную тенденцию информационного обмена в кибернетических про-

странствах и присоединения к глобальной сети [8, с. 135].

В начале XXI века особенно заметными являются глобальные геополитические и культурные трансформации, в соответствии с которыми мир уже больше не является биполярным (в результате его разделения после Второй мировой войны) или однополярным, а скорее хаотичным и жестоким. Наиболее актуальным вопросом сосуществования современного украинского общества и большинства стран мира является преодоление коррупции и взяточничества. Без возвращения признания украинским народом и всем миром общечеловеческих моральных ценностей нельзя преодолеть те проблемы, которые разрушают модель мирного сосуществования, построенную после Второй мировой войны.

В трудах украинского историка О. В. Астаховой подчеркивается мысль, что глобальные трансформации второй половины XX – начала XXI ст. привели к глубоким изменениям традиционных отношений «человек и природа», «человек и общество», «человек и культура». На сегодняшний день экологический, политический, экономический, интеллектуальный и культурный кризисы воспринимаются учеными во всем мире как своего рода предупреждение о возможности их крупномасштабного проявления [13]. Историк подчеркивает, что кризис духовности является общецивилизационной проблемой [14].

Согласно З. Бауману, общество, которое хочет сегодня экономически процветать, должно пытаться производить наилучший «Лексус», чтоб успешно въехать на него в мир. Страна без здоровых оливковых деревьев никогда не будет иметь глубоких корней, жить в условиях безопасности и, следовательно, никогда не решится полностью открыться для мира и влиться в него. Так точно и страна, в которой есть только оливковые деревья с глубокими корнями, но нет ни одного «Лексуса», не достигнет экономического и культурного процветания. Поддержание баланса обоих компонентов требует постоянных усилий [1, с. 67–68].

Выявление в современной украинской культуре факторов, определяющих одновекторную направленность культурных ценностей одаренной личности.

В Украине неустанно распространяется глобальная коммуникация и общеобразовательная культурная стандартизация, цель которых – создать привлекательные условия для развития капитала, культуры, нравственности и духовности нации. Негативным проявлением информатизации современного украинского общества является неконтролируемое влияние СМИ на человеческое сознание. В сегодняшнем глобализованном обществе распространены технологии, позволяющие держать под контролем человеческую психику, изменять личностные характеристики индивида, в частности, его убеждения и волю, манипулировать человеческим сознанием, формировать искусственные интересы и потребности индивидов, которые не соответствуют их природной сущности.

Человечество также приобретает черты определенного единообразия. Ученые все больше обращают внимание на однолинейность и одновариантность глобального развития классической теории модернизации.

Литературный критик Б. Б. Шалагинов считает, что историческому процессу утверждения ценностей присуща не однолинейность, а скорее противоречивая разновекторность [15]. Среди традиционных ценностей украинской культуры он называет: ценность гармоничного единства духовных устремлений и физической полноты жизни; ценность индивидуальной жизни и индивидуальной свободы и воли человека; ценность разума; ценность самодостаточного поступка и т. д.

Украинский философ О. Ю. Бобловский рассматривает проблемы влияния глобализации на изменения в конфигурации, направлениях развития и динамики мировой культуры. Ученый указывает на соотношение между ценностями национальной культуры, национального государства, национального общества и человеческой личности, на основе чего он делает вывод о распространенности в современной культуре явления многовекторности их развития [16].

Угрозу развитию культурных ценностей одаренной личности несет однообразие, которое проявляется в унификации ее потребностей, ценностей, норм и идеалов. Таким образом, каждая страна в мире должна создавать многочисленные фильтры, чтобы защитить свою культуру от внешнего и внутреннего давления глобальной капиталистической экономики, которое нивелирует любые культурные особенности. Современная глобализация настолько быстрая и мощная, что культуры, которым не хватает вдохновения это сделать, просто исчезают, как исчезают все биологические виды, не способные адаптироваться к изменяющимся условиям среды.

Иван Дзюба в выступлении «Глобализация и будущее культуры» на IV Международной научной конференции «Язык и культура» имени профессора С. Бураго говорит: «Информационный бум, всюдупроникающие современные средства массовой информации создают для человека иллюзию повсеместного присутствия и ввергают его в пучину информации о жизни мира, и в то же время формируют виртуальную (и довольно засоренную) среду обитания, вырывая его из локального бытия, поскольку поток информации генерируется все в тех же самых мировых центрах монополистическими информационными монстрами и «смазывает» картину жизни народов, которые оказались среди информационных аутсайдеров, тем самым обедняя знания человечества о самом себе и искажая сознание обществ и отдельных лиц, углубляя кризис понимания» [17].

Ученый также определяет особенности трансформационных процессов, которые происходят в области современной украинской культуры и считает, что, хотя глобализация и поднимает флаг свободы, но реально данная сфера человеческого существования сужается под влиянием не всегда заметных, но мощных манипуляторов – экономических, политических, масс-культурных, масс-медиа и др. Под прессингом глобальных факторов остается все меньше места для развития личности, которая вскоре может стать обычной статистической единицей, обделенной

возможностью быть субъектом, творцом – в культуре, в экономике, в интеллектуальной сфере. Следовательно, И. Дзюба придерживается мнения, что глобализация одновекторно направляет культурные ценности современного общества, что требует поиска путей расширения многовекторности их развития.

