

ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 4(44)
2021**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 4(44)
2021**

Учредитель – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»
Founder – Educational Establishment
“Vitebsk State P.M. Masherov University”

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»**

Главный редактор:
М.Л. Цыбульский (Беларусь),
заместитель главного редактора
А.И. Смолик (Беларусь)

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»
Е.О. Соколова,
ответственный за раздел «Культурология»
Э.И. Рудковский,
ответственный за раздел «Педагогика»
Ю.П. Беженарь,
М.Г. Борозна, Е.А. Василенко, В.Н. Виноградов,
Т.В. Габрусь, В.И. Жук, В.В. Кулененок, Я.Ю. Ленсу,
А.И. Локотко, В.Ф. Мартынов, М.А. Можейко,
И.В. Морозов, В.И. Прокопцов,
В.А. Салеев, А.И. Смолик, Р.Б. Смольский,
И.А. Сысоева, Г.С. Федьков, Г.Ф. Шауро

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

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

Адрес редакции:
Учреждение образования
«Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
Московский пр-т, 33
210038, г. Витебск, Беларусь
Тел.: +375 (33) 398 50 51
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

**SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
“ART AND CULTURE”**

Editor-in-Chief:
M.L. Tsybulski (Belarus),
Deputy Editor-in-Chief
A.I. Smolik (Belarus)

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E.O. Sokolova,
in charge of the Cultural Studies section
E.I. Rudkovsky,
in charge of the Pedagogy section
Yu.P. Bezhanar,
M.G. Borozna, E.A. Vasilenko, V.N. Vinogradov,
T.V. Gabrus, V.I. Zhuk, V.V. Kulenenok, Ya.Yu. Lensu,
A.I. Lokotko, V.F. Martynov, M.A. Mozheiko,
I.V. Morozov, V.I. Prokoptsov,
V.A. Saleyev, A.I. Smolik, R.B. Smolski,
I.A. Sysoyeva, G.S. Fedkov, G.F. Shauro

Editorial Council:
Oyars Sparitis (Latvia), Eduard Kliavynsh (Latvia),
Maris Chachka (Latvia), Alexandra Shliakhova (Latvia),
Alge Andriulite (Lithuania), Toyana Rachiunaite (Lithuania),
Barbara Leterska (Poland), Ivona Liuba (Poland),
Gabriela Shvitek (Poland), Vitali Boichuk (Ukraine),
Viacheslav Babiyak (Russia), Mikhail Kiselev (Russia)

*Journal "Art and Culture" is included
in the List of Scientific Publications of Belarus
for publication findings of dissertation research
in Art Criticism, Cultural and pedagogical
(pedagogical problems in the field of Art and Studies)
fields of science*

Edition address:
Educational Establishment
“Vitebsk State
P.M. Masherov University”
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (33) 398 50 51
E-mail: nauka@vsu.by
<http://www.vsu.by>

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 17.12.2021. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 11,63. Уч.-изд. л. 10,67. Тираж 100 экз. Заказ 202.

Искусствоведение

<i>Кенигсберг Е.Я.</i> Основные кураторские стратегии в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в. на европейском пространстве	5
<i>Вакар Л.У.</i> Інсітнае мастацтва Віцебшчыны як гісторыка-культурная каштоўнасць Беларусі	11
<i>Тянь Лу.</i> Территориальные традиции и художественные особенности вырезок из бумаги в Китае	17
<i>Влазнюк Н.И.</i> Репрезентация образа музыканта в искусстве фотографии	24
<i>Тан Цяньцзянь.</i> Влияние традиционной культуры на дизайн городской среды в городах-представителях разных культурных районов провинции Сычуань	29
<i>Мо Чжэньюй.</i> Женские образы в китайских игровых фильмах XXI века	33
<i>Ли Чан.</i> Генезис традиционных китайских фестивалей	37
<i>Лысенко Л.М.</i> Графика Владимира Провидохина. К вопросу о музейной коллекции	42
<i>Шауро Г.Ф.</i> Об искусстве, творчестве и художественно-графическом факультете Витебского государственного университета	49

Культурология

<i>Краснова Е.Л.</i> Музей в контексте общей теории систем	53
<i>Почобут Н.А.</i> Основные принципы и методы музеефикации памятников археологии	57
<i>Себруковіч В.Ю.</i> Эвалюцыя фарміравання сучаснай медыяпрасторы музеяў Беларусі	63
<i>Гурина Н.А.</i> К вопросу о проведении судебной культурологической экспертизы аудиовизуальных материалов в части их искусствоведческой оценки	69
<i>Ковальчук Т.А.</i> Сущность и содержание понятия «музейные коллекции библиотек»	74

Педагогика

<i>Любченко О.А.</i> Методика формирования информационной компетентности студентов художественных специальностей средствами библиотечной образовательной среды.....	79
<i>Василевич О.Е., Федорец Я.В.</i> Линейное рисование в системе непрерывного художественного образования	84
<i>Асташенок В.И.</i> Профессиональный тезаурус музыканта-пианиста: становление и развитие	89

Хроника	94
----------------------	----

Сведения об авторах	96
----------------------------------	----

Art Studies

<i>Kenidsberg E.Ya.</i> Main Curatorial Strategies in the Contemporary Late XXth – Early XXIst Century Fine Arts in Europe	5
<i>Vakar L.U.</i> Insit Art of Vitebsk Region as a Historical and Cultural Value of Belarus	12
<i>Tian Lu.</i> Territorial Traditions and Artistic Features of Paper Cutting in China	17
<i>Vlazniuk N.I.</i> Presentation of the Image of a Musician in the Art of Photography	24
<i>Tang Qianqian.</i> Influence of the Traditional Culture on the Urban Environment Design in Cities-Representatives of Different Cultural Areas of Sichuan Province	29
<i>Mo Zhengyu.</i> Female Images in the XXIst Century Chinese Fiction Films	33
<i>Lee Chan.</i> The Genesis of Traditional Chinese Festivals	37
<i>Lysenko L.M.</i> Vladimir Providokhin's Graphics. The Issue of the Museum Collection	42
<i>Shauro G.F.</i> About Art, Creativity and Vitebsk State University Art Faculty	49

Cultural Studies

<i>Krasnova E.L.</i> Museum in the Context of General Systems Theory	53
<i>Pochobut N.A.</i> Basic Principles and Methods of Archaeological Monument Museification	57
<i>Sebrukovich V.Yu.</i> Evolution of Shaping Contemporary Media Space of Belarusian Museums	63
<i>Huryna N.A.</i> On the Issue of Conducting Forensic Cultural Expertise of Audiovisual Materials in Terms of Their Art Criticism Assessment	69
<i>Kovalchuk T.A.</i> Essence and Content of the Concept of "Museum Collections of Libraries"	74

Pedagogy

<i>Lyubchenko O.A.</i> Methodology of Shaping Art Student Information Competence by Means of Library Education Environment	79
<i>Vasilevich O.E., Fedorets Ya.V.</i> Linear Drawing in the System of Continuous Art Education	84
<i>Astashenok V.I.</i> Professional Thesaurus of Musician-Pianist: Shaping and Development	89

Chronicle	94
------------------------	----

Information About the Authors	96
--	----

Основные кураторские стратегии в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в. на европейском пространстве

Кенигсберг Е.Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье впервые в отечественном искусствоведении выявлены основные кураторские стратегии и репрезентованы кураторские практики в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в. Проведенное автором искусствоведческое исследование крупных выставочных событий современного изобразительного искусства указанного периода на европейском пространстве позволило определить ключевые кураторские стратегии современного искусства и предложить их классификацию: 1) институционализация художественных и кураторских практик; 2) репрезентация сегодняшних кураторских практик; 3) выявление потенциала современного искусства; 4) кураторские исследования. В работе на конкретных примерах значимых выставок и проектов современного изобразительного искусства раскрыты основные стратегии, использованные ведущими кураторами стран Европы. Определено, что ведущей кураторской стратегией последних десятилетий является кураторское исследование, выявлены и раскрыты отдельные направления исследовательских кураторских стратегий: осмысление визуального опыта XX в.; кураторское представление современного искусства середины XX – начала XXI в.; репрезентация локальных контекстов нынешнего искусства. Установлено, что кураторы на протяжении своей многолетней деятельности нередко одновременно применяют несколько стратегий, например, институционализацию художественных и кураторских практик и кураторские исследования.

Ключевые слова: куратор, кураторство, кураторская стратегия, кураторская практика, современное изобразительное искусство, выставка, проект, 2-я половина XX – начало XXI в.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 5–10)

Main Curatorial Strategies in the Contemporary Late XXth – Early XXIst Century Fine Arts in Europe

Kenidsberg E.Ya.

Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

The article for the first time in the national art history outlines basic curatorial strategies and represented curatorial practices in the contemporary fine arts of the late XXth – early XXIst centuries. The author's art history research of major exhibitions of the contemporary fine art of the late XXth – early XXIst centuries in Europe allowed us to identify main curatorial strategies of the contemporary art of this period and to propose their classification: 1) institutionalization of art and curatorial practices; 2) representation of contemporary curatorial practices; 3) identification of the potential of contemporary art; 4) curatorial research. The article used definite examples of significant exhibitions and contemporary fine art projects to reveal the main strategies used by leading European curators. The curatorial research has been defined as the leading curatorial strategy of the latest decades. Some directions of the curatorial research strategies have been revealed and described, such as comprehension of visual experience of the XXth century, curatorial presentation of the contemporary art of the mid XXth – early XXIst centuries, representation of local contexts of contemporary art. It has been found out that curators often employ several strategies simultaneously over the course of their many years of activity, such as institutionalization of art and curatorial practices as well as curatorial research.

Key words: curator, curation, curatorial strategy, curatorial practice, contemporary fine arts, exhibition, project, the late XXth – early XXIst centuries.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 5–10)

Адрес для корреспонденции: e-mail: international@bdam.by – Е.Я. Кенигсберг

Изучение кураторства в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начале XXI в. связано с исследованием кураторских стратегий. Вследствие общих тенденций глобализации, в том числе и искусства, а также изменившихся условий труда, в XXI столетии кураторство приобрело определенную общественно-политическую значимость в нынешнем обществе. Проекты современного искусства, создаваемые известными кураторами и проходящие на регулярной основе, привлекающая большое число посетителей, содействуют культурному и экономическому развитию территорий. В последние десятилетия сформировалась международная высокообразованная зрительская аудитория, целенаправленно посещающая наиболее значимые мировые события сегодняшнего искусства. Искусство, культура, образование являются параметрами «мягкой силы», создавая привлекательный имидж страны и содействуя позитивному восприятию государства на мировой арене. Необходимость быстрого реагирования на новую реальность ограничений, вызванных пандемией COVID-19, привела к переосмыслению кураторских стратегий в современном изобразительном искусстве.

Кураторство имеет все признаки художественного явления: концептуализацию, визуализацию, рецепцию (представление публике), общественное обсуждение, интерес художественных критиков, специалистов в области эстетики, культуры, средств массовой информации. Работая в поле знаний, куратор иницирует процессы, принимая во внимание множество факторов, мотивирует художников создавать произведения, ориентируясь на заданные кураторскую концепцию, временные и пространственные рамки, институциональные условия проекта. Он включает художественные практики в контекст кураторского высказывания, определяет соотношение художественных позиций в рамках проекта, продумывает векторы взаимодействия с окружающим миром. Логика кураторского высказывания строится по принципу последовательного усложнения: идея и тема проекта позволяют продумать и сформировать смысловое ядро исследования, вокруг которого выстраивается концепция.

Специальное исследование кураторских стратегий в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в. не проводилось; научное исследование кураторства является новым направлением отечественного искусствоведения. Анализ отдельных кураторских выставок и проектов, некоторых аспектов работы кураторов Беларуси

и ближнего зарубежья можно найти в научных публикациях М.Г. Борозны, П.В. Войничко, В.И. Жука, Т.Р. Кучинского-Парового, Е.Н. Русакевич, М.Л. Цыбульского, Е.Ф. Шунейко и др. [1, с. 381–386].

К ведущим темам нынешних зарубежных исследователей по научным проблемам осмысления кураторства следует отнести некоторые аспекты кураторских практик, позиции и функции кураторства в современном международном художественном поле. Отдельные вопросы кураторства, некоторые аспекты проблематики кураторских высказываний затрагивают Ж.-П. Мартинон, Н. Стернфельд, М.В. Бирюкова, Н. Хоуп О’Доннелл, Ш. Престегаард Шварц, Б. фон Бисмарк, У.М. Бауэр, Д. Рихтер, А. Видокле, И. Рогофф и др. Многие зарубежные исследователи (Ж.-П. Мартинон, Б. фон Бисмарк и др.) разграничивают «кураторство» и «кураторский», понимая «кураторство» как диапазон профессиональных практик, связанных с созданием выставок и других способов отображения, а «кураторский» как источник накопления и передачи знаний и проведения широкопрофильных исследований на организованном куратором пространстве. В поле отечественного искусствоведения данное разграничение отсутствует. Аспектам проектной, творческой, интеллектуальной деятельности основоположника профессии кураторства Х. Зеemann, его авторским позициям, его отдельным выставкам посвящены обширное число трудов и публикаций, в том числе работ Х.-Й. Мюллера, М.В. Бирюковой, М. Рокетте Тейшейра, Б. фон Бисмарк, Д. Чон, К. Христов-Бакарджиев, Ф. Кайзера, М.Р. Льюк, Г. Филлипса, П. Риголо и др. Деятельность известных кураторов современности, среди которых К. Кёниг, А. Рюдлингер и др., изучают Ф. Вальдфогель, Б. фон Майенбург-Кампелл и др. [1, с. 381–386].

Зарубежные исследователи рассматривают отдельные вопросы кураторских практик и аспектов кураторской работы: трансформацию представлений об искусстве с течением времени (Б. Гройс); проблемы кураторства в современной художественной практике (Е.Е. Прилашкевич); кураторство как живое знание (В. Мизиано); интернационализацию выставочной деятельности (В. Мизиано); исторический аспект кураторства (Х.-У. Обрист, К. Шуберт, М. Баскар), процессы формирования кураторского дискурса (П. О’Нил), особенности и составляющие современного кураторского мышления (Т. Смит и др.) и т.д. [1, с. 381–386].

Целью данного исследования является осмысление творческого вклада кураторов

художественных выставок и проектов, что дало возможность определить основные кураторские стратегии и репрезентовать кураторские практики в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в. Анализ кураторских стратегий ведущих кураторов современности, наиболее значимых кураторских выставок и проектов, систематизация кураторских подходов позволяют восполнить знания об указанном периоде в истории искусства.

Искусствоведческое исследование крупных выставочных событий современного изобразительного искусства 2-й половины XX – начала XXI в. на европейском пространстве помогло выявить основные кураторские стратегии современного искусства данного периода и предложить их классификацию: 1) институционализация художественных и кураторских практик; 2) репрезентация сегодняшних кураторских практик; 3) выявление потенциала современного искусства; 4) кураторские исследования.