Одаренные личности включают в себя значительный интеллектуальный и творческий потенциал и направлены на многовекторное развитие их собственных культурных ценностей. Конечно, изучение их интересов, потребностей и установок, поиск путей эффективного использования этого важного человеческого ресурса страны позволит преодолеть много проблем, которые имеют место в современной культуре.

Концептуальные подходы к разработке модели многовекторного управления культурными ценностями в условиях современного украинского общества. Демократическая нация, как и любая другая, имеет потребность в методах определения социальной стратификации общества. Статистические сообщества, порожденные социологической и статистической науками, выдвинули способы объединения людей в определенные группы, между которыми существуют некоторые отличия, что касается и одаренных потребителей культурных ценностей.

В современной зарубежной практике образ жизни, социально-экономическое и культурное развитие различных стран мира демонстрируется с помощью соответствующих систем показателей. Здесь можно выделить два основных подхода: структурно-функциональный и культурологический. Первый характерен для американской социальной информатики и других иностранных школ, развивающихся в русле американской методологии, второй – главным образом для европейских исследований.

Наиболее развитой официальной информационной системой западного мира, которая отображает функционирование образа жизни, выступает американская система «Социальные показатели». Подобные системы информации, основанные на фор-

мальных процедурах, впервые начали разрабатываться в Соединенных Штатах в середине 1960-х гг. XX века из-за изменений в системе жизни, вызванных научно-техническим прогрессом.

Один из самых важных последствий научно-технической революции был так называемый информационный взрыв. Объем данных и информации, научных, деловых, рекламных, радиотелевизионных развлекательных и справочных текстов значительно увеличился. Вопрос информационного обеспечения получил практическую и, в определенном смысле, теоретическую актуальность.

В январе 1963 года президенту США Дж. Кеннеди было передан доклад директора Окриджской национальной лаборатории Е. Вайнбергера «Наука, руководство и информация», в котором обобщены мнения самых известных специалистов по научной информации: «Наука, в конечном счете, может справиться с информационным взрывом, если достаточное количество ее наиболее талантливых представителей будут приводить к компактной форме литературы, составлять отзывы, осуществлять надлежащее толкование, как для собственного использования, так и для других ученых более узкой специализации. Комиссия считает, что такая деятельность может окончательно занять в будущей науке положение, которое можно сравнить с положением теоретической физики в современной физике» [18, с. 172–173].

Далее излагается идея о необходимости создания информационных центров, в которых будет осуществляться синтез новых данных. Речь шла об использовании современных технологий экономии времени, существование которых возможно за счет оптимального использования мощного потенциала интеллектуальной и творческой элиты общества. Если на эту категорию населения всегда возлагались особенные ожидания как на творцов новой культуры, то в этом случае их миссии трансформировались в качественно новый смысл – выступить в роли оценщиков и критиков значительного числа источников информации. Новая информация, которая поступает в специально созданный аналитически-

информационный центр, должна поддаваться оценке в виде критических обзоров, монографий и сведенных вместе данных. Культурной ценностью нового образца выступил впервые созданный, аналитический и творческий продукт, который является результатом синтетического интеллектуального труда человека.

Применение системы «социальные показатели» позволяет не только осуществлять сравнительный анализ в социальной сфере и на этой основе принимать правильные управленческие решения (в технической, экономической, культурной, социальной и других сферах человеческой деятельности), но и предоставлять необходимую информацию разработчикам культурных и художественных проектов, направленных на развитие регионов. Следует помнить, что применение в ходе анализа нормативных стандартов без учета региональных особенностей функционирования культурных моделей приводит к ложным и часто опасным результатам.

Разработчикам культурных и художественных проектов, направленных на развитие регионов, важно применять такую систему «социальные показатели», которая позволяет определить нормативный статус культурного проекта (социокультурный аспект), а также позволяет отслеживать развитие и техническое обслуживание проекта. Необходимо тщательно относиться к проектированию социальных показателей, так как многие из них имеют тесные взаимоотношения. Их всесторонний анализ позволяет определить смещения, которые происходят в социокультурном развитии регионов при реализации проектов.

Заключение. Таким образом, индикаторами, которые могут быть использованы в социокультурном анализе с целью прогнозирования показателей регионального и местного культурного развития, являются:

– Демография (местная и региональная). Численность, густота, урбанизованность населения, возраст и этнические пропорции соотношения полов по возрастным группам, структура семей.

– Занятость (местная и региональная). Численность трудоспособного населения, уровень безработицы в регионе и городах.

– Социальная структура (местная и региональная). Образовательная структура населения, количество в городах и регионах студентов на 1 тыс. населения, число лиц с высшим образованием, количество исследователей, количество студентов, обучающихся в учреждениях культуры и художественного образования, профессиональная структура населения, количество работников, занятых в сфере культуры и искусства, структура населения по имущественному статусу.

– Институциональная структура региональной и местной социокультурной сферы. Количество в городах и регионах институтов создания и тиражирования культурных ценностей; культурные учреждения по сохранению, распространению и пропаганде продуктов исторического, этнографического и научного значения (библиотек, музеев, театров, кинотеатров, кино клубов и т. д.); институтов пропаганды и управления развитием культурных ценностей (центров народного и художественного творчества, фондов и т. д.); туристических объектов.

– Общественная жизнь (местная и региональная). Наличие общественных организаций (деловых, профессиональных, этнических, политических, религиозных); наличие творческих союзов; уровень социальных проблем, которые поднимаются местными средствами массовой информации; программы социокультурного развития городов и регионов (количество, масштаб), инициированные общественными организациями.

– Преступления, алкоголизм, наркомания (местные и региональные). Количество преступлений, совершенных населением, количество лиц, страдающих алкогольной зависимостью, наркоманов.

– Состояние функционирования региональных и местных культурных ценностей. Количественный список, описание, ценностная оценка местных библиотек, музеев, архивных документов, включая кино-, фото- и фотодокументы; уникальные и редкие музыкальные инструменты, различные виды оружия; семейные ценности, народные ремесла и т. д.

– Система регионального и местного развития художественных потребностей, инте-

ресов и духовных приоритетов потребителей культурных ценностей. Качественная и количественная оценка употребленных в регионе и местным населением культурных ценностей (за год) на основе их специализированного распределения; определение качественных и количественных показателей культурных и художественных товаров и услуг.

– Региональный и местный культурно-художественный потенциал. Количественный и поименный список творчески одаренных детей и молодежи, молодых и талантливых художников, писателей, изобретателей, известных музыкантов, архитекторов, кинематографистов и т. д., которые живут в области и регионе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бауман, З. Глобализация. Наследки для людини і суспільства / З. Бауман – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 109 с.
2. Бек, У. Глобализация и идентичность / У. Бек. – Х.: Эксклюзив, 2007. – 460 с.
3. Бек, У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализацию / У. Бек; [пер. с нем. А. Григорьева, В. Седелника; под общ. ред. и послесл. А. Филиппова]. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 304 с.
4. Гіденс, Е. Нестримний світ: як глобалізація перетворює наше життя / Е. Гіденс. – К.: Альтерпрес, 2004. – С. 16–19.
5. Робертсон, Р. Глобалізація: часопростір і гомогенність-гетерогенність / Р. Робертсон / Глобальні модерності. – К.: Ніка-Центр, 2008. – С. 48–72.
6. Ружмон, Д. де. Європа у грі. Шанс Європи. Відкритий лист до європейців / Д. де Ружмон. – Львів: Б.в., 1998. – С. 21–87.
7. Бурстин, Д. Американцы: демократический опыт / [пер. с англ.; под общ. ред. и коммент. В. Т. Олейника; / Дэниел Бурстин]. – М.: Изд. группы «Прогресс» – «Литера», 1993. – 832 с.

8. Люк, Т. Новый світовий порядок чи порядки неосвітів: влада, політика й ідеологія в інформаціоналізаційних глобальностях / У кн.: Глобальні модерності [за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона; пер. з англ. Т. Цимбала]. – К.: Ніка-Центр, 2008. – 452 с.

9. Фридман, Дж. Следующие 10 лет. 2011–2021 / Дж. Фридман. – М.: Изд-во: «Эксмо», 2011. – 319 с. – (Сер.: «Библиотека “Коммерсантъ”»).

10. Доповідь Національної розвідувальної ради США: Глобальні зміни світу – 2025; [передм. до укр. видання Михайла М. Комарницького; пер. з англ.]. – М., 2010. – С. 188.

11. Фезерстоун, М. Глобалізація, модерність і опросторовлення суспільної теорії: вступ // У кн.: Глобальні модерності [за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона; пер. з англ. Т. Цимбал]. – К.: Ніка-Центр, 2008. – 400 с.

12. Пітерзе, Я. Глобалізація як гібридизація / Ян Недервеен Пітерзе // У кн.: Глобальні модерності [за ред. М. Фезерстоуна, С. Леша та Р. Робертсона; пер. з англ. Т. Цимбал] / Я. Пітерзе. – К.: Ніка-Центр, 2008 – С. 75.

13. Астахова, В. І. Вирішення актуальних проблем розвитку освіти як шлях запобігання поглибленню інтелектуальної кризи в Україні / В. І. Астахова, К. В. Астахова, М. В. Бірюкова [та ін.] // Вісн. Харківськ. нац. ун-ту. Сер. «Соціальні дослідження сучасного суспільства: методологія, теорія, методи». – 2008. – № 795. – С. 148–152.

14. Астахова, Е. В. Глобализация и образование: позиции Украины / Е. В. Астахова / Проблемы та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти: [збірник наукових праць] / Національний технічний університет «Харківський політехнічний інститут» [та ін.]. – Х., 2004. – Вип. 4. – С. 3–7.

15. Шалагинов, Б. Б. Немецкая философия XX века и приближение к методике литературы / Б. Б. Шалагинов // Вікно у світ. – 1999. – № 3. – С. 73–80.