Институционализацию художественных и кураторских практик рассмотрим на примере международной выставки современного искусства *documenta*, проходящей в городе Касселе (Германия) один раз в пять лет. Основанная А. Боде, ставшим художественным руководителем первых четырех *documenta*, эта выставка впервые была открыта в 1955 г. под названием «*documenta. Искусство двадцатого века. Международная выставка*». Первая *documenta* презентовала направления искусства и произведения художников, считавшихся в нацистской Германии «дегенеративными». «*Il documenta'59. Искусство после 1945. Международная выставка*» (1959) базировалась на тезисе немецкого искусствоведа В. Хафтманна о том, что абстракция является международным языком искусства. Для *documenta III* (1964) А. Боде впервые сформулировал ставший впоследствии обязательным принцип «Музея 100 дней», придав и самой выставке, и параллельным программам мультидисциплинарный, инновационный характер, дав возможность множественного выбора и активизации эстетических переживаний, вовлечения посетителей. На *documenta 4* (1968) впервые стала работать «Школа посетителей» Б. Брока, что ознаменовало дидактический и перформативный подходы к обучающему посредничеству (медиации) на выставках современного искусства.

Х. Зеemann, художественный руководитель *documenta 5* (1972), впервые пригласил других кураторов формировать разделы экспозиции. *Documenta 5*, задуманная как просветительская выставка, представила широкий интеллектуальный потенциал современного

художественного поля. И кураторская стратегия «100 дней событий», и методология представления разделов экспозиции, и интеграция в выставку кино и театра, и «Школа посетителей» способствовали процессам получения и накопления знаний.

М. Шнекенбургер, художественный руководитель *documenta 6* (1977), сделал упор на медиализации, понимая под медиа средства художественной коммуникации и заявив в качестве программных три технических средства изображения – фотографию, фильм и видео. К курированию разделов выставки были приглашены эксперты В. Херцогенрат (видеоискусство), Э. Вайсс и К. Хоннеф (фотография) и др.; впервые были созданы произведения для публичного пространства города. Кураторским подходом художественного руководителя *documenta 7* (1982) Р. Фукса стала музееализация – стремление упрочить положение современного искусства, выставив произведения как драгоценные экспонаты музейных залов. Художественный руководитель *documenta 8* (1987) М. Шнекенбургер считал необходимым и важным создание пространства коммуникаций для искусства и зрителей. Художникам была предоставлена возможность создания произведений специально для выставки. М. Шнекенбургер, не стремясь разделить искусство по жанрам и направлениям, провел кураторское исследование и в результате представил трансграничный феномен современного искусства, основанный на синтезе и взаимодействии художественных медиа.

Художественный руководитель *documenta IX* (1992) Я. Хут создал объемный иллюстративный обзор актуального искусства, отобрав для выставки не произведения, а художников, каждый из которых сам принимал решение об экспонировании созданной ранее или подготовленной специально к выставке работы. К. Давид, куратор *documenta X* (1997), заявила о *documenta* как о глобальной выставке современного искусства. Это направление было расширено кураторами трех последующих выставок: О. Энвезор организовал 5 равноценных платформ *Documenta 11* (2002) в африканских городах Фритаун, Йоханнесбург, Киншаса, Лагос и в немецком Касселе; К. Христов-Бакарджиев провела *DOCUMENTA (13)* 2012 г. в Касселе, Александрии / Каире (Египет), Банфе (Канада), Кабуле (Афганистан); А. Шимчик организовал *documenta 14* (2017) в Афинах и Касселе. В широком международном поле современного искусства *documenta* является ключевой кураторской выставкой [2].

Среди наиболее важных подходов и стратегических решений художественных

руководителей – кураторов documenta следуют назвать приглашение к сотрудничеству специалистов, курирующих тематические разделы экспозиции; тесное взаимодействие с художниками с целью создания произведений специально для выставки, использование возможностей новых медиа, инновационные формы презентации, работу со зрителем, расширение границ современного искусства.

Репрезентация современных кураторских практик. Переосмысление творческого наследия выдающихся кураторов настоящего времени – важная компонента современного кураторства. Изучение архивов ведущего куратора современности Х. Зееманна, анализ созданных им выставок и проектов позволили выявить этапы развития кураторства во второй половине XX в. Итогами длительных исследований стали воссоздание в нынешних реалиях знаменитой выставки Х. Зееманна 1974 г. «Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» [3], презентация многоаспектной творческой деятельности куратора на выставке «Харальд Зееманн. Музей obsessions» [4] и издание «Харальд Зееманн. Музей obsessions» [5], не только сопровождавшее эти две экспозиции, но и представившее искусствovedческое осмысление вклада Х. Зееманна в кураторство современного искусства. Х. Зееманн, осознавая важность и необходимость формирования кураторского художественного высказывания, отличающегося от традиционного музейного производства, создал ряд экспериментальных проектов, изменивших понимание кураторской работы. Впервые примененные Х. Зееманном кураторские подходы, такие как введение в контекст выставки современного искусства исторического материала, экспонирование в непригодных помещениях, отказ от главенствующей роли произведений искусства, нашли широкое распространение в кураторских практиках. Кураторы Г. Филлипс и Ф. Кайзер в сотрудничестве с Д. Чон и П. Риголо, создав выставку «Харальд Зееманн. Музей obsessions» (2018), не стремились музеализировать память Х. Зееманна; исследовав жизнь и творчество самого знаменитого куратора современности, они вывели на передний план разнообразие интересов Х. Зееманна и сложность тем, над которыми он работал. Выставка «Харальд Зееманн. Дедушка: такой же первооткрыватель, как и все мы» (2018), куратором которой выступил Г. Филлипс, наглядно представила вневременную актуальность кураторских подходов Х. Зееманна.

Выявление потенциала современного искусства – одна из наиболее значимых

кураторских стратегий нынешнего времени. Кураторские сообщества каждой страны стремятся выстроить связи, наладить полилогическое общение, интегрировать локальные кураторские и художественные практики в мировое культурное поле. Проект NEMOSKVA, стартовавший в России в 2018 г. и рассчитанный на многолетнюю работу, своей целью видит инициирование межрегионального взаимодействия в сфере современного искусства. Автором идеи проекта является искусствoved и куратор Алиса Прудникова. Проект реализуется как длительная поликомпонентная платформа. Состоявшиеся в 2018–2019 гг. мероприятия проекта в Российской Федерации – экспертный анализ актуальной культурной ситуации российских регионов, передвижной международный симпозиум по ряду городов и сопровождавшие его просветительская программа, постоянно пополняемая выставка идей «Большая страна – большие идеи», портфолио-ревью, кураторская школа, дискуссия «Проблемы кураторства в регионах: независимые и музейные практики» дали возможность определить уникальность и культурное разнообразие регионов, найти новых авторов, создать условия для творческой реализации художников и кураторов, обозначить локальные векторы развития современного искусства регионов Российской Федерации. Выставка «Двенадцатый часовой пояс», репрезентовавшая проблематику современного искусства посещенных экспертами регионов России, в 2019 г. была представлена в брюссельском Центре изящных искусств BOZAR [6].

Важной частью проекта NEMOSKVA стало создание электронной базы современного искусства регионов России. Цифровой архив, сформированный при подготовке проекта и в результате деятельности экспертного сообщества, является значимым источником для искусствovedческих и смежных исследований актуальной ситуации современного искусства и культуры регионов Российской Федерации. Долговременными задачами проекта NEMOSKVA выступают выстраивание горизонтальных и вертикальных связей в сфере современного искусства, интеграция локальных кураторских и художественных практик в мировое культурное поле.

Исследовательские кураторские стратегии. Ведущей кураторской стратегией последних десятилетий стало кураторское исследование, условно разделяемое на теоретическую и практическую составляющие. Теоретическая составляющая включает изучение искусствovedческих, художественных, информационных и смежных материалов,

дискуссии, обсуждения; практическая – посещение мастерских, галерей, выставок, творческих мероприятий, встречи с художниками, искусствоведами, кураторами, художественными критиками и т.д. Итогом кураторского исследования, в зависимости от поставленных задач, может стать идея или концепция творческого мероприятия, художественная выставка или проект современного искусства, симпозиум или научная публикация и т.д.

В результате искусствоведческого анализа значимых проектов современного изобразительного искусства были выявлены отдельные направления исследовательских кураторских стратегий: осмысление визуального опыта XX в.; кураторское представление современного искусства середины XX – начала XXI столетия; репрезентация локальных контекстов современного искусства.

Осмысление визуального опыта XX в., осуществленное российскими и немецкими кураторами масштабных выставок «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1900–1950» (1995–1996) и «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд» (2003–2004), дало возможность репрезентовать художественную, архитектурную, эстетическую, историческую среду через призму мировой истории искусств, сопоставить пути развития двух культур, тесно связанных между собой. В основу концепции выставки «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1900–1950» была положена культурно-историческая ретроспектива [7, с. 281–287]. Выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд» – концептуальное осмысление основных этапов эволюции художественного развития, она была задумана кураторами как побуждение к личному переживанию визуального опыта конкретного периода. Концептуально единые, экспозиции в Берлине и Москве были выстроены как диалог немецких, российских и международных художников на заданные кураторами темы [8]. Мультидисциплинарные выставки «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1900–1950» и «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1950–2000. Современный взгляд», представившие сложные смысловые, художественные и документальные структуры, стали итогом исследований международных кураторских коллективов.

Кураторское представление современного искусства середины XX – начала XXI в. – новое направление исследовательских кураторских стратегий. Задачей приглашенных для работы с коллекцией современного искусства Института связей с зарубежными странами (Германия) и формирования выставки «Пути немецкого искусства с 1949 года

по сегодняшний день» кураторов М. Флюгге и М. Винцена была работа с произведениями, отобранными в предыдущие годы кураторами разных поколений [9]. Г. Адриани, У. Целлер, Р. Блок, В. Херцогенрат, Й. Кладдерс и другие независимые кураторы, разрабатывая концепции выставок, опирались как на актуальность, реакцию художников на исторические или современные события, так и на профессиональные и личные связи с художниками. В результате трехлетней работы с коллекцией, анализа кураторских стратегий и художественных практик 1949–2010 гг. М. Флюгге и М. Винцен выявили ряд закономерностей развития искусства Германии с 1950-х гг. и по 2010 г.: 1) активность женщин-художниц, 2) расцвет фотографии как искусства, 3) возрастающая роль видеоискусства, 4) взаимные связи произведений художников разделенной Германии, 5) плюрализм художественных высказываний. Исследовательская кураторская стратегия выставки «Пути немецкого искусства с 1949 года по сегодняшний день» (2013) заключалась как в анализе исторического среза развития изобразительного искусства, так и в изучении истории кураторского представления современного искусства Германии XX–XXI вв. за рубежом. Результатом деятельности кураторов стало создание новой картографии искусства Германии и представление векторов развития современного искусства Германии как целостного концептуального явления.

Искусствоведческий анализ российской трилогии выставочных проектов «Музей великих надежд» (2015) [10], «Жизнь живых» (2016) [11] и «Простые чувства» (2017) [12] дал возможность выявить одно из распространенных направлений кураторских исследовательских стратегий последних десятилетий – *репрезентацию локальных контекстов современного искусства*. Коллектив кураторов «Музея великих надежд» (К. Ануфриева, Е. Белова, В. Ефимов, А. Савицкая, Е. Стрелков) разработал идею по работе современного искусства с историей и реализовал проект в форме идеализированного музея актуального краеведения, где выбранных в результате обсуждения известных нижегородских культурных героев представляли авторские высказывания современных художников. «Жизнь живых» (кураторы А. Савицкая, А. Филатов), ставшая продолжением и развитием «Музея великих надежд», продемонстрировала индивидуальность локальных историй и общность глобальных проблем. Кураторы проекта «Простые чувства» А. Савицкая, А. Полозова, В. Дьяконов, А. Корси включили в экспозицию работы художников из различных коллекций

и специальные проекты, выполненные приглашенными авторами. Разнообразие работ художников, выделенных кураторами тематических блоков, предлагаемого маршрута движения по экспозиции сформировало широкий диапазон зрительских реакций. Каждый проект трилогии сопровождался специально созданными программами параллельных мероприятий: кураторскими экскурсиями, разработками тематических маршрутов, аудиогидов для взрослой и детской аудитории, школами арт-медиации, встречами с приглашенными экспертами и т.д.

Кураторские исследования локальных контекстов позволили актуализировать городское пространство и интерпретировать историческое наследие средствами современного искусства, создать действующую модель краеведческого музея нового типа, показать сегодняшние возможности художественных осмыслений локальной истории.

Заключение. Мультидисциплинарные и междисциплинарные выставочные проекты, объединяя результаты творческих поисков, становятся коллективным произведением современного искусства, единым высказыванием кураторов и художников. Кураторы на протяжении своей многолетней деятельности нередко применяют одновременно несколько стратегий, например, институционализацию художественных и кураторских практик и кураторские исследования. Кураторские стратегии в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в. на европейском пространстве содействуют объединению форм и смыслов, трансляции культурных ценностей, выявлению творческого потенциала и локальной уникальности, актуализации культурного наследия, формированию новых, созвучных своему времени, смыслов, создают

новые формы переживания и понимания, активизируют производство знаний, образуют социально значимый культурный продукт.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е.Я. Научные проблемы осмысления кураторских практик современного изобразительного искусства / Е.Я. Кенигсберг // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2019. – Вып. 26. – С. 381–386.*
2. Documenta [Electronic resource]. – Mode of access: <https://documenta.de>. – Date of access: 26.04.2021.
3. Harald Szeemann. Grossvater: Ein Pionier wie wir [Electronic resource] // *Kunsthalle Bern*. – Mode of access: <https://kunsthalle-bern.ch/ausstellungen/2018/grossvater-ein-pionier-wie-wir/>. – Date of access: 15.07.2018.
4. Harald Szeemann: Museum der Obsessionen [Electronic resource] // *Kunsthalle Düsseldorf*. – Mode of access: <http://www.kunsthalle-duesseldorf.de/index.php?id=427>. – Date of access: 04.10.2018.
5. Harald Szeemann: Museum der Obsessionen / B. von Bismark [et al.]; ed.: G. Philipps, P. Kaiser. – Zürich: Scheidegger & Spiess Verlag, 2018. – 416 S.
6. NEMOSKVA [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nemoskva.art>. – Дата доступа: 18.09.2018.
7. Кенигсберг, Е.Я. Международное кураторское исследование: выставка «Москва–Берлин / Берлин–Москва. 1900–1950» / Е.Я. Кенигсберг // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2018. – Вып. 25. – С. 281–287.*
8. Москва–Берлин / Берлин–Moskau, 1950–2000: Искусство. Современный взгляд: [каталог выставки / вступ. слово: М. Швыдкой]. – М.: Трилистник, 2004. – 351 с.
9. Weltreise. Kunst aus Deutschland unterwegs / ed.: Elke aus dem Moore, Matthias Flügge, Matthias Winzen. – Heidelberg: Kehr, 2014. – 504 S.
10. Музей великих надежд [Электронный ресурс] / Государственный центр современного искусства, Нижний Новгород. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=2719>. – Дата доступа: 01.05.2015.
11. Жизнь живых [Электронный ресурс] / Государственный центр современного искусства, Нижний Новгород. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=3591>. – Дата доступа: 16.07.2016.
12. Простые чувства [Электронный ресурс] / Государственный центр современного искусства, Нижний Новгород. – Режим доступа: <http://www.ncca.ru/events.text?filial=3&id=4232>. – Дата доступа: 10.07.2017.