16. Бобловський, О. Ю. Проблеми множинності культури в умовах глобалізації / О. Ю. Бобловський // Вісн. Нац. юрид. акад. України імені Ярослава Мудрого. – 2012. – № 4(14).

17. Дзюба, І. М. Глобалізація і майбутнє культури: IV Міжнародна наукова конференція «Мова і культура» ім. проф. С. Бураго / І. М. Дзюба // Щоденна Всеукраїнська газета «День». – 2006. – № 112. – 12 липня.

18. Матвиенко, В. Я. Прогностика / В. Я. Матвиенко. – К.: Українські пропілеї, 2000. – 520 с.

Поступила в редакцію 01.07.2015 г.

УДК 741:7.011.4:7.092(477)

Конкурс академического рисунка в Харькове

Пухарев В. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Харьков



В статье изложено первое в отечественном искусствоведении исследование материалов конкурса академического рисунка, проводимого с 2001 года в стенах Харьковской государственной академии дизайна и искусств. Конкурсные работы представляют собой рисунки с обнаженной натуры, выполненные студентами академий искусств Киева, Львова и Харькова. Материалы первых четырех конкурсов являются наиболее репрезентативными, т. к. демонстрируют особенности художественных принципов академического рисунка трех ведущих художественных школ Украины на нынешнем этапе их существования.

Выявлены основные тенденции харьковской школы академического рисунка: приверженность местным традициям, внимание к начальным этапам работы с натуры, целостность видения модели, стремление к обобщенности, построение условного пространственного решения средствами линии и тона, использование мягких материалов.

Ключевые слова: академический рисунок, харьковская художественная школа.

(Искусство и культура. – 2016. – № 3(23). – С. 121–127)

Academic Drawing Competition in Kharkov

Pukharyev V. V.

Kharkov State Academy of Design and Arts, Kharkov

The article presents the first in the native art history research of the materials of academic drawing competition held in 2001 at the Kharkov Academy of Design and Arts. Competition works are drawings of nude made by students of Art Academies of Kiev, Lvov and Kharkov. Materials of first four competitions are the most representative, as they demonstrate particularities of artistic principles of contemporary academic drawing of three leading art schools of Ukraine.

Main trends of Kharkov school of academic drawing are commitment to local traditions, attention to the initial stages of working with nude, the integrity of the vision of the model, desire to generality, construction of conditional spatial decision by means of line and tone, use of soft material.

Key words: academic drawing, Kharkov Art School.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 121–127)

Идея конкурса академического рисунка возникла в Харьковском художественно-промышленном институте (ХХПИ); с 2001 – Харьковская государственная академия дизайна и искусств, ХГАДИ) в 2000 году. Кроме ХХПИ, участниками и организаторами конкурса выступили Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры (Киев, НАИИА) и Львовская академия искусств (ЛАИ; позднее – Львовская национальная академия искусств, ЛНАИ), которых поддерживали Министерство образования и науки Украины, Академия искусств Украины (АИУ) и Национальный Союз художников Украины (НСХУ). Цели конкурса: «Повышение общего уровня подготовки специалистов художественной направленности; популяризация роли фундаментальных художественных

дисциплин среди студентов; способствование взаимным связям и дружеским отношениям между ведущими учебными заведениями Украины; взаимообогащение школ» [1].

Первый конкурс состоялся в ХХПИ 12–16 марта 2001 года, параллельно с проводившимся впервые Всеукраинским форумом «Дизайн-образование». В дальнейшем это объединение стало традиционным. Каждый художественный вуз предоставил к участию в конкурсе по пять студентов 3–6 курсов. По поручению кафедры рисунка ХХПИ, заведующим которой в то время был профессор В. В. Апальков (1941–2011), методическое обеспечение конкурса, подбор и постановку натуры осуществлял профессор А. В. Вяткин (1922–2013). Конкурсное задание составило изображение стоящей

Адрес для корреспонденции: e-mail: vikentiy87@.com – В. В. Пухарев

в сложном положении мужской обнаженной фигуры, данной со спины.

От общего первенства сразу было решено отказаться в пользу определения победителей отдельно среди представителей каждого из учебных заведений: три вуза – три первых места. Кроме первых мест, отмеченных соответственно дипломами АИУ, существовали поощрительные номинации: «За оригинальную графическую трактовку», «За лучшее тональное решение» и «За лучшее конструктивное решение».

Во второй раз участников конкурса (2003) принимала уже ХГАДИ, созданная на базе ХХПИ указом Кабинета Министров Украины от 9 августа 2001 года. Условия проведения конкурса остались практически неизменными, однако на сей раз, две поощрительные номинации было решено распределить по отдельности между тремя академиями. «Лучшее художественное решение» определял НСХУ, «оригинальность графического решения» – ХГАДИ.

В ходе третьего конкурса (2005) произошли очередные организационные изменения: помимо главного диплома и вместо дополнительной номинации было решено присуждать еще два призовых места в рамках каждой группы. Кроме того, впервые на конкурсе присуждалась премия им. профессора А. А. Кокеля, распределяемая между студентами трех вузов.