Поступила в редакцию 27.09.2021

Інсітнае мастацтва Віцебшчыны як гісторыка-культурная каштоўнасць Беларусі

Вакар Л.У.

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

Інсітнае (наіўнае) мастацтва Віцебшчыны з’яўляецца вызначальным складнікам мастацкай культуры рэгіёна, мае глыбокія народныя карані і ўвасабляе гістарычнае і паўсядзённае жыццё народа праз жывапісна-пластычную форму выказвання. Перадгісторыя інсітнага мастацтва Віцебскай вобласці бярэ пачатак у гарадской народнай культуры XVII ст. (народны абраз, сценапіс, гарадская шылда, драўляная скульптура). У XX ст. інсітнае мастацтва звязана з рознымі жанрамі малярскага рамяства (гарадская рэкламная шылда, дэкарацыі фотаатэлье, маляваныя дываны), з мастацкай школай Ю. Пэна, творчасцю сусветна вядомага мастака М. Шагала; у заходніх раёнах вобласці з творчасцю Я. Драздовіча. Да 1980-х гг. творчасць мастакоў-самавукаў развівалася на двух узроўнях: у межах народнай вясковай культуры і арганізаванага аматарскага руху пры дзяржаўных установах культуры. На працягу 1960–1980-х гг. сталі вылучаць больш вузкі напрамак непрафесійнай творчасці, які атрымаў першапачаткова дэфініцыю “прымітыў”, а ў 1990-х – “insima”. У 1991 годзе Віцебскі АНМЦНТ правёў першую абласную выставу “Талент шчырага сэрца. Мастацтва Insitus” і стаў ініцыятарам нацыянальных выстаў наіўнага мастацтва “Insita” (1994, 2000, 2008, 2012, 2016, 2020), пяць апошніх з якіх адбыліся ў Віцебску. У сучасным культурным жыцці Віцебскай вобласці інсітная творчасць мастакоў і разьбяроў займае значнае месца: сістэмна праводзяцца персанальныя, групавыя, клубныя выстаўкі ва ўстановах культуры і адукацыі.

Ключавыя словы: гісторыка-культурная каштоўнасць, нематэрыяльная культурная спадчына, інсітнае мастацтва, наіўны наратыў, аматарская творчасць, спантаннасць творчасці, народная ідылія, паўсядзённасць, маляваны дыван, традыцыя, непасрэднасць светаўспрымання, міфалагізм, архетып, ідэаграфічнасць, мадэляванне вобразу па памяці, брыкалаж.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 11–16)

Insit Art of Vitebsk Region as a Historical and Cultural Value of Belarus

Vakar L.U.

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

The insit (naive) art of Vitebsk Region is a defining component of the artistic culture of the Region, has deep folk roots and embodies the historical and everyday life of the people through a pictorial and plastic form of expression. The prehistory of the insit art of Vitebsk Region originates in the urban folk culture of the XVIth century (folk icon, wall painting, city sign, wooden sculpture). In the twentieth century, insitic art is associated with various genres of painting craft (city advertising signs, photo studio decorations, painted carpets), with the art school of Yu. Pan, the work of the world-famous artist M. Chagall; in the western regions of the region with the work of Ya. Drozdovich. Until the 1980s, the creativity of self-taught artists developed at two levels: within the framework of folk village culture and an organized amateur movement under state cultural institutions. During the 1960s and 1980s, a narrower direction of non-professional creativity began to be distinguished, which initially received the definition of "primitive", and in the 1990s – "insit". In 1991, Vitebsk ANMCNT held the first regional exhibition "The talent of a sincere heart. Art of Insitus" and initiated the following national exhibitions of naive art "Insita" (1994, 2000, 2008, 2012, 2016, 2020), the last five of which were held in Vitebsk. In the modern cultural life of Vitebsk Region, the insit creativity of artists and carvers occupies a significant place: personal, group, and club exhibitions are systematically held in cultural and education institutions.

Key words: historical and cultural value, intangible cultural heritage, insit art, naive narrative, amateur creativity, spontaneity of creativity, folk idyll, everyday life, hand-drawn carpet, tradition, spontaneity of world perception, mythologize, archetype, ideography, image modeling from memory, bricolage.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 11–16)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: lvakar@mail.ru – Л.У. Вакар

Дванаццатага лютага 2020 г. Беларуская рэспубліканская навукова-метадычная рада па пытаннях гісторыка-культурнай спадчыны пры Міністэрстве культуры Рэспублікі Беларусь прыняла рашэнне аб наданні статусу гісторыка-культурнай каштоўнасці элементу “Традыцыі інсіднага (наіўнага) мастацтва Віцебшчыны” і рэкамендавала Віцебскаму аблвыканкаму сумесна з зацікаўленымі ўстановамі ажыццяўляць меры па захаванні, распаўсюджванні і папулярызацыі дадзенага нематэрыяльнага праяўлення творчасці чалавека.

Інсіднае (наіўнае) мастацтва адносіцца да прафесійных формаў творчасці мастацкай культуры XX стагоддзя. Мастацтва самавукаў было заўважана і эстэтычна асэнсавана ў канцы XIX стагоддзя, калі аматарскі жывапіс мытніка Анры Русо пачаў выстаўляцца ў экспазіцыях Салона незалежных разам з творамі постімпрэсіяністаў (1886). У 1928 годзе ў Парыжы калекцыянер і даследчык гэтага мастацтва Вільгельм Удэ арганізаваў першую выставу французскіх самавукаў, на якой прадставіў сваіх экспанентаў як мастакоў “святога сэрца”. Гэтае найменне было перафразоўкай назвы сабора Кер Сакрэ, вакол якога гандлявалі сваімі творами мастакі. Еўрапейскія мастацкія крытыкі сталі карыстацца наступнымі вызначэннямі прафесіянальных творцаў: “мастакі інстынкту”, “народныя майстры-рэалісты”, “мастакі магічнай рэчаіснасці”, “непасрэдныя мастакі”, “мастакі ўнутранай патрэбы”, самавукі (аўтадыдакты) ды інш. Больш распаўсюдзіліся тэрміны “сучасныя прымітывы” (В. Удэ), “наіўнае мастацтва” (О. Бі-хаджы-Мерын), “інсіднае мастацтва” (Ш. Ткач).

Сучаснае інсіднае (наіўнае) мастацтва з’яўляецца адной з вядучых тэндэнцый у развіцці выяўленчага мастацтва, мае шырокае распаўсюджванне ў свеце. Сістэмнае тыпалагічнае вывучэнне мастацтва прафесійных мастакоў распачалося намаганнямі славацкага мастацтвазнаўцы Штэфана Ткача. З 1966 г. у Браціславе праходзяць міжнародныя выстаўкі “INSITA” і навуковыя сімпозіумы. Менавіта Ш. Ткач прапанаваў новы тэрмін – “інсіднае мастацтва” (талент, дадзены ад прыроды). У Польшчы агульнаадукацыйныя выставы наіўнага мастацтва адбываюцца з 1950-х гадоў, у Расіі з 2004 года праводзяцца міжнародныя фестывалі наіўнага мастацтва і творчасці аўтсайдараў “Фестнаіў”. Сусветную вядомасць маюць нацыянальныя традыцыі наіўнага мастацтва балканскіх славянскіх краін. У Харватыі вылучаюць Хлебінскую (І. Генераліч, Іван Рабузін, Эмерык Фейш), у Сербіі – Кавачынскую (Марцін Ёнаш і Зузана Халупава) і Ягодзінскую (Сава Сякуліч, Войслаў Якіч) школы. У 1984 г. у Бялградзе Ота Біхалджы-Мерын выдаў Сусветную энцыклапедыю

наіву, куды ўвайшлі творчыя біяграфіі больш за 800 мастакоў розных краін свету. З Беларусі ў дадзенае выданне была ўключана творчасць Алены Кіш [1]. Яе спадчына захоўваецца ў Гісторыка-культурным музеі-запаведніку “Заслаўе”, выдадзены альбомы [2; 3].

У Рэспубліцы Беларусь шырокую вядомасць і дзяржаўную падтрымку атрымала творчасць разьбяроў Мікалая Тарасюка (1932–2015) з в. Стойлы Пружанскага раёна, дзе на сядзібе майстра захоўваецца створаны ім музей “Успаміны Бацькаўшчыны”, праводзяцца пленэры разьбярства, а таксама творчасць разьбяра Івана Супрунчыка (1942 г.н.) з в. Цераблічы Столінскага раёна, дзе майстрам створаны Музей народнага мастацтва і побыту. Творчасці разьбяроў прысвечаны навукова-папулярныя выданні В. Лабачэўскай [4; 5].

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца рэканструкцыя гісторыі развіцця традыцый інсіднага мастацтва на Віцебшчыне, раскрыццё эстэтычных вартасцей прафесіянальнай мастацкай творчасці.

Перадгісторыя развіцця інсіднага мастацтва на Віцебшчыне. Для Віцебска мастацтва інсідных творцаў з наіўным бачаннем свету і стылістыкай прымітыву – характэрная асаблівасць культуры. У XVII–XVIII стагоддзях на Віцебшчыне склалася мясцовая школа фрэскавага сценапісу, сакральнай пластыкі, іканапісу з уласцівай для яе прымітывісцка-спрошчанай стылістыкай [6]. Сярод яе шэдэўраў трэба прыгадаць латыгаўскія абразы [7]. Для гістарычных узораў мастацтва прымітыву Беларусі характэрна творчае спалучэнне сімвалічнай знакавасці іканапісу візантыйскай традыцыі з барочнай жывапіснай экспрэсіўнасцю. У XIX стагоддзі да рэлігійнай традыцыі народнага жывапісу далучаюцца новыя формы гарадской народнай культуры: жывапісная шылда, жывапісныя дэкарацыі фотаатэлье і маляваны дыван (асноўныя віды рамеснай дзейнасці членаў малярскага цэха).

Гарадская шылда развівалася ў двух накірунках: дакладным натуралістычным пісьме, запатрабаваным багатым спажывцом, і гіпербалічна гратэскным стылі, характэрным для народнай смехавой культуры [8]. У жанры маляванага дывана таксама вылучаюцца два напрамкі: сюжэтны (месцачкава-гарадскі) і раслінна-кветкавы (вясковы) [9].

У канцы XIX – пачатку XX ст. помнікі правінцыяльнага сакральнага мастацтва Беларусі папярэдніх стагоддзяў ўспрымаліся як творы самабытнай народнай культуры з рысамі “прымітыва пісьма”, што выклікала цікавасць прадстаўнікоў авангардных плыняў і спрыяла станаўленню мадэрнізму. У XX стагоддзі развіццё інсіднага мастацтва цесна звязана з творчасцю Ю. Пэна, М. Шагала і Я. Драздовіча, якія жыва і непасрэдна ўвасаблялі ў сваіх творах

вобразы правінцыі, штодзённасці і каларытныя сцэны народнага жыцця.

У 1918 годзе М. Шагал праводзіць рэвалюцыйныя рэформы ў культурным жыцці Віцебска, адной з якіх было аб'яднанне ў адзіны творчы калектыў гарадской майстэрні пры Народнай мастацкай вучэльні маладых мастакоў і сталых маляроў гарадской шкылы, аматараў жывапісу розных узростаў. Сярод анкет навучэнцаў [10] можна сустрэць лісты былога начальніка віцебскай турмы 67-гадовага І.А. Туржанскага, 50-гадовай Ц.А. Розенгольц, братоў Ісаака і Хаіма Зэльдзіных, якім на той час ужо было 32 і 33 гады, і яны мелі рамесніцкую падрыхтоўку. У артыкулах М. Шагала гэтага часу больш акцэнтуюцца сацыяльны кантэкст рэформаў, але разам з тым ёсць і ўсвядомленае разуменне эстэтычнай каштоўнасці народнага мастацтва. У "Лісце з Віцебска" мастак паведамляе: "Радавалі сэрца асобныя ... мастакі з народа і асабліва працоўныя — маляры-жывапісцы. З якой любоўю, з якой дзіцячай адданасцю выконвалі яны нашы сталічныя "мудрагелістыя" эскізы" [11].

У 1919–1920-х гг. былі створаны студыі выяўленчага мастацтва ў Оршы, Полацку, Гарадку, Невелі. У гэтых студыях у першай палове дваццатых гадоў народныя мастакі, з іх патэнцыялам асабістага самавыяўлення, блізасцю да фальклорных сінкрэтычных формаў творчай дзейнасці, былі разам з мастакамі авангарда актыўнымі сцвярджальнікамі навацыйных ідэй.

У XX ст. у БССР непрафесійнае выяўленчае мастацтва развівалася на двух узроўнях: у межах народнай культуры і арганізаванага самадзейнага руху пры дзяржаўных установах культуры. Студыйная сістэма навучання і правядзенне выставак з афіцыйна вызначанай тэматыкай набліжалі самадзейную творчасць да прафесійнага мастацтва і прыводзілі да яе дугаснасці. Вылучэнне інсіднага (наіўнага) мастацтва як самастойнай з'явы распачынаецца ў 1960-я гады, калі ў непрафесійнай творчасці адбываецца пераарыентацыя на першавобразы калектыўнай памяці і непасрэднае крэатыўнае выказванне.

Пачатак сістэмнай працы Віцебскага АНМЦНТ па развіцці інсіднага (наіўнага) мастацтва. З пачатку 1980-х гг. Віцебскі абласны навукова-метадычны цэнтр народнай творчасці праводзіць мэтанакіраваную работу па выяўленні інсідных творцаў і зборы твораў інсіднага (наіўнага) мастацтва вобласці. У гэты час плённа працавалі наступныя творцы. П. Баранаў (1906–1990) пісаў краявіды Віцебска з гістарычнай і тапаграфічнай дакладнасцю, ідылічныя карціны сямейнага жыцця, тыпізаваныя адпаведна з народным ідэалам партрэты артыстаў, беларускіх пісьменнікаў

і герояў-лётчыкаў. П. Дзіярдзейчук з Наваполацку (1926–1995 гг.) ствараў эпічныя карціны ваенных бітваў. Палачанін Н. Шухноў (1920–1997), віцябляне А. Гарачаў (1919–1987) і А. Кузьмін (1919–2001) малявалі беларускую прыроду, вёску, жыццё яе жыхароў, напоўненае турботамі па гаспадарцы і прыкметамі дастатку. Жывапіс В. Жарнасека (1929–1998) з Лепеля, віцяблян А. Печаніцына (1922–2000), Я. Ушала (1919–1998) перадаваў ідылічную карціну свету, дзе пануе гармонія паміж прыродай, жывёламі і чалавекам. У гратэска-сатырычным напрамку працаваў разьбяр С. Шаўроў з Оршы (1906–2000), аўтар твораў фальклорна-казачнага зместу, партызанскай гісторыі. Настаўніца з в. Кашчына Чашніцкага раёна Г. Асіпкова (1939 г.н.) аддавала перавагу лірычным вобразам, запазычаным з песень, дзіцячых казак, з цеплынёй увасабляла характары аднавяскоўцаў. Карціны селяніна В. Цяцёркіна з в. Халамер'е Гарадоцкага раёна (1924–2002) і музыканта І. Велікодскага (1926–2001) з Глыбокага ўражвалі ўзнятай лініяй далягляду, што давала магчымасць максімальна насыціць прастору разнастайнымі дэталямі, сюжэтным аповедам. Разьбярства народных майстроў Б. Лабкоўскага (1900–1992) з в. Далёкія Браслаўскага раёна, Г. Рабізы (1935–1998) з Глыбокага, М. Юхно (1928–1991) з в. Пестуны Мёрскага раёна вылучалася знакаваасцю, абагульненасцю вобраза, архаічнай пластыкай. У сваіх працах яны акцэнтавалі ўвагу на гісторыка-этнаграфічных прыкметах: традыцыйным адзенні, манеры трымаць інструмент, спосабах карыстання ім. Пераадоленне франтальнай статыкі адбывалася праз стварэнне макетападобных кампазіцый, што дазваляла перадаць прастору і разгорнуты сюжэт.

І абласная выстава "Талент шчырага сэрца. Мастацтва Insitus" праходзіла з 22 жніўня па 4 кастрычніка 1991 г. у выставачных залах Віцебскага АНМЦНТ [12]. У ёй прыняў удзел 21 аўтар. Прадстаўленыя на ёй творы сталі хрэстыматычнымі ўзорамі інсіднага мастацтва. Эспазіцыя складалася з двух раздзелаў. Творчасць мастакоў сялянскага паходжання (Л. Каляга, В. Жарнасек, В. Цяцёркін, Б. Лабкоўскі, М. Юхно, П. Зяляўскі, Ф. Максімаў) дэманстравала сувязь з традыцыйнымі сялянскімі рамеснымі тэхналогіямі, фальклорны пачатак і хрысціянскія іканаграфічныя вобразы. Творчасць гарадскіх мастакоў (П. Баранаў, Я. Ушал, М. Сайфугаліева, А. Печаніцын, А. Кузьмін, В. Плешкаў, М. Байцоў) выяўляла сваю ўкараненасць у прастору Віцебска і яго ваколіц, паўсядзённае жыццё віцяблян. Выстава мела шырокі рэзананс у сродках масавай інфармацыі, на Віцебскім абласным тэлебачанні адбылася перадача

з удзелам мастацтвазнаўцаў Г.Г. Сакалова-Кубая і В.А. Лабачэўскай. Яны высока ацанілі мастацкі ўзровень твораў і вызначылі канцэпцыю выставы як узорную для іншых рэгіёнаў Беларусі. У снежні 1991 г. дадзеная выстава ў новым экспазіцыйным рашэнні была паказана ў Мінску ў будынку Рэспубліканскага Дома работнікаў мастацтва.

У 1992 годзе ў выставачных залах Віцебскага АНМЦНТ праходзіць персанальная выстаўка М. Байцова (1928–2005), творчасць якога мае спантанна-эўрыстычны характар. Метад яго працы набліжаны да брыкалажу: мастацкі твор робіцца з выпадковага матэрыялу (штучнай скуры, паламанай мэблі, кардонных накрывак, фанеры, старой тканіны), фактура і колер якога ўдала абыгрываюцца і набываюць эстэтычную каштоўнасць. Вобразы ўласных твораў мастак таксама запазычвае, эмацыянальна і эстэтычна перапрацоўвае, што прыводзіць да радыкальнага абнаўлення першавобраза. Яго артыстычна напісаныя краявіды Віцебска запазычаны з паштовак пачатку XX ст. і ўспрымаюцца нібы ўбачаныя вачыма М. Шагала.

Вялікую папулярнасць у гэты час набывае творчасць П. Зяляўскага (1917–1995). У працах майстра цікава спалучаюцца хрысціянская іканаграфія і паганскі светапогляд. У знакамітай манументальнай кампазіцыі “Новая эра”, зробленай перад хатай, майстар аднавіў алтары вясковага касцёла, і тым самым знаменаваў фінал афіцыйнай палітыкі атэізму. На фоне фасада дома ён паставіў паліхромныя скульптуры Хрыста, Маці Боскай, Святога Язэпа і побач з імі выявы жывёл і птушак. Увечары П. Зяляўскі запальваў гірлянды лямпачак, развешаных вакол скульптур, і прамаўляў малітвы. Рэлігійную функцыю ансамбля падкрэсліваў і заклінальны надпіс: “Божа, навярні бестыю! Скора канец калдунам”. Майстар сваімі творамі і ўчынкамі імкнуўся не проста нагадаць людзям пра Бога і пра той правільны свет, які існуе ў яго ўяўленні, але і паспрыць яго надыходу.

У 1994 г. адбываецца персанальная выстава Ф. Максімава (1914–2006) [13], прымеркаваная да 80-годдзя майстра. Яго творчасць мае спавядальны характар. Пейзажы сядзібы з млынам нясуць вобраз ідылічнага свету, у якім нарадзіўся і вырас майстар. Падчас калектывізацыі сядзіба была разбурана, але штораў паўставала нанова ў творах. Скульптура і жывапіс дэманструюць архетыповую сутнасць вобразаў-знакаў “восі свету” (дрэва, храм), “выпрабавання” і “ўратавання” (рака, лодка, дарога), “абароненасці” (дом). Магутныя сосны, што атачалі бацькоўскую хату, у жывапісе сталі абагуленым вобразам “дрэва жыцця”. Кампазіцыя жывапісных прац разгортваецца парадкова, паралельна паверхні палатна. Тры ярусы – неба,

зямля і вада – ствараюць традыцыйную трохчасткавую схему архаічнай мадэлі свету. У ідэалізаваных вобразах гістарычных асоб (“Уладзімір, Рагнеда і Ізяслаў”, “Францыск Скарына”, “Усяслаў Брачыслававіч – полацкі князь”, “Ефрасіння Полацкая”) майстар спрашчае пластыку да ўмоўнасці знака, засяроджваецца толькі на вырашэнні аднаго франтальнага боку скульптуры, паверхню апрацоўвае дэкаратыўна-арнаментальнымі прыёмамі. Да твораў, прысвечаных гістарычным трагедыям XX стагоддзя (калектывізацыя, дэпартацыя, Чарнобыльская катастрофа), адносяцца карціны “Перасяленне хутароў у калгасны пасёлак”, “Байкальская цяснiна. Уцёкі з Гулагу”, “Ясны дзень на спаленай зямлі”. Карціна “Цяжкі і доўгі шлях да храма праз 70 разбуральных гадоў” успрымаецца як споведзь цэлага пакалення, трагічны лёс якога падзяліў майстар. У 2001 г. Ф. Максімаву прысвоена званне “Народны майстар Беларусі”.

Другая і трэцяя абласныя выстаўкі інсiтнага мастацтва прайшлі ў межах I і II Усебеларускага фестывалю народнага мастацтва “Беларусь – мая песня” (1997 г., 2005 г.). Сярод групавых і абласных выставак інсiтнага мастацтва больш яркімі былі выстаўкі “Інсiтнае мастацтва. Старыя і новыя імёны” (2002 г.), на якой разам з 23 вядомымі аўтарамі дэбютавалі 5 творцаў, і “Народны жывапіс і пластыка Віцебшчыны” (2004 г.), на якой былі прадстаўлены творы 35 аўтараў.

У выніку экспедыцыйнай дзейнасці, закупак і дароў мастакоў у фондах ДУ “Віцебскі АНМЦНТ” сабрана ўнікальная калекцыя народнага жывапісу.

Гісторыя нацыянальных выставак найўнага мастацтва “Insita”. I Нацыянальная выстава інсiтнага мастацтва праходзіла з 27 мая па 27 чэрвеня 1994 года ў Дзяржаўным мастацкім музеі ў Мінску [14]. Яна была праведзена БелПМК пры актыўным удзеле Віцебскага АНМЦНТ. З дваццаці ўдзельнікаў выставы адзінаццаць паходзілі з Віцебскай вобласці. На яе фоне прайшла навукова-практычная канферэнцыя, на якой адзначаліся актуальнасць вывучэння інсiтнага мастацтва і відавочныя поспехі ў гэтым накірунку ўстаноў культуры Віцебшчыны.

II Нацыянальная выстаўка інсiтнага мастацтва адбывалася з 7 ліпеня па 20 верасня 2000 г. у Віцебскім мастацкім музеі. Яна складалася з двух раздзелаў: інсiтнага мастацтва канца XX ст. і раздзела народнага мастацтва XVIII–XIX стст. са збораў Музея старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. У экспазіцыі першага раздзела дэманстраваліся творы 32 аўтараў, з іх 21 мастак прадстаўляў культуру Віцебскай вобласці. Паралельна працавала выстаўка польскага найўнага мастацтва з прыватнай калекцыі

М. Пакропэка, запрошанага для ўдзелу ў праекце. Выстаўкі праходзілі ў межах Міжнароднага фестывалю мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску”. Прысутныя на вернісажах спецыялісты ў галіне народнай культуры мастацтвазнаўцы М. Пакропэк (Польшча), В. Памешчыкаў (Расія), А. Сафарава (Расія), А. Талстой (Расія) адзначылі высокі мастацкі ўзровень твораў. Па выніках выставы ў верасні 2000 г. Віцебскім АНМЦНТ праведзена міжнародная навукова-практычная канферэнцыя “Інсітнае мастацтва Беларусі. Гісторыя. Суадносіны з народнай культурай. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця” і выдадзены яе матэрыялы [15].

III Нацыянальная выстаўка інсітнага мастацтва праходзіла з 4 лістапада па 4 снежня 2008 г. у выставачных залах Віцебскага абласнога краязнаўчага музея і Віцебскага абласнога метадычнага цэнтра народнай творчасці [16]. Выстава адбывалася пад знакам прызнання таленту Марыі Ларынай (1920–2001), якая пакінула найвыдатнейшую калекцыю маляванага дывана. Дыван “Рай”, змешчаны на афішы выстаўкі, стаў яе сімвалам. Творы мастачкі дэманструюць характэрнае для беларуса ўяўленне свету як бясконцага чаргавання водна-лясной прасторы. Матывы гуляння святочнага натоўпу ў парку, ля басейна з фантанам, каля віцебскай ратушы лёгка яднаюцца ў яе творчасці ў адзіны ідылічны мегавобраз раю. На многіх яе дэкаратыўных кампазіцыях сюжэт развіваецца стужкай уздоўж плоскасці палатна, можа ўкладвацца нават у два тры рады. Галоўны герой паўтараецца некалькі разоў, што нагадвае эстэтыку народнага дрэварыту XVIII–XIX стагоддзяў. Яна прысутнічае і ў характары малюнка, яго ідэаграфічнасці. Постаці абагульненыя і амаль аднолькавыя, толькі выразныя дэталі касцюма, прычосак ды надпісы арыентуюць глядача ў дыванковым фестывалі герояў Марыі Ларынай.

IV Нацыянальная выстаўка найўнага мастацтва “Insita-2012” была прымеркавана да 125-годдзя з дня нараджэння М. Шагала [17]. Праект практычна перарос у міжнародны, акрамя 56 беларусаў у ім прынялі ўдзел 23 мастака з бліжняга замежжа (агульная колькасць удзельнікаў – 79). Творчасць М. Шагала з’яўляецца прыцягальнай і вызначальнай для любога самавука. Шагала стаў адным з першых мастакоў, якія ў пачатку XX ст. асэнсавалі эстэтычную каштоўнасць мастацтва найўных творцаў і скарысталі яго стылістыку ў сваёй творчасці. Абагуленая мастацкая мова, для якой характэрныя архетыповыя вобразы, стала распаўсюджвацца ў XX ст. дзеля абнаўлення мастацкай традыцыі. Экспазіцыя ахапіла выставачныя залы трох устаноў культуры: Музея Марка Шагала, Віцебскага абласнога краязнаўчага музея і Віцебскага абласнога метадычнага цэнтра народнай творчасці. Улюбёны Шагалам матыў

палёту стаў асновай для смелых інтэрпрэтацый віцяблянак Маргарыты Сайфугаліевай і Антаніны Маісеевай, якія скарысталі яго іканаграфію для творчага дыялогу з Майстрам. Пры закрыцці выставы адбылася навукова-практычная канферэнцыя, яе матэрыялы і каталог выстаўкі выдадзены ў зборніку.

V Нацыянальная выстава найўнага мастацтва “Insita-2016” прайшла з 17 чэрвеня па 18 ліпеня 2016 года і была прысвечана 120-годдзю Алены Кіш. Асобая ўвага была нададзена раздзелу маляваных дываноў, што дазволіла пазнаёміць з дадзенай гісторыка-культурнай каштоўнасцю Беларусі і Віцебшчыны гасцей фестывалю “Славянскі базар у Віцебску”. У экспазіцыі экспанаваліся творы А. Выжыкоўскай, В. Ганчар, Ж. Ільюшкінай, А. Маісеевай, М. Маісеевай, В. Сіманковіча, С. Скавырка, Ф. Станкевіч, Г. Тананы, І. Церашковай ды іншых. Выстава праходзіла ў выставачных залах Віцебскага абласнога краязнаўчага музея, Віцебскага АНМЦНТ і Дома кіно. У ёй прынялі ўдзел 69 аўтараў, 40 з якіх прадстаўлялі мастацтва Віцебскай вобласці. У выставачным праекце ўдзельнічалі мастакі з Расіі, Латвіі, Літвы, Татарыі, Украіны. Вялікую цікавасць выклікала экспазіцыя жывапісу расійскіх мастакоў, што прадставіла маскоўская галерэя найўнага мастацтва адразу пасля дэманстрацыі ў Парыжы на Сусветнай выставе сучаснага мастацтва.