Разрабатывая программу четвертого конкурса академического рисунка (2007), его организаторы «...задумались о придании конкурсу нового толчка для большей творческой реализации знаний и умений участников. В этот раз конкурсантам предлагали выполнить несколько иную задачу: создать в свободном графическом материале женский портрет в среде» [2].

Со времени проведения первых четырех конкурсов состоялось еще несколько: весной 2009 года и осенью 2011, 2013 и 2015 годов, к участию в которых с 2009 года приобщились Киевский государственный институт декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука и Закарпатский художественный институт (г. Ужгород). Расширение круга вузов-участников повлияло на уменьшение количества представителей каждого из них – с пяти до трех человек. В этой связи участие в кон-

курсе трех ведущих академических художественных школ Украины оказалось менее репрезентативными, т. к. существенно ограничило спектр возможных вариаций.

Несмотря на то, что фактологическая информация о конкурсе была опубликована в двух альбомах [3; 4], опыт конкурса академического рисунка до сих пор не нашел отражения в специальной литературе. Данное исследование делает попытку разрешить эту актуальную проблему отечественного искусствоведения.

Цель статьи – анализ рисунков, относящихся к конкурсам 2001–2007 годов, как наиболее репрезентативным, на основании чего следует провести сопоставление трех ведущих украинских школ академического рисунка на нынешнем этапе их существования.

Итоги первого конкурса академического рисунка. Рассмотрим рисунки, отмеченные дипломами АИУ. В рисунке сангиной Р. Литвина (НАИИА) фигура натурщика предстает подчеркнута объемной, чему способствует композиционное решение, в частности, расположение фигуры почти вплотную к верхнему и нижнему краям листа, скрупулезная проработка конечностей, особенно кистей, жесткое оконтуривание частей натуры, расположенных на переднем плане, отсутствие среды вокруг модели. При этом внутреннее изучение натуры крайне обобщено, отдельные детали оставлены незавершенными.

Работа студентки ЛАИ О. Уграк, по сравнению с предыдущей, имеет некоторые преимущества: подчеркнута конструктивный характер рисунка убедительно за счет светотени и различных по плотности линий передает пространство.

Отмеченный дипломом АИУ рисунок студента ХХПИ Д. Шевченко, предполагая заложенную вначале крепкую основу, прежде всего, в отношении анатомии, на следующем этапе, средствами светотени на нюансе решает проблему связи модели со средой. Если в работе Р. Литвина, за счет растушевки, штрих полностью нивелируются, а в рисунке О. Уграк штриховка вводится лишь в определенных, ключевых местах, то Д. Шевченко умело использует возможности штриха, в частности, по-разному трактуя различные поверхности, при этом, не те-

ря целостного ощущения рисунка. В этом отношении, близкой рисунку Д. Шевченко является работа другого студента ХХПИ В. Сенина, отмеченная дипломом «За лучшее художественное решение». Более обобщенно те же принципы присутствуют в рисунке Т. Жоровой (ХХПИ).

Рисунок А. Цугорка (НАИИА), отмеченный номинацией «за оригинальную графическую трактовку», является примером ренессансной аллюзии. Он исполнен мелом на тонированной бумаге. Единственным средством выразительности рисунка является свет, позволяющий сделать изображение рельефным. Помимо фигуры, важной деталью композиции в работе А. Цугорка является драпированный фон, сложный рисунок складок которого усиливает ощущение влияния старых мастеров. Аналогичную задачу связи фигуры и выразительных складок фона в своем рисунке решает А. Крюков (НАИИА).

«Лучшее конструктивное решение», отмеченное в работе Ю. Смольского (ЛАИ), представляет эффектное сочетание «конструктивных элементов» в фигуре, выходящее за привычные рамки академической студии. Значительно выразительнее, в том же ключе строятся рисунки других студентов ЛАИ – К. Максимович и Н. Молчана. Для них характерны: найденная неповторимая композиция, оригинальное графическое решение, абсолютно условная, но в то же время по-своему убедительная светотень. В этих рисунках существенны лишь детали переднего плана, в то время как дальний план «растворяется» в пространстве, кое-где очерчиваясь еле заметной контурной линией. Н. Молчан за счет эффекта прозрачности конечностей переднего плана демонстрирует их костную основу. Привлекает внимание и оригинальная штриховка, которой лепится форма в рисунок К. Максимович.

Живописный рисунок наиболее последовательно был представлен на конкурсе работой Д. Ефименко (ХХПИ), в которой эмоциональная штриховка средних тонов связывает «глухие» черные и «сияющие» светлые части модели. Эта позиция, которая едва не сводится к наброску, также прослеживается в работах А. Сусола (НАИИА) и И. Кардаша (ХХПИ). При этом А. Сусол решает задачу контрастной игрой темных

и светлых пятен, в то время как у И. Кардаша присутствует отчетливая разработанность одних деталей по сравнению с другими.

Новшества на втором конкурсе академического рисунка. Работы участников в целом отличаются отходом от нарочитой конструктивности. В то же время особое распространение, прежде всего, среди студентов НАИИА, получает живописный рисунок. Очевидно, причиной тому является принципиально иной характер натуры: обнаженная женская фигура, сидящая с поднятой рукой, касающейся головы. К тому же на этом конкурсе большинство участников внимательнее отнеслись к проблеме связи модели со средой, активно используя для этого светотень.

Дипломом АИУ отмечен рисунок Н. Билька (НАИИА), красноречиво демонстрирующий приверженность студентов киевской академии принципам живописного рисунка, согласно которым среда, как правило, неотделима от модели.

Тем же дипломом отмечен и рисунок Ю. Рымаря (ЛАИ), в котором, подобно наброску, быстрыми, точными линиями крепко «схватываются» характерные черты модели. Контрастная светотень с удачным использованием рефлексов усиливает это впечатление. Значение драпировки фона существенно для обозначения плоскостей, определяющих положение фигуры в пространстве.

Обладателем диплома АИУ среди студентов ХГАДИ, как и на прошлом конкурсе, становится Д. Шевченко. Сохраняя приверженность тем же принципам академического рисунка, продолжая работать в той же технике, он в значительной мере эволюционировал в направлении более тщательной разработки деталей, таким образом, развив отмеченную ранее целостность видения.

Рисунок И. Шестопалова (НАИИА), отмеченный дипломом «За лучшее художественное решение» выделяется ясностью и чистотой, органично сочетая в себе живописную непринужденность с исключительным вниманием к особенностям модели, портретная характеристика которой раскрыта у него больше, чем в рисунках остальных конкурсантов.

«Оригинальное графическое решение» отмечено в рисунке студентки НАИИА

Т. Чепрасовой. Она идет дальше своих коллег, выбрав в качестве основного материал белила, что дает основание относить эту работу к гризайли, т. к. в ней используются сугубо живописные средства: пастозный мазок, потеки. Кроме того, за счет белил достигнуто специфическое ощущение света, поглощающего натуру, активно связывающего ее со средой.

Совсем иначе решает свой рисунок О. Шахраук (диплом «За лучшее художественное решение», ЛАИ). Из «глубокого» тона бумаги появляются, выполненные мелом, освещенные части модели, именно они, по сравнению с находящимися в тени, наиболее детально разработаны.

Однако среди рисунков студентов ЛАИ большей целостностью видения отличается работа М. Дидкивского. Реальное окружение в ней подменяет условное, роль светотени сведена к решению пространственных задач, к акцентам на конструктивно сложных, наиболее разработанных деталях переднего плана. При этом в рисунке ощущается стремление к декоративности. Создает условное светотеневое решение и А. Хорошко (ЛАИ), усиливая пространственное ощущение за счет преувеличенной округлости форм модели. Едва ли не тактильно ощутимый передний план противопоставлен дальнему, полному изобразительной «недосказанности». Парадоксальность решения усиливает «погружение» верхней части фигуры в глубокое темное пятно в правом верхнем углу.

Графическое решение, отмеченное дипломом «За оригинальность», в рисунке И. Калюжной (ХГАДИ) репрезентирует лучшие черты, свойственные традициям харьковской школы академического рисунка: выразительную штриховку, использование линий разной плотности, а также «ударов» света, акцентирующих мелом существенные детали модели и фона. Кроме того, работу И. Калюжной отличает попытка создать не только удачный студийный образец, но и воплотить художественный образ.

В рисунках О. Омельченко и Т. Паперного (оба – ХГАДИ) обнаруживается последовательность и традиционность подхода, проявляющаяся, например, в трактовке драпировок. Средствами светотени в их рисунках

передаются особенности реального, а не условного освещения.

Специфика третьего конкурса академического рисунка. Задача, поставленная перед участниками конкурса в 2005 году, была сравнительно сложнее предыдущей: мужская обнаженная натура, сидящая, с разведенными в пространстве руками. Начиная с третьего конкурса, постановкой натуры занимался старший преподаватель кафедры рисунка ХГАДИ Р. Ю. Ногин, сменивший в этом качестве профессора А. В. Вяткина.

На этом конкурсе, прежде всего, за счет нарочитой академичности подхода, усиления роли контурной линии, преобладала группа студентов НАИИА. Однако последовательность работы, обнаруживающая верность академическим традициям в рисунках С. Сабакаря и А. Гречановского, в работах Р. Прохорова и Н. Куричевой нарушается преувеличенным вниманием к деталям фона – рисунку и светотеневому решению драпировок и монументального гипсового картуша, служащего плоскостью, на которой сидела модель. Работы всех студентов НАИИА отличает внимание к портретной характеристике модели, нивелируемое львовской и харьковской группами участников конкурса.

Рисунки, созданные студентами ЛНАИ на третьем конкурсе, развивают заявленные ранее приемы. Так, например, отмеченный дипломом АИУ рисунок М. Тимошенко тождествен рисунку Ю. Рымаря (2003), рисунок А. Фляка – рисунку О. Шахраук (2003), Б. Струка – А. Хорошко (2003). Исключение составляет рисунок А. Крицуна, отмеченный третьим местом. В нем пространственные задачи, решенные средствами светотени, обнаруживают наиболее полное выражение. Несмотря на то, что анатомический, за счет штриховки, разбор модели представляется достаточно ровным по тону, тем не менее, колено, голень и стопа, а также кисть, лежащая на голени – ближайшие выступающие части модели, усилены тонально. Тот же определяющий принцип прослеживается в рисунках Б. Струка, М. Тимошенко и Н. Куберской (ЛНАИ), а также студентов ХГАДИ. Трое из них ранее участвовали во втором конкурсе (И. Калюжная, О. Омельченко, Т. Паперный). Рисунки А. Попова и В. Короткова (оба – ХГАДИ)

композиционно, стилистически и выбором техники исполнения (уголь) близки работе И. Калюжной.