VI Нацыянальная выстава найўнага мастацтва «INSITUS-2020» была прысвечана 380-годдзю нараджэння разьбярэ і друкара Васіля Кораня, стваральніка Бібліі ў карцінках для народа, ураджэнца г. Дуброўна [18]. Выстава прайшла ў залах Віцебскага краязнаўчага музея і Віцебскага АНМЦНТ з 5 лістапада па 5 снежня 2020 года. У ёй прынялі ўдзел 54 мастака. Нягледзячы на наступства эпідэміі, свае творы прадставілі сябры праекта С. Дружкова, У. Гарохаў з Санкт-Пецярбургу, А. Ляховіч з Тракая (Літва), Ю. Пяткевіч з Масквы. Гістарычны раздзел склалі рэканструкцыі аркушаў Бібліі В. Кораня, зробленыя прэзідэнтам расійскай Акадэміі народнага мастацтва Віктарам Пензіным. Дамінуючымі тэмамі выстаўкі з’яўляліся арт-кніга і сінтэз візуальнага вобраза і слова ў прафесійным выяўленчым мастацтве. Асобны раздзел склалі творы, змест якіх быў інспіраваны 2-ма часткамі Бібліі Васіля Кораня: кнігамі Быцця і Апакаліпсіса. Яркім узорам біблейскай тэматыкі паслужылі акварэлі А. Ляховіча, а візіянерскай творчасці – працы А. Цішчанкова з в. Мазалава Віцебскага раёна. Абодва творцы прадэманстравалі здольнасць ствараць абагулены мастацкі вобраз, надаваць яму глыбокую сімволіку. У межах праекта адбыліся дзве персанальныя выставы: Сяргея Коваля з вёскі Якімава Слабада Светлагорскага

раёна Гомельскай вобласці і ўдзельніка Браслаўскага клубу народных майстроў і мастакоў “Ля возера” Чэслава Жуселя. Гэтыя мастакі, зачараваныя традыцыйным ладам жыцця землякоў, стварылі ў жывапісных працах эпічныя вобразы сваёй малой радзімы. У час адкрыцця разбярэ з Глыбокага Віктар Дудкевіч правёў майстар-клас з дэманстрацыяй старажытнай тэхналогіі друкавання на рэканструяваным варштаце.

Віцебскія творцы прымалі ўдзел у Міжнароднай выставе інсцінага мастацтва ў Браціславе (Славацкая Рэспубліка, 1997), прадстаўлялі Беларусь на ўсіх міжнародных фестывалях наўнага мастацтва і творчасці аўтсайдараў “Фестнаіў” у Маскве (2004, 2007, 2010, 2013, 2016 гг.).

Заклучэнне. Традыцыя інсцінага (наўнага) мастацтва Віцебскай вобласці мае цікавую гісторыю, шырокую папулярнасць сярод мясцовага насельніцтва і вядомасць сярод інсціных творцаў, спецыялістаў іншых краін.

Інсціная творчасць мае спантанны характар, але ўмовай для яе развіцця з’яўляецца наяўнасць творчага асяродку альбо музея выяўленчага мастацтва, дзе пачатковец можа засвоіць тэхналагічныя асновы і атрымаць стымулы да творчасці. Для віцебскіх інсціных творцаў на ўсіх этапах вялікае значэнне мела паралельнае функцыянаванне артыстычных колаў прафесійнай мастацкай дзейнасці, што давала імпульс для натхнення. Пераважна распаўсюджванне інсцінай творчасці ідзе па гарызантальным вектары праз кантакты паміж суб’ектамі, групамі творцаў (міжгрупавая культурная дыфузія). Разам з тым ёсць прыклады, калі мастацкая спадчына старэйшых членаў роду альбо сям’і абудзіла цікавасць да інсцінай творчасці спадкаемцаў.

Мастацка-стылёвая вартасць інсцінага мастацтва звязаны з першаснасцю творчага працэсу, цэласным і непасрэдным светаўспрыманням, своеасаблівым для кожнага аўтара спосабам самавыяўлення. Ідылічна-казачная карціна свету і гратэскны рэалізм складаюць вобразную аснову інсцінага мастацтва, таксама могуць прысутнічаць тэмы экзістэнцыяльнага і візіянерскага характару. Ідэаграфічнасць, рэдукцыя вобразу да архетыпу, міфалагічная свядомасць заўсёды выдаюць інсцінага мастака. Яго творчы метады адзначаны элементамі мадэлявання вобразу па памяці ці па ўяўленні. Інсціны творца працуе ў розных жанрах і з рознымі матэрыяламі, але пераважаюць графіка, жывапіс, дэкаратыўнае маляванне (дываны), пластыка (разьба па дрэве, мармуры, лепка з гліны, пластыліну, гіпсу, цэменту), брыкалаж (аб’екты з падручных матэрыялаў), энвайронмент (стварэнне неўтылітарнага мастацкага асяроддзя).

У якасці духоўных вартасцей інсцінага мастацтва вызначаюць яго непарыўную сувязь з жыццёвымі абставінамі творцы, інспіраванасць выклікамі яго лёсу, прымацаванасць творчасці да роднага краю з усімі яго рэаліямі. Глядацкую аўдыторыю інсцінага мастацтва прываблівае пэўны рамясна-працоўнай, земляробчай, любоўна-сямейнай ідыліі. У суб’ектыўнай наратыўнасці інсцінага творцы заўсёды прысутнічаюць агульнавыпрацаваныя народам адзнакі гістарычных падзей, каштоўнасці народнай этыкі, адметныя формы нацыянальнага жыцця.

ЛІТАРАТУРА

1. World Encyclopedia of naive Art / ed. by O. Bihalji-Merin, N.V. Tomasevie. — Scale-Philip Wilson, 1984. — 735 s.
2. Ягоўдзік, У.І. Алена Кіш / У.І. Ягоўдзік. — Мінск: Беларусь, 1990. — 40 с.
3. Русаковіч, Н.В. Песня аб райскім жыцці. Маляваныя дываны Алены Кіш / Н.В. Русаковіч // Мінск: “Беларусь”, 2016. — 72 с.
4. Лабачэўская, В.А. Сялянская энцыклапедыя ў творах Мікалая Тарасюка / В.А. Лабачэўская. — Мінск: Літэратура і Искусство, 2008. — 176 с.
5. Лабачэўская, В.А. Палескія былі ў творах Івана Супрунчыка: альбом / В.А. Лабачэўская. — Мінск: ЛіМ, 2012. — 246 с.
6. Вакар, Л.У. Узоры мастацтва прымітыву ў культурнай спадчыне Віцебшчыны / Л.У. Вакар // Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 30–39.
7. Вакар, Л. Барочная экспрэсія народнага абраза (стылістычны аналіз абразоў з вёскі Латыгава) / Л. Вакар // Віцебскі сшытак. — 1996. — № 2. — С. 83–86.
8. Никифоровский, Н.Я. Странички из недавней старины города Витебска: воспоминания старожила / Н.Я. Никифоровский; предисл., текстол. подгот. и коммент. А.М. Подлипского. — Минск: Польша, 1995. — С. 43–45.
9. Вакар, Л.У. Маляваныя дываны Віцебшчыны: паміж малярскім рамяством і народнай творчасцю / Л.У. Вакар // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: [зб. арт.] / Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. — Мінск: Права і эканоміка, 2012. — Вып. 12. — С. 512–518.
10. Анкеты студэнтаў Витебского высшего художественного народного училища за 1921 г. // ГАВО. — Ф. 837. Оп. 1. Д. 1.
11. Шагаль, Марк. Письмо из Витебска / Марк Шагаль // Искусство Коммуны. — 1918. — № 3. — С. 2–3.
12. Каталог выставки мастацтва insitus “Талант шчырага сэрца” / Абл. навук.-метады. цэнтр нар. творчасці; уступ. арт., уклад. Л. Вакар. — Віцебск: Друк. імя Камінтэрна, 1992. — 44 с.
13. Каталог выстаўкі. Фёдар Максімаў / Віцеб. абл. навук.-метады. цэнтр нар. творчасці; уступ. арт., уклад. Л. Вакар. — Віцебск: Друк. імя Камінтэрна, 1994. — 30 с.
14. Лабачэўская, В. Інсіта / В. Лабачэўская // Мастацтва. — 1994. — № 5. — С. 37–49.
15. Інсітнае мастацтва Беларусі: Гісторыя. Суадносіны з народнай культурай. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., Віцебск, 29–30 верас. 2000 г. / ДУ “Віцебскі абласны навукова-метадычны цэнтр народнай творчасці”; скл. і аўтар прадм. Л. Вакар. — Віцебск, 2003. — 232 с.
16. Вакар, Л.У. Мастацтва insita: з гісторыі правядзення выставак непрафесійнага мастацтва / Л.У. Вакар [і інш.]. — Мінск: СтроймедиаПроект, 2013. — 304 с.: іл.
17. Мастацтва прымітыву і яго формы ў сучаснай культуры: матэрыялы навук.-практ. канф., Віцебск, 4–5 мая 2012 г. / ДУ “Віцебскі абласны метадычны цэнтр народнай творчасці”; рэдкал.: Л.У. Вакар [і інш.]. — Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2013. — 196 с.
18. Кудрэйка Надзея. Колеры лета ў позняй восені. Інсітнае мастацтва як фальклор нашых дзён / Культура. — 2020. — 14–20 лістап. (№ 46). — С. 12–13.

Паступіў у рэдакцыю 18.10.2021

Территориальные традиции и художественные особенности вырезок из бумаги в Китае

Тянь Лу

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

История китайских традиционных вырезок из бумаги – цзяньчжи уходит своими корнями в далекое прошлое. В статье рассматриваются исторические предпосылки возникновения, особенности техники изготовления и функционального назначения вырезок из бумаги в отдельных провинциях Китая, прослеживаются художественно-стилистические особенности этого вида искусства, исторически сложившиеся на разных территориях страны. Декоративно-прикладное искусство вырезания из бумаги в Китае имеет отличительные художественные стили на юге и севере Китая. В северных провинциях вырезки отличаются лаконичностью и простотой, традиционными функциями в быту и обрядах; для южных территорий характерны более тонкие, изысканные и разнообразные по технике исполнения произведения из бумаги и современные способы их применения. Искусство вырезания из бумаги как вспомогательный компонент региональных народных обычаев и жизненного этикета имеет явную практическую ценность и символическую роль, является визуальным выражением интуитивной и эстетической природы народных обычаев и жизни. В долгосрочной социальной практике большинство работающих людей с их самым простым духовным восприятием и уникальным визуальным творчеством будут непрерывно обогащать и расширять искусство вырезания из бумаги, формируя и совершенствуя самостоятельный набор эстетических концепций, законов моделирования и системы исполнения.

Ключевые слова: Китай, традиция, вырезка из бумаги – цзяньчжи, художественный стиль, территориальные особенности.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 17–23)

Territorial Traditions and Artistic Features of Paper Cutting in China

Tian Lu

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

The history of Chinese traditional paper-cutting can be traced back to the distant past. This study aims to examine the historical prerequisites of paper-cutting, technique features as well as functional purpose in various provinces of China. The artistic and stylistic characteristics, which were shaped in different regions in the country, are traced. The decorative and applied art of paper-cutting styles in China differs between the south and the north. In the northern provinces, paper-cuts are characterized by simplicity and brevity, traditional functions in daily life and rituals; in the southern territories, however, they are characterized by more subtle, elaborate and diverse paper-cutting works and modern ways of application. As an auxiliary component of regional folk customs and life rituals, paper-cutting art has a clear practical value and symbolic role; it is a visual expression of the intuitive and aesthetic nature of folk custom life. In the long-term social practice, the vast number of working people with their purest spiritual perception and unique visual creation will constantly enrich and expand the art of paper-cutting, shaping and perfecting a set of independent aesthetic concepts, modeling laws and expression system.

Key words: China, tradition, paper-cutting, artistic style, territorial features.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 17–23)

История китайских традиционных вырезок из бумаги — *цзяньчжи* уходит своими корнями в далекое прошлое. Народные вырезки из бумаги, представляющие собой вид декоративно-прикладного искусства, создавались трудовым народом как для удовлетворения эстетических потребностей, так и для практического применения. В процессе длительного развития искусство вырезания из бумаги испытало влияние национальных обычаев, географического расположения, исторических и культурных особенностей, в результате чего китайские бумажные орнаменты обладают многогранным художественным стилем, на который накладывают отпечаток ярко выраженные территориальные признаки.

Историк, археолог, первый председатель Академии наук КНР Го Можо (1892–1978) высказывал такое мнение о бумажных вырезках Северного и Южного Китая: «Видел ранее бумажные узоры Северного Китая, для них характерны чистота и простота; сегодня видел орнаменты Южного Китая, их отличает небывалое изящество. Вырезка по своему мастерству сродни духовному подвигу, ее красоту народ сохранит навсегда» [1, с. 1]. В этой характеристике подчеркивается территориальное отличие вырезок Северного и Южного Китая: северные орнаменты более простые и безыскусные, южные — утонченные и изящные. Лаконичные северные вырезки создаются в провинциях Хэбэй, Шаньси, Шэньси, Шаньдун; бумажные орнаменты Южного Китая, отличающиеся сложностью композиции и изяществом линий, представлены вырезками провинций Хунань, Хэбэй, Гуандун, Фуцзянь, Чжэцзян, Цзянсу.

Цель статьи — раскрыть территориальные художественно-стилистические особенности народных вырезок из бумаги — *цзяньчжи*, которые исторически сложились на севере и юге Китая. Для этого рассматриваются исторические предпосылки возникновения, особенности техники изготовления и функционального назначения вырезок из бумаги в отдельных провинциях, их виды, сюжеты, темы, образы и общее художественно-стилистическое решение на севере и юге Китая.

Искусство народных вырезок северных провинций Китая. Для бумажных вырезок провинции Хэбэй характерно гармоничное сочетание различных техник. Линии отличаются пропорциональностью и тщательностью обработки, элементы (например, волосы и борода) изображены максимально реалистично. Вырезки часто окрашены в натуральные

и умеренно яркие цвета, что придает им еще большую выразительность. Рассмотрим вырезки провинции Хэбэй на примере бумажных орнаментов уезда Юйсянь. Данный уезд расположен на границе провинций Хэбэй и Шаньси, окружен с четырех сторон горами, поэтому транспортные коммуникации здесь развиты довольно слабо. По причине сравнительно малочисленных контактов с внешним миром вырезки Юйсянь сохранили собственный уникальный стиль. Бумажные орнаменты уезда подразделяются на две разновидности: цветные и монохромные вырезки красного цвета. Обе разновидности используются для наклейки на окна.

Наиболее ранние узоры на окнах в этом регионе известны как «тяньпилян». Вырезки *тяньпилян* изготавливались из собранной в горах слюды, разделенной на отдельные слои. Пластинки слюды склеивались наподобие рыбной чешуи, вручную вырисовывалось изображение, наносилась краска, а вырезка наклеивалась на окно. Раньше, для того чтобы укрыться от песчаных бурь, в северных деревнях на окно было необходимо наклеить бумагу, защищающую от ветра. После изобретения *тяньпилян*, на окно наклеивалась прозрачная слюда, которая выглядела очень красиво и была удобной для наблюдения за всем, что происходило во дворе, поэтому полюбилась местным жителям.

Точное время появления бумажных вырезок в уезде Юйсянь неизвестно, но есть информация, что в начальный период эпохи Цин (1644–1912) жили ремесленники, изготавливавшие вырезки из бумаги для наклеивания на окна. Стиль вырезок Юйсянь отличается оригинальностью, способ их создания также не имеет аналогов: рисунок тщательно вырезается острым ножом на тонкой сюаньчэнской бумаге, после чего окрашивается в яркие цвета. Основной алгоритм создания вырезки состоит в следующем: разработка изображения, создание темного фона посредством закрашивания, вырезание и окрашивание рисунка. Окрашивание — наиболее важный этап, в котором заключается своеобразие орнаментов Юйсянь. Каждая вырезка состоит из десятков и даже сотен листов тонкой и мягкой сюаньчэнской бумаги, которые тонируются вином. Нанесенная краска пропитывает каждый лист, что придает изображению особую изысканность, поэтому существует изречение «тридцать процентов работы, семьдесят процентов окрашивания». Вырезки Юйсянь впитали традиции деревянных гравюр Уцян провинции

Хэбэй, новогодних деревянных гравюр Янлюцин города Тяньцзиня, местных техник вырезания и вышивки цветов, а также других народных традиционных ремесел, посредством всестороннего изучения которых создателям вырезок Юйсянь удалось выработать свой оригинальный и неповторимый стиль.

Вырезки Юйсянь характеризуются чрезвычайно разнообразной тематикой. На них могут изображаться персонажи китайской оперы, цветы и птицы, насекомые и рыбы, символы, приносящие удачу. Образам свойственен динамичный и увлекательный характер, что соответствует эстетическим пристрастиям жителей Северного Китая. Среди многочисленных мастеров можно выделить Ван Лаошана (1890–1951) [2, с. 136]. Он является основоположником школы создания вырезок Юйсянь, автором около тысячи произведений, среди которых особое место занимают изображения театральных деятелей. Автор искусно передает наиболее выразительные движения и позы персонажей на сцене, их пластику, характер и эмоции. Кроме того, Ван Лаошан умело подбирал цвета, в совершенстве владел техникой сопоставления светлых и темных цветов, создания цветовых контрастов, что придавало композиции целостность и богатство цветовой палитры. Для улучшения техники вырезания Ван Лаошан сам изготовил много резцов, усовершенствовал традиционные ножи, поэтому некоторые из его ножей отличались весьма причудливой формой. Он внес большой вклад в развитие вырезания из бумаги и стал основоположником изготовления характерных орнаментов Юйсянь. В настоящее время вырезки Юйсянь широко экспортируются в США, Японию, Канаду, Сингапур и другие страны, пользуются большим спросом как в Китае, так и за его пределами [3, с. 92]. 20 мая 2006 года Госсовет КНР внес вырезки Юйсянь в перечень нематериального культурного наследия государственного значения первой категории.

Народные вырезки *провинции Шаньси* неотделимы от жизненного уклада людей, неразрывно связаны с праздниками, свадьбами, похоронами и другими народными обычаями и традициями, они обладают мощным жизнеутверждающим зарядом и делают повседневную жизнь людей более красочной. На выразительность вырезки Шаньси повлиял бесхитростный и жизнерадостный характер жителей провинции, в целом их стилю свойственны мужественность, лаконичность и простота. Однако из-за различий в природных условиях, обычаях и эстетических взглядах

населения разных районов бумажные орнаменты в провинции имеют небольшие отличия. В северной части провинции Шаньси для вырезок характерны тщательность и искусность, в южной части – плавность и скрупулезная проработка деталей, в центральной части – округлость и точность линий, в округе Люйлян – выразительность и простота, в районе Яньбэй – утонченность и величие. Можно сказать, что шедевр бумажных вырезок провинции Шаньси известен как «образец неповторимого мастерства народного искусства Китая» [4, с. 56].

В уезде Гуанлин вырезки берут свое начало от искусства вышивки. Они характеризуются обширной тематикой, глубоким содержанием, живой композицией, гиперболизированным изображением, искусным замыслом. Техника вырезания и окрашивания отличаются большим своеобразием. Каждая вырезка проходит этапы разработки плана, смачивания, прижимания, просушки, вырезания, окрашивания, завертывания, наклеивания и другие 38 этапов [5, с. 21]. В качестве материала для вырезки используется белая сюаньчэнская бумага. По заготовке вырезается узор, затем готовое изделие окрашивается. Окрашивание – очень важная стадия в процессе создания вырезки. Во время нанесения краски применяется смесь из гаоляновой водки высокого качества и небольшого количества белого купороса. Окрашенное произведение приобретает яркие краски и, кроме того, дольше сохраняется [6, с. 77]. В 2008 г. цветные вырезки Гуанлин были внесены в список нематериального культурного наследия государственного значения второй группы, а в 2009 г. – в список объектов Всемирного нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.

Провинция Шэньси в древние времена располагалась в таких областях древнего Китая, как Юнчжоу и Лянчжоу. В этих местах родился легендарный император Яньди и были похоронены многие китайские императоры. Это одна из колыбелей китайской нации, с древнейших времен здесь находился центр политической и культурной деятельности китайского народа, поэтому провинция славится блестящим культурным наследием. Вырезки провинции Шэньси называют «реликтами древнейшей истории и культуры», поскольку в них практически в нетронутом виде сохранились древние орнаменты. Вырезки Шэньси являются «объектом мирового культурного наследия и сокровищем китайской нации», «шедевром китайского искусства», внесены

ЮНЕСКО в список объектов Всемирного нематериального культурного наследия и занимают важное место в китайском изобразительном искусстве [7, с. 52].

Ареал распространения вырезок в провинции Шэньси весьма обширен. Вырезки из бумаги можно увидеть в округе Ханьчжун на юге провинции, в округах Саньюань, Фупин, Фэнсян в центральной части Шэньси, Динбянь, Юйлинь, Мичжи, Яньань на севере Шэньси, особенно на Лёссовом плато и в Бабайли района Циньчуань. Вырезки Шэньси чрезвычайно разнообразны по техникам исполнения: среди них есть монохромные вырезки, цветные вырезки-коллажи, вырезки с техникой точечного окрашивания, вырезки с пропиткой краской. Применение вырезок также отличается большим разнообразием: узоры наклеиваются на окна, лампы, подушки, обувь, подвесные занавески, используются в качестве картин на дверь, декоративных настенных картинок. И это далеко не полный перечень. Среди вырезок наиболее распространены узоры для наклейки на окна. Провинция Шэньси располагается на Лёссовом плато, где у подножия гор выстроены специфические постройки – дома-пещеры яодун с довольно большими окнами для пропуска дневного света. Во время празднования Нового года и других праздников люди наклеивают на окна белую бумагу, множество разноцветных бумажных вырезок, которые выглядят красиво и создают праздничную атмосферу. Что касается тематики, вырезки Шэньси отличаются глубоким содержанием: помимо традиционных сюжетов на тему цветов, птиц, насекомых и рыб, народных преданий и др., здесь можно встретить сюжеты на тему народных традиций, отражающие жизненный уклад местных жителей с уникальными обычаями, характерными для культуры Среднекитайской равнины.

Ярким представителем современных мастеров Шэньси выступает Ку Шулань, которая изготавливает вырезки-коллажи в уезде Сюньи. Ку Шулань – выдающийся мастер искусства вырезок, признанный управлением культуры провинции Шэньси. Ее произведения характеризуются простотой изображения, яркостью цветов. Нанесение цвета сочетается с техникой наклеивания, цвета отличаются насыщенностью и резким контрастом. Произведения Ку Шулань очень разнообразные, яркие и жизне-радостные. В поздних работах мастера часто можно увидеть изображение «Богини вырезок из бумаги», с пухлым лицом, ровной челкой, изогнутыми бровями, большими глазами,

носом в виде сердечка, ртом в форме полумесяца, что в полной мере выявляет эстетический идеал местных жителей. В 1996 г. Ку Шулань присвоено звание «мастер народного прикладного искусства Китая».

Провинция Шаньдун – одна из колыбелей китайских народных вырезок, поэтому в этих местах для них характерны такие свойства, как простота, яркость, узнаваемый местный стиль. В провинции хорошо развита сельскохозяйственная культура. В древности здесь существовала культура Давэнькоу, которая оказала мощное художественное воздействие на культуру этого региона, немалую роль сыграло и конфуцианство. Сфера применения вырезок в провинции Шаньдун весьма обширна: кроме свадебных цветов, бумажных узоров на окна, узоров для вышивки и др., тут существует обычай «состязания цветов *доухуа*», обладающий ярким местным колоритом [8, с. 26]. В «состязании цветов» используются бумажные вырезки из бумаги – *чжидоу*. Они находят применение в декорировании праздничной одежды, продуктов питания, утвари и других бытовых предметов. Особенно широка область использования чжидоу на Цзяодунском полуострове. Форма и размер чжидоу также весьма разнообразны: вырезки могут быть большими, маленькими, как чайная чашка, квадратными или круглыми. Разнообразны тематика и виды вырезок «состязания цветов». Что касается стиля, для одних вырезок свойственны простота и безыскусность, для других – глубокое содержание и сложность формы. Наиболее яркие вырезки провинции Шаньдун – вырезки уезда Гаоми, полуострова Цзяодун, округа Биньчжоу. Вырезки Гаоми называют «не имеющими аналогов». В 1993 г. Министерство культуры присвоило уезду Гаоми звание «родины народных бумажных вырезок Китая». На вырезках изображены как отдельные персонажи, так и группы людей, преобладает проработка внешних контуров, при сравнительно малом количестве внутренней ажурной резьбы. Контурные изображения животных ровные и прямые, но внутренние части вырезаны более подробно, часто детали выражены при помощи зубчатых узоров, иногда рисунок украшается серповидным или цветочным узором или симметричными линиями. В целом, несмотря на простоту, вырезки Гаоми не лишены искусности, тонкости исполнения, упругости и легкости линий, глубокого мастерского замысла, обилия деталей, чем выделяются среди вырезок других районов Китая.

В провинции Хунань бумажные вырезки распространены повсеместно. Здесь всегда, и особенно в начале XX в., было много мастеров, занимающихся созданием вырезок из бумаги. Провинция расположена в самом центре Китая, именно здесь проходит главная транспортная артерия с севера на юг. Провинция имеет долгую историю, культурное развитие в этом регионе началось достаточно давно. Еще до изобретения бумаги в провинции Хунань существовали украшения с выгравированным узором, которые можно считать предшественниками вырезок из бумаги. В городе Чанша Улиприраскопках захоронения времен династии Западная Хань (206 г. до н.э. – 9 г. н.э.) была обнаружена лакированная шкатулка, украшенная листовым золотом. По технике вырезания и художественному стилю орнамента это изделие можно считать прототипом бумажных вырезок.

Художественные традиции вырезок южных провинций Китая. Провинция Хунань – место изобретения технологии быстрого изготовления бумаги. В эпоху Восточная Хань (25–220 г. н.э.) Цай Лунь, уроженец округа Гуйян, обобщив опыт предшественников в области изготовления бумаги, улучшил уже существовавшие технологии и успешно использовал новые методы, что стимулировало культурное развитие района и дало толчок возникновению, развитию и распространению бумажных вырезок. В 1986 г. в уезде Ванчэн найдены две копии книги «Руководство по вырезкам из бумаги», написанной Ся Янши в конце династии Цин, что служит подтверждением того, что уже в то время создавались труды, посвященные искусству бумажных вырезок, которые содействовали преемственности традиций их создания [9, с. 66].

Вырезки *цзаохуа* – специфический вид вырезок, распространенный в провинции Хунань. Сначала белая бумага закрепляется на диске *сипань*, на котором ножом вырезается рисунок по заранее нарисованному узору. Вырезки *цзаохуа* широко распространены среди национальных меньшинств западной части провинции Хунань, в районе смешанного проживания народностей мяо и хань. Национальные меньшинства часто используют их как выкройки для вышивки, где изображены преимущественно народные традиционные орнаменты. В провинции Хунань широко распространена техника создания симметрично вырезанных изображений, которые получают путем складывания бумаги. В уезде Ванчэн особенно широко применяется комплексный метод вырезания, при котором

рисунок вырезается из согнутого напополам листа бумаги. Вырезка удивляет динамичностью изображения, красотой формы и глубиной содержания. В целом вырезки провинции Хунань весьма разнообразны, обладают сильной национальной спецификой и многогранным художественным стилем.

Провинция Хубэй славится техникой вырезания цветов из бумаги, при этом местные вырезки во многом схожи с вырезками *цзаохуа* провинции Хунань. Из-за географического расположения провинции вырезки провинции Хубэй сочетают в себе достоинства северных и южных традиций, обладая, с одной стороны, простотой техники вырезания, характерной для севера, с другой – тонкостью и искусностью, присущими вырезкам юга Китая. По своей функциональности вырезки можно подразделить на свадебные цветочные вырезки *сихуа*, праздничные цветы *лихуа*, гирлянды фонариков *дэнцай*, цветочные орнаменты для вышивки *цысю хуаян* и др. Свадебные цветочные вырезки *сихуа* в основном используются для декорирования постели и сумок с одеждой молодоженов; праздничные цветы *лихуа* – для поздравления с днем рождения маленьких детей и пожилых людей, а также в качестве подарков; гирляндой фонариков *дэнцай* украшают драконовые лодки, водные фонарики «лотос» и др.; бумажные орнаменты *цысю хуаян* применяются как основа для вышивки обуви, головных уборов, подушек, занавесок и др. и отличаются большим разнообразием. Для вырезок характерны тонкий замысел, высокий уровень исполнения, глубокое культурное содержание.

В провинции Гуандун выделяются вырезанные из бумаги орнаменты округа Фошань. Вырезки Фошань имеют долгую историю, они приобрели популярность уже в эпоху Сун (960–1279 гг.). Начиная с династии Мин (1368–1644 гг.), масштабы и объемы производства вырезок стремительно возрастали, произведения не только распространились по всей провинции, но и вывозились в отдаленные южные районы страны. Бумажные орнаменты округа Фошань в основном представлены техникой вырезания *дяочжи*, при которой используются такие приемы, как вырезание, выдалбливание, оттиск, использование подложки. По способу изготовления различаются однотонные вырезки, вырезки с подложкой, вырезки с надписями и др. Для создания вырезок используют однотонную краску, медную или деревянную основу, бумагу, серебряную или

медную фольгу и другие виды материалов [10, с. 88]. К процессу создания вырезок Фошань мастера относятся очень серьезно. При помощи перочинного ножа или ножниц из цветной бумаги, медной или серебряной фольги вырезаются или выдалбливаются различные яркие рисунки. Вырезкам Фошань присущи и искусное исполнение, и простота, что делает их прекрасными произведениями искусства. Возникнув на основе традиции Яньси, вырезки обладают сильными декоративными свойствами. Вырезки Фошань образуют самостоятельную разновидность вырезок из бумаги, благодаря воздействию яркой культуры Линнань (провинции Гуандун и Гуанси), использованию сверкающего золотым блеском материала, изысканной композиции, заимствованию лучших качеств у других традиций.

В различных местах провинции Фуцзянь в силу разнообразия природных условий в вырезки из бумаги отличаются друг от друга. В Наньпин, Хуаань и других районах на вырезках изображаются горные птицы и домашние животные. Произведениям этой местности свойственны энергичность и грубоватость, насыщенность и простота. На вырезках Чжанпу и других прибрежных районов изображаются морские животные; для них характерны искусность, детальная проработка, живость изображения. В Путянь, Сянью и других центральных прибрежных районах вырезки в основном применяются в качестве подарков, это прекрасные и искусные произведения. Область использования вырезок весьма широка: вырезки для наклейки на окна, вырезки на лампу, вырезки цветов для праздничных церемоний, орнаменты для вышивки и др. Кроме того, мастера Цюаньчжоу применяют вырезки для декорирования интерьера и мебели.