Экспериментальная программа четвертого конкурса академического рисунка. Среди задач, поставленных перед конкурсантами в разные годы, лишь задание четвертого конкурса (2007) определялось как творческое, для чего был выбран соответствующий тип натуры. Женскую обнаженную полуфигуру обрамляла среда, элементами которой были: спинка стула, на которую локтем опиралась модель; ниспадающая с ее плеча драпировка со складками, струящимися по форме; декоративный фон.

Несмотря на то, что мало кто стремился достичь в рисунке портретного сходства, тем не менее, специфика модели, выраженная в проявлении костной основы плечевого пояса и грудной клетки, уловлена всеми без исключения участниками конкурса.

Рисунок студента НАИИА С. Кадыр-Али, отмеченный дипломом АИУ, превосходит все, созданное прежде в рамках конкурса в отношении живописного рисунка. Штриховку в работе заменяет растушевка кистью, за счет которой достигается общий ровный тон. До предела обобщенный рисунок, тем не менее, находит более детальную разработку в лице и кистях рук модели.

Работа Э. Голдобина (НАИИА), удостоенная второго места, в полной мере пользуется предлагаемыми обстоятельствами, находя выход в чеканной форме, отсылающей к опыту авангарда, в частности, кубофутуризма, при этом, однако, не теряя ощущения специфики модели, оставаясь в классических композиционных рамках.

Характерную для киевской студенческой среды увлеченность старыми мастерами демонстрирует, отмеченный третьим местом рисунок Е. Рудаковой. Однако ее вариант указанной тенденции более сдержан с точки зрения изобразительных средств. Техника исполнения рисунка включает: сангину, мел и тонированную бумагу холодного оттенка. Заслуживают внимания и две другие работы студентов НАИИА: «врубелевский» по духу рисунок В. Задворского и оригинальный конструктивный опус Т. Ковача, представляющий сложную в светотеневом отношении графическую фактуру.

Конкурсные рисунки студентов ЛНАИ, несмотря на заявленное разнообразие композиционных подходов, в выборе графических средств и тональном решении крайне однородны. Они имеют мало общего с рисунками, представлявшими львовскую школу на предыдущих конкурсах.

Исходя из новой концепции конкурса, работы студентов радикально разнились подходами к рисунку, однако, несмотря на отход от сугубо академических приемов, наиболее цельно, по-прежнему, воспринималась группа конкурсантов ХГАДИ. В каждом из рисунков разрабатывается своеобразная декоративная, отчасти орнаментальная задача, естественная для школы с богатыми художественно-промышленными традициями.

Беспорным фаворитом, как на общем фоне, так и среди группы ХГАДИ, является работа студента специализации «Станковая живопись» К. Лизогуба. Своим рисунком, выполненным в русле собственных живописных поисков, он определил одну из локальных тенденций харьковской школы последних лет – явную связь с искусством эпохи модерн. Отличает рисунок К. Лизогуба и поразительная быстрота исполнения, о которой свидетельствуют фундаментальная в художественном отношении разработка натуры, глубина замысла, охватывающая, в т. ч. самые незначительные детали фона, подчиняя их рисунку и тону общему строю работы. Заметная в рисунке легкая стилизация модели и среды, лежащая как бы на грани академической традиции и искомых вариаций модерна, выраженная в прихотливой игре линий и пятен разной тональности, придает рисунку самостоятельный характер. Обращает на себя внимание и мягкая моделировка лица, данного в профиль, с четким разделением на плоскости направленные к свету и находящиеся в тени.

Для рисунка, обладателя второго места А. Толстухина (ХГАДИ), выполненного в авторской технике, характерно, построенное на живописных принципах, варьирование детализированной убедительности и недосказанности, выраженное в обобщенной тональной связи со средой. С этим рисунком несколько перекликается конкурсная работа В. Карвацкого (ЛНАИ).

Рисунок К. Никулина (ХГАДИ), отмеченный третьим местом, в отличие от

предыдущего, напротив, подчеркивает объемность формы в обнаженных частях модели. Драпировка же, подобно рисункам Э. Голдобина и В. Задворского (оба – НАИИА), решена плоскостно, с привнесенным автором мелким орнаментом, продолженным в более крупном масштабе, в трактовке спинки стула, на который опирается модель. В этом рисунке важная роль отводится свету: своеобразный прием, при котором плотная контурная линия, прерываясь, рисует объем.