В разных районах провинции Фуцзянь существуют различные технологии создания вырезки. Наиболее яркими являются вырезки уезда Чжэжун в восточной Фуцзянь. Мастер не делает ни черновика, ни наброска, сначала вырезается общий контур, а потом внутри формы выполняется ажурная резьба, линии которой выглядят очень натурально, что придает изображению естественность и простоту. Вырезки Чжанпу обладают разнообразием композиции, простотой линий, мягкостью и утонченностью. Вырезки уезда Пучэн в северной части провинции Фуцзянь часто содержат иероглифы, множество оригинальных узоров, линии отличаются размахистостью, но вместе с тем изяществом. Характерные вырезки в

Цюаньчжоу на юге провинции Фуцзянь отличаются плавностью линий, детальным и утонченным изображением, обладают сильным национальным колоритом. Хотя в вырезках разных районов провинции существуют различия, но в целом для них характерны особенности южного стиля.

Провинция Чжэцзян расположена на юго-востоке Китая, эти районы отличаются весьма развитой культурой. Вырезки из бумаги распространены практически по всей территории провинции, их можно назвать наиболее яркими представителями культуры региона Цзяннань. Согласно «Буддийскому канону Улинь», в эпоху Пяти династий князь У Юэ Цяньван выбирал удачный день для похода... Находясь за городом, начальник сотни стражников развернул не расшитый атлас, а вместо этого использовал вырезки из цветной бумаги с изображением воинов и коней [11, с. 99]. Это свидетельство демонстрирует, что искусство вырезок из бумаги в то время находилось в расцвете. Со времен Пяти династий (907–960 гг.), эпох Сун, Юань, Мин, Цин и вплоть до настоящего времени искусство вырезки из бумаги передается из поколения в поколение. Пуцзян, Тунху и другие уезды названы Министерством культуры КНР «родными местами народного искусства вырезок из бумаги». В целом тематика вырезок провинции Чжэцзян разнообразна, отличается тонкостью исполнения, изысканностью стиля и передает атмосферу региона Цзяннань.

Среди бумажных вырезок провинции Цзянси можно выделить вырезки Янчжоу, Нанкина, Сюйчжоу, Цзиньтань, Наньтун и др. Янчжоу – один из районов, где бумажные вырезки ранее всего приобрели популярность. Для создания вырезок, как правило, используется белая писчая бумага провинции Аньхуэй. Вырезки отличаются простой, но не лишенной изящества композицией, свободными и изящными линиями, глубоким содержанием. Вырезки в основном выполнены в жанре «цветы и птицы». В народе о вырезках Янчжоу говорят: «В вырезке – картина». Выдающимся мастером вырезок Янчжоу является Чжан Юншоу. Его произведение «Сто хризантем» – превосходный пример вырезок с великолепным изображением, изящным стилем, мягкими линиями. Перед глазами зрителя разворачивается прекрасное полотно, продуманное до мельчайших деталей [12, с. 88]. В вырезках Нанкина сочетаются грубоватость и простота северных вырезок с живостью и утонченностью

южных. Для вырезок свойственны простота изображения, изящество композиции, часто применяется прием изображения множества цветов в одном цветке. В вырезках Сюйчжоу распространены сюжеты из сельской жизни, им присущи укрупненность и одухотворенность узора, безыскусность линий, классическая простота, свойственная древности. В Цзиньтань, Наньтун и других районах бумажные орнаменты занимают особое место, их композицию отличает своеобразие, в линиях мастерски совмещены твердость и мягкость.

Заключение. Искусство китайских народных вырезок из бумаги отображает горячую любовь трудового народа к жизни, помогает прославлять жизнь, выражать свои мысли и чувства. Из-за несхожести в географическом положении, обычаях и традициях, психологических особенностях и эстетических взглядах людей, бумажные вырезки Северного и Южного Китая имеют отличия и обладают ярко выраженными территориальными признаками.

Северные провинции Китая: Хэбэй, Шаньси, Шэньси, Шаньдун – являются колыбелью возникновения вырезок из бумаги. Их произведения отличаются простотой, лаконичностью, сохраняют древние орнаменты, традиционные функции в быту и обрядах (наклеивание на окна, украшение одежды, утвари). Они разнообразны по техникам изготовления и применяемым инструментам, а также способам окраски (пропитывание краской, точечное окрашивание, раскраска в яркие цвета), которые существуют наряду с монохромными вырезками из белой и цветной бумаги и вырезками-коллажами.

На юге Китая в провинциях Хунань, Хубэй, Гуандун, Фуцзянь, Чжэцзян, Цзянси создают вырезки с более сложными и тонкими композициями, детализировкой, изысканными линиями, ажурными рисунками, симметричным построением композиции, которая достигается путем складывания бумаги; используются

техники вырезания ножом и выдалбливание, подложка из фольги и других материалов. Вырезки находят разнообразное применение для украшения интерьера и мебели, в праздничных церемониях в виде цветов и гирлянд, имеют широкий круг образов и сюжетов (птицы, домашние животные, морские обитатели), создаются в жанре «цветы и птицы», с использованием приема изображения множества цветов в одном цветке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэйнань, Сюй. Избранные произведения вырезанных картин: да 38-й годовщины Китайской Республики / Сюй Вэйнань. – Шанхай: Huaxia, 1949. – 104 с.
2. Ван, Цзин. Анализ художественных особенностей вырезок Юйсянь провинции Хэбэй / Цзин Ван // Массовое искусство и литература. – 2016. – № 5. – С. 135–136.
3. Кэзэ, Чжу. Сопоставление отличий бумажных вырезок Северного и Южного Китая (на примере вырезок из бумаги уездов Юэцин и Юйсян) / Чжу Кэзэ // Сибирь пуг. – 2020. – № 4. – С. 92.
4. Сюэцин, Ван. Развитие и художественные особенности народных вырезок округа Гуанлин провинции Шаньси / Ван Сюэцин // Каллиграфия, скульптура и фотография. – 2011. – № 2. – С. 56–57.
5. Тан, Лян. Исследование художественной специфики бумажных вырезок округа Гуанлин провинции Шаньси / Лян Тан // Искусство дизайна. – 2012. – № 1. – С. 21.
6. Фаньюань, Ван. Лингвистическое исследование и применение искусства вырезок уезда Гуанлин / Ван Фаньюань // Массовое искусство и литература. – 2019. – № 2. – С. 77.
7. Сянцзы, Ван. Значение вырезок в литературе и искусстве провинции Шэньси / Ван Сянцзы // Теория искусства. – 2006. – № 1. – С. 52.
8. Мань, Шань. Обычай вырезания из бумаги в провинции Шаньдун / Шань Мань // Массовое искусство и литература. – 2002. – № 6. – С. 26.
9. Хуэй, Моли. Преемственность в китайском традиционном искусстве вырезок из бумаги / Моли Хуэй // Образование в провинции Хунань. – 2015. – № 1. – С. 66.
10. Цзиньсюн, Ляо. Вырезки уезда Шисин, чудо вышивки / Ляо Цзиньсюн // Исторические заметки провинции Гуандун. – 1998. – № 1. – С. 88.
11. Хайбинь, Чжоу. Прошлое и настоящее вырезок из бумаги провинции Фуцзянь / Чжоу Хайбинь // Мир упаковки. – 2011. – № 2. – С. 99.
12. Юэ, Ча. Краткий анализ искусства местных вырезок из бумаги провинции Цзянси / Ча Юэ // Искусство Внутренней Монголии. – 2017. – № 1. – С. 88.

Поступила в редакцию 18.05.2021

Репрезентация образа музыканта в искусстве фотографии

Влазнюк Н.И.

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

В статье раскрываются особенности воплощения образов музыкантов в творчестве европейских фотографов, выявляются основные способы передачи музыкального содержания, а также рассматриваются изобразительно-выразительные средства, используемые авторами фотопортретов. Изображая эмоциональный опыт, связанный с музыкой, фотографы стремятся запечатлеть выражения лиц, жесты, позы музыкантов, которые свидетельствуют о глубокой погруженности исполнителей в музыкальный мир, заставляют зрителей глубоко прочувствовать характер исполняемой музыки. Создателям портретов музыкантов удается преодолеть статичность фотографии и получить эффект подвижности и музыкального звучания благодаря применению технических приемов и выразительных средств фотографии (покадровой съемки, мультиэкспозиции, световой графики и др.). Использование фоторедакторов позволяет творцам визуализировать абстрактные музыкальные идеи. Анализируя фотопортреты музыкантов-инструменталистов, автор приходит к выводу о том, что изображение музыкального инструмента на таких снимках не всегда служит репрезентацией музыкальной идеи – музыкальный инструмент может выступать лишь в качестве атрибута профессиональной принадлежности портретируемого. Фотографические образы музыкантов, несмотря на кажущуюся достоверность и реальность, воплощают в себе авторское видение, что подтверждают рассмотренные в статье фотоработы: серии фотографий В. Вяткина «Властители музыкальных сфер. Характеры и настроения от *piano* до *forte*», «Валькирия» Рихарда Вагнера в крупных планах дирижера Кента Нагано», портреты классических музыкантов Н. Лунда, С. Бёрна, К. Барды, фотопортреты музыкантов Хельсинкского филармонического оркестра М. Рантанена и др.

Ключевые слова: музыкальная (концертная) фотография, образ музыканта, дирижер, эмоции, музыкальный инструмент, музыкальное движение, технические средства фотографии.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 24–28)

Presentation of the Image of a Musician in the Art of Photography

Vlazniuk N.I.

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

The article reveals the embodiment features of the images of musicians in the work of European photographers, identifies the main ways of transferring musical content, examines the pictorial and expressive means used by the authors of photographic portraits. Depicting the emotional experience associated with music, photographers strive to capture the facial expressions, gestures, postures of the musicians, which testify to the deep immersion of the performers in the musical world, make viewers feel deeply the nature of the music being played. The creators of portraits of musicians manage to overcome the static nature of photography and obtain the effect of moving images and musical sounds through the use of techniques and expressive means of photography (time-lapse photography, multiple exposure, light graphics, etc.). The application of photo editors allows creators to visualize abstract musical ideas. Analyzing photographs of instrumental musicians, the author comes to the conclusion that the image of a musical instrument in such photographs does not always represent a musical idea – a musical instrument can only act as an attribute of the professional belonging of the person being portrayed. Photographic images of the musicians, despite the seeming authenticity and reality, embody the author's vision, as evidenced by the photographs reviewed in the article: a series of photographs by V. Vyatkin "Masters of the Musical Spheres. Characters and Moods from *piano* to *forte*", "'Valkyrie' by Richard Wagner in close-up plans of conductor Kent Nagano", portraits of classical musicians by N. Lund, S. Burne, K. Barda, photographs of musicians of the Helsinki Philharmonic Orchestra by M. Rantanen, etc.

Key words: musical (concert) photography, the image of a musician, conductor, emotions, musical instrument, musical movement, technical means of photography.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 24–28)

Адрес для корреспонденции: e-mail: rus.jazyk@gmail.com – Н.И. Влазнюк

Музыкальная фотография представляет собой вид фотографии, занимающий прочные позиции в современной визуальной культуре. В музыкальной индустрии визуальные образы становятся важным компонентом музыкальной продукции, будь то фотографии исполнителей, обзоры концертов, обложки музыкальных альбомов, афиши выступлений или абстрактные изображения с музыкальными инструментами. Тем не менее в искусствоведческой литературе феномен музыкальной фотографии практически не нашел отражения.

Отдельные вопросы, касающиеся работы фотографов, занимающихся съемкой музыкальных мероприятий, а также репрезентирующих в своих работах музыкальные объекты, освещаются в зарубежной прессе. Так, российский фотограф Александр Иванов, много лет осуществляющий съемку концертов классической музыки, в интервью журналу «Российское фото» отмечает, что задачей фотографа является передача настроения: «Мне кажется, что заказчик ждет передачи настроения. Потому что если бы он хотел снять портрет, то мы бы пошли в студию и наделали кучу красивых портретов. ... Вот, к примеру, Вадим Репин, наш самый известный скрипач, говорит, что он, посмотрев на фотографии, может иногда сказать, что за произведение он играл в момент съемки. И в первую очередь я, конечно же, гонюсь за эмоциями. Именно они являются целью» [1].

В статье Дж. Брассингтон «Прекрасный вид искусства: музыкальная фотография, и почему ее стоит ценить» («A Beautiful Art Form: Music Photography and Why it Should be More Valued») приводятся мнения британских музыкальных фотографов Стива Джонстона, подчеркивающего чрезвычайную важность музыкальной фотографии в индустрии, так как она не только «играет огромную роль в постоянном продвижении и маркетинге любой группы или исполнителя», но и «приближает исполнителя к поклонникам, определяя эмоции его музыки или выражая послание», и Стивена Хэддока, предполагающего, что изображение дает людям то, «с чем они связаны, что чувствуют и с чем взаимодействуют» [2].

Фотограф Дэвид Петерсон в статье «Репрезентация невидимых предметов: как фотографировать музыку» («Representing invisible subjects: How to photograph music») рассматривает несколько подходов к созданию музыкальной фотографии и передаче идеи музыкального звучания и гармонии: фотографирование музыкального инструмента, музыканта или людей, переживающих музыкальный опыт.

Цель исследования – выявить специфику репрезентации образов музыкантов средствами фотоискусства.

Инструмент как атрибут музыканта. Говоря о передаче идеи музыки на фотографии, Д. Петерсон обращает внимание на существование сильных визуальных ассоциаций с музыкой, возникающих в воображении зрителя, смотрящего на изображение какого-либо музыкального инструмента. Однако, по мнению фотографа, наличие музыкального инструмента на фотографии не является однозначным признаком «музыкальности» фотографии: «...мы видим музыканта, держащего свой инструмент. Это портрет – он кое-что говорит нам о музыканте, но не обязательно говорит “музыка”. Персонаж держит гитару, поэтому мы понимаем, что он музыкант, но изображение на самом деле связано не с музыкой, а с человеком» [3].

Примером подобных музыкальных фото-портретов, в которых инструмент служит лишь атрибутом, указывающим на профессиональную принадлежность портретируемого и его связь с миром классической музыки, могут служить многочисленные работы датского фотографа Николая Лунда (Nikolaj Lund), известного сериями фотографических портретов классических музыкантов и оркестров (рис. 1, 2). В фотоработах Николая Лунда музыканты представлены не в естественной среде (например, на сцене концертного зала или в процессе игры на музыкальном инструменте), а вне контекста классической музыкальной обстановки: на фоне природных и городских ландшафтов, на крыше зданий или погруженными в воду, в необычных позах и т.д. Свободный стиль фотографий Николая Лунда, его уникальный подход к изображению исполнителей классической музыки служат свидетельством «музыкальной страсти» самого автора, который также является профессиональным виолончелистом.

Эмоции как средство передачи музыкального содержания. Важным условием передачи идеи музыки на фотографии является передача эмоций. Фотограф Д. Петерсон подчеркивает: «Музыка – это эмоциональное переживание, а это означает, что нам нужно увидеть эту эмоцию, прежде чем мы действительно сможем совершить прыжок от звука к музыке. Таким образом, выражение лица музыканта может рассказать нам о многом: если в его выражении нет эмоций, мы можем так же легко представить, что он просто настраивает гитару или играет несколько отдельных аккордов, а не играет реальную песню» [3].

Выражение лица музыканта, запечатленное на фотографии, указывает на тесную связь музыки и эмоционального опыта. Британский фотограф Сиси Бёрн (Sisi Burn),

специализирующаяся на фотосъемке концертов классической музыки (рис. 3, 4), необходимым условием получения высокохудожественных кадров, будь то изображение дирижера, солиста или оркестра, считает способность уловить и отразить саму суть выступления. Ее творческий девиз, обращенный к музыкантам, звучит так: «Ваша страсть к музыке – моя страсть. Ваш артистизм – мое вдохновение. Эмоции вашего выступления – душа моей фотографии» [4].

Ярким примером воплощения музыки посредством передачи эмоций исполнителей является серия работ российского фотографа Владимира Вяткина, посвященная выдающимся дирижерам, – «Властители музыкальных сфер. Характеры и настроения от piano до forte» (2009) (рис. 5). Выполненные в черно-белой палитре крупноплановые фотопортреты с потрясающим мастерством и трепетным отношением к музыке передают специфику дирижерского творчества.

Разнообразные движения рук, мимика и взгляды, запечатленные фотографом, воплощают предельное душевное напряжение, высокий накал эмоций, которые испытывает дирижер в процессе создания своей интерпретации музыкального произведения, «повелевая» музыкальной стихией и увлекая оркестр и слушателей в бесконечный мир музыкальных переживаний.

Еще одна фотосерия Владимира Вяткина являет собой результат решения творческой задачи, которую поставил перед собой автор: «Передать музыку Вагнера через человеческие состояния» [5]. Художественность серии «“Валькирия” Рихарда Вагнера в крупных планах дирижера Кента Нагано» (2010) (рис. 6) определяется ее содержательно- и формально-эстетическими характеристиками: драматизмом сюжета, мощной энергетикой запечатленной творческой деятельности, динамичностью поз и ярко выраженными психологическими состояниями персонажа, светотональным единством композиции. В «застывших» кадрах фотографу удалось воплотить образы музыки, воспринимаемые зрителем на чувственном уровне, передать незримую сущность музыки, совместив «сложную музыкальную логику композитора и эмоционально-дирижерский диапазон Кента Нагано» [6]. Для самого автора процесс съемки дирижера стал опытом познания музыки Вагнера, о чем он говорил в одном из интервью: «На каком-то этапе я считал эту фотосерию для себя некой вершиной осознания музыки. Через дирижерский и человеческий диапазон Кент Нагано постарался передать

логику мышления композитора Вагнера. Кент Нагано как дирижер не производит ни одного лишнего жеста или неясного движения. Для меня понимание музыки Вагнера во многом определил именно он, его прочтение и драматургия. ...Дирижер в музыке – это вершина, “властитель музыкальных сфер”» [7].

Выдающийся британский фотограф Клайв Барда (Clive Barda, род. в 1945 г.) известен многочисленными снимками классической музыки и исполнительских искусств (оперы, балета и театра). В коллекции Барды более миллиона фотографий исполнителей, композиторов и дирижеров, созданных за более чем пятьдесят лет профессиональной карьеры. Большинство из них – снимки музыкантов в действии, где яркое визуальное воплощение получает то высокое напряжение, которое испытывает исполнитель, воспроизводя художественно-содержательные эмоции, заложенные композитором в музыкальное произведение. Избранные фотографии музыкантов Клайва Барды были опубликованы в сборнике под названием «Performance!» лондонского издательства Peter Biddulph [8]. Сильные художественные образы, передающие погруженность исполнителей в музыкальный мир, их отрешенность от внешнего мира, заставляют зрителей глубоко прочувствовать характер исполняемой музыки.

Такая глубина и сила художественного воздействия работ Клайва Барды обусловлена интересом фотографа к самой музыке, объемом исследований и подготовки, проводимых им перед тем, как приступить к фотосъемке. Несмотря на кажущуюся несовместимость музыкального и фотоискусства (аудиального и визуального, динамического и статического), фотографии музыкантов Клайва Барды рожают ощущение звучания. А фотографии дирижеров считаются одними из самых успешных его работ. Как замечает автор критического обзора о творчестве фотографа Ш. Хиггинс, процесс создания музыки также отличается яркой визуальностью. Одной из причин, по которой просмотр живого выступления музыкантов является более захватывающим, чем прослушивание записи, Ш. Хиггинс считает сам опыт наблюдения за физическим процессом создания музыкального звука: «вид человеческой плоти, сталкивающейся со слоновой костью, жилами или металлом, иногда с силой»¹ [9]. «Одна из ветвей музыкальной деятельности – дирижирование – является чисто визуальным, безмолвным искусством, смысл которого заключен в жестах и позах» [9], – пишет Ш. Хиггинс.

¹Из слоновой кости изготавливают накладки для клавиш фортепиано, из овечьих жил – струны скрипки.

По словам Клайва Барды, существует тесная взаимосвязь между тем, как музыка «движется», и решающей долей секунды, в которую можно сделать хороший снимок. «Есть повествовательные отрывки, есть пики и впадины. Фотографии создаются на пиках, кульминациях» [9].

Убедительные в своей насыщенной эмоциональной экспрессии фотоработы Барды, передающие ощущение музыкального движения в неподвижных изображениях музыкантов, концентрируют в себе всю мощь музыкального искусства (рис. 7, 8).

Описывая собственный творческий опыт, Клайв Барда проводит параллели между фотографированием и воспроизведением музыкального произведения: «Ноты на странице, точки предназначены для музыкантов, так же как опыт наблюдения за музыкантом – для меня. Мне нужно как можно ярче передать то, что я переживаю, подобно тому как музыкант передает свой музыкальный опыт аудитории» [9].

О глубокой вовлеченности самого фотографа в процесс исполнения музыки, стремлении передать в визуальных образах «одержимость» исполнителей музыкой даже тем зрителям, которые не разбираются в ней, свидетельствуют комментарии автора к своим работам. Приведем несколько примеров. Так, снимок Леонарда Бернштейна, дирижирующего Нью-Йоркским филармоническим оркестром в апреле 1972 года в Королевском Альберт-холле, стал для Клайва Барды «воплощением невыразимого экстаза, который музыка может вызвать как у слушателя, так и у исполнителя» [10] (рис. 9). О фотографии немецкого оперного певца Дитриха Фишера-Дискау, исполняющего вокальный цикл для голоса и оркестра «Песни об умерших детях» Г. Малера, Барда высказался следующим образом: «Величайший певец в мире, исполняющий “Песни об умерших детях” Малера. Я чувствую, что его тело и выражение лица идеально отражают эмоции в словах и музыке, которую он поет» [10] (рис. 10).

Красота фотографии, на которой запечатлен финский дирижер Эса-Пекка Салонен, дирижирующий оркестром «Филармония» в опере «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока в Королевском фестивальном зале (октябрь 2012 года), по мнению автора, заключается в отражении момента тишины в музыке с впечатляющей интенсивностью и сосредоточенностью [10] (рис. 11).

Таким образом, творческий метод погружения в музыкальное событие, применяемый Клайвом Бардой, позволил ему создать выразительные фотографические репрезентации музыкального искусства.

Движение и энергия музыкального исполнения. Портреты музыкантов, воплотившие энергию оркестровой музыки, были выбраны ключевым элементом концепции дизайна бренда Хельсинкского филармонического оркестра. В 2015 году оркестром, состоящим из 102 музыкантов, под управлением главного дирижера Джона Сторгардса (John Storgårds), в сотрудничестве с финской студией графического дизайна «Bond» и финским фотографом Марко Рантаненом (Marko Rantanen) была выпущена серия фотографий, а также другой полиграфической продукции с целью продвижения бренда и формирования нового визуального имиджа оркестра. Дизайнеры и фотограф попытались передать «силу и мощь» оркестрового выступления и одновременно подчеркнуть индивидуальность и значимость каждого исполнителя. Именно движения и эмоции полностью слившихся со своими инструментами солистов оркестра стали визуальным воплощением поразительной виртуозности этого грандиозного музыкального «организма».

Фотопортреты музыкантов (рис. 12), созданные Марко Рантаненом, воплощают индивидуальное мастерство каждого оркестранта, но одновременно эмоциональную силу музыки и ее динамические качества. Благодаря использованию приема покадровой съемки и мультиэкспозиции фотографу удалось запечатлеть движение и энергию музыкального исполнения, рождая у зрителей ощущение «слышимой» игры на музыкальных инструментах, преодолеть статичность и безмолвность фотографического изображения, воплотить ритм и звучание музыкальных инструментов оркестра. Кроме того, черно-белое исполнение фотопортретов усиливает их визуальное воздействие и вместе с тем обеспечивает коммуникативную глубину.

Абстрактное представление музыкальной идеи подразумевает использование световых эффектов, изображение абстрактных линий посредством фоторедакторов.

Применяя длинную выдержку и светодиодную подсветку, фотографы передают динамику музыкального движения («музыкальные метаморфозы») (рис. 13).

Так, например, польский фотограф Кшиштоф Грабовский с помощью длительной выдержки и световых эффектов в яркой художественной форме передал атмосферу, царящую во время живых выступлений джазовых коллективов (рис. 14) на фестивале «LOTOS Jazz Festiwal Bielska Zadymka Jazzowa». Длинные вертикальные световые следы от осветительных приборов сцены, запечатленные

на фотографии, вызывают у зрителя ассоциацию с характерным для джаза синкопированным ритмом. Одновременно размытые фигуры джазовых исполнителей, проступающие сквозь разноцветную световую дымку, напоминают импрессионистские образы, воспроизводящие эффекты освещения для передачи впечатлений, источником которых является звучащая музыка.

Абстрактное изображение музыки как волшебного потока звуков, состоящего из графических линий, как бы зарождающихся на кончиках пальцев музыканта-виртуоза и струящихся с клавиш фортепиано, представлено на фотографии выдающегося китайского пианиста Лан Лана, сделанной немецким фотографом Детлефом Шнайдером (Detlef Schneider) (рис. 15). Помимо очевидных визуальных символов (фигура музыканта и музыкальный инструмент), присутствующих в кадре и дающих зрителю ключ к расшифровке изображенной ситуации, свойства музыкальности и динамичности фотографии придают именно изобразительные эффекты, которые позволяют зрителю осуществить мысленный перевод визуального образа в слуховой.

Заключение. Следовательно, фотообраз музыканта, несмотря на кажущуюся достоверность и реальность, преломляется сквозь призму авторского видения и выразительных возможностей фотоискусства. Репрезентация образа музыканта в произведениях фотографов основывается, прежде всего, на передаче эмоционального опыта, связанного с музыкой. Фотографы стремятся запечатлеть на снимках эмоциональные переживания, возникающие в процессе исполнения музыки (через мимику, позы, жесты исполнителей). Кроме того, образы музыкантов, снятых в процессе игры на музыкальных инструментах, могут воплощать динамические свойства музыки, движение мелодических линий. Для достижения эффекта подвижности изображения, а также визуализации абстрактной музыкальной идеи фотографии

прибегают к техникам покадровой съемки, мультиэкспозиции, длительной выдержки, размытов изображения, световым эффектам, использованию фоторедакторов. Однако наличие музыкального инструмента как атрибута профессиональной принадлежности объекта съемки не всегда свидетельствует о «музыкальности» созданного фотографом образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Иванов: классическая музыка требует от фотографа тишины [Электронный ресурс] // Российское фото. – Режим доступа: https://rosphoto.com/portfolio/aleksandr_ivanov_klassicheskaya_muzyka_trebuet_ot_fotografa_tishiny-8281. – Дата доступа: 19.06.2021.
2. Brassington, J. A Beautiful Art Form: Music Photography and Why it Should be More Valued [Electronic resource] / J. Brassington // Impacter. – Mode of access: <https://impakter.com/beautiful-art-form-music-photography-valued/>. – Date of access: 29.05.2021.
3. Peterson, D. Representing invisible subjects: How to photograph music [Electronic resource] / D. Peterson // Digital Photo Secrets. – Mode of access: <https://www.digital-photo-secrets.com/tip/6715/represent-invisible-subjects/>. – Date of access: 11.05.2021.
4. Sisi Burn Photography [Electronic resource]. – Mode of access: <https://sisiburn.com/about/>. – Date of access: 19.05.2021.
5. Владимир Вяткин. Энергия жизни [Электронный ресурс] // РУСС ПРЕСС ФОТО. – Режим доступа: http://sovietfoto.ru/artikle_vyatkin. – Дата доступа: 19.05.2021.
6. Шахиджанян, С. Выбрана лучшая московская фотография. Победителем конкурса на лучший репортаж о столице стал портрет дирижера-японца [Электронный ресурс] / С. Шахиджанян // Комсомольская правда. – Режим доступа: <https://www.kp.ru/daily/25830/2805992/>. – Дата доступа: 19.05.2021.
7. Борисова, Н. Снимайте до последнего!: [Гениальный Владимир Вяткин все еще жалеет, что не стал музыкантом или художником] [Электронный ресурс] / Н. Борисова // Литературная газета. – 2021. – 27 янв. – Режим доступа: <https://lgz.ru/article/4-6769-27-01-2021/snimayte-do-poslednego/>. – Дата доступа: 19.05.2021.
8. Performance!: Musicians in Photographs by Clive Barda. – P. Biddulph, 2000. – 216 p.
9. Higgins, Ch. The classical picture show [Electronic resource] / Ch. Higgins // The Guardian. – Mode of access: https://www.theguardian.com/friday_review/story/0,3605,411279,00.html. – Date of access: 29.05.2021.
10. From Domingo to Dudamel: Clive Barda's best photos – in pictures [Electronic resource] // The Guardian. – Mode of access: <https://www.theguardian.com/music/gallery/2012/oct/16/clive-barda-conductor-singer-photographs#/?picture=397719332&index=6>. – Date of access: 20.05.2021.

Поступила в редакцию 23.06.2021

Влияние традиционной культуры на дизайн городской среды в городах-представителях разных культурных районов провинции Сычуань

Тан Цяньцян

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье сделан обзор провинции Сычуань с точки зрения ее урбанизации. Показано наличие пяти культурных районов в данной провинции с разной преобладающей традиционной культурой. Изложены подходы к эстетической оценке дизайна городской среды иностранных и китайских исследователей. Выявлено, что стили крупных городов, в которых преобладает народ хань, во многих функциональных направлениях похожи. Напротив, города, в которых проживает значительное количество этнических меньшинств, имеют более характерный городской облик. В городах с преобладанием указанного выше народа меньшая доля их традиционной культуры в городской среде, чем в городах, где преобладают этнические меньшинства. В городах, в которых находится много представителей народа хань, его традиционная культура проявляется в виде архитектурного внешнего убранства, туристических достопримечательностей и городских пейзажах. В городах, где велик процент этнических меньшинств, в основном