Схожи, за счет более обобщенного решения фигуры и крепкой связи модели со средой, рисунки С. Коваленко и А. Сердюка (оба – ХГАДИ). Близкая в положении торса и трехчетвертного поворота головы точка зрения обоих, тем не менее, обнаруживает вариации в положении кистей рук, их общем узле, а также характере объема головы. Кроме того, А. Сердюк в своем рисунке как бы приближает модель к зрителю, располагая ее максимально плотно к краям листа.

Приобщение к участию в конкурсе новых вузов, повлиявшее на количество представителей каждого из них в отдельности, ощутимо сузило представление об особенностях художественных принципов академического рисунка основных украинских художественных школ на данном этапе их развития. Кроме того, возвращение на последующих конкурсах постановок более традиционного типа, в некотором роде сделали решения предсказуемыми.

Заключение. Впервые проведенный сравнительный анализ рисунков, созданных в ходе указанных конкурсов, демонстрирующих различие подходов трех ведущих художественных школ Украины, академий Киева, Львова и Харькова, позволяет сделать следующие выводы.

Для киевской школы характерна приращенность методу живописного рисунка, выраженная в первоочередной роли светотени, в свободных, непринужденных линиях, плотность которых постоянно варьируется. Большое значение студентами НАИИА придается среде, окружающей натуру, главным образом разбору драпировок. Этим рисункам свойственно разнообразие в выборе технических средств: от традиционных «мягких материалов»

до белил, активного использования кисти, тонированной бумаги, что в свою очередь, порождает изобретательность эффектов.

В конкурсных образцах львовской школы прослеживается явное стремление к эксперименту, а не следование традиции. Учитывая эту тенденцию, отметим, что представители ЛНАИ на конкурсах, как правило, показывают разный уровень. Тем не менее, среди их работ все же преобладает тип конструктивного рисунка. В то же время обращает на себя внимание процесс нивелирования специфики конкретной натуры, за счет преувеличено округлой или уподобленной другим геометрическим телам формы. Пространство в большинстве конструктивных рисунков студентов ЛНАИ воспринимается сквозь призму условного, преувеличенного эффекта воздушной перспективы. К приемам условности следует отнести и намеренную незавершенность некоторых рисунков. В качестве графической техники в академических рисунках львовских студентов преобладает графитный карандаш.

Для харьковской школы академического рисунка, исходя из конкурсных материалов, характерна однородность, обеспечиваемая общим высоким уровнем участников. Целостность группы ХГАДИ базируется на академической последовательности ведения работы и на самоопределении студента-художника в контексте школы, к которой он принадлежит. Характерными признаками конкурсных рисунков ХГАДИ является: внимательное отношение к начальному этапу работы (композиция объекта в листе, постановка фигуры на плоскость и т. д.); разнообразие штриховок и выразительная контурная линия различной плотности, которая, нередко без поддержки фона, убедительно акцентирует светотеневое и пространственное решение в рисунке. Следует отметить, что в целом светотень в современных академических рисунках харьковских студентов практически всегда условна: она выполняет служебную функцию моделировки объемов фигуры. В этих условиях фону отводится второстепенная роль. Целостность видения натуры, четкая, внимательная, однако не перегруженная мелочами разработка деталей, стремление

к объемности, определяют главную тенденцию харьковской школы академического рисунка – стремление к обобщенности. Относительно технических средств, к которым прибегают в работе студенты ХГАДИ, подавляющее большинство используют «мягкие материалы» (в частности, сепию) как наиболее удобные в решении конкурсных задач.

Сопоставление конкурсных рисунков студентов трех академий в вопросе анатомии дает основание утверждать, что в киевской школе ощущается культивирование внимания к анатомии, находящее выход в тщательной разработке деталей, поиске характерных черт. Однако в отдельных случаях эти процессы нивелируют рисунки живописного типа. В работах львовской школы реальную анатомию, за редким исключением, подменяет ее «конструктивная» версия, исходящая из создаваемого в рисунке образа. В харьковской школе анатомией насквозь пронизана рисовальная практика, иными словами, она гармонично лежит

в основе художественной формы, обобщаясь средствами светотени.

Вышеизложенное свидетельствует, с одной стороны, о разных истоках традиций художественных принципов трех украинских школ академического рисунка, с другой – о сложении локальных концепций, являющихся частью нынешнего художественного процесса.

К перспективам исследования следует отнести, прежде всего, расширение проблемы за счет привлечения конкурсного материала представителей других вузов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конкурс з академічного рисунка 2001, 2003 / Ред. рада: В. Даниленко [та ін.] – Х.: ХДАДМ, 2004. – С. 3.
2. Конкурс з академічного рисунка 2005, 2007 / Ред. рада: В. Даниленко [та ін.] Текст: Сергій Рибін. – Х.: ХДАДМ, 2007. – С. 19.
3. Конкурс з академічного рисунка 2001, 2003 / Ред. рада: В. Даниленко [та ін.] – Х.: ХДАДМ, 2004. – 36 с.;
4. Конкурс з академічного рисунка 2005, 2007 / Ред. рада: В. Даниленко [та ін.] Текст: Сергій Рибін. – Х.: ХДАДМ, 2007. – 36 с.

Поступила в редакцию 19.02.2016 г.

Для оформления обложки использована работа И. И. Левитана «Осенний пейзаж с церковью».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П. М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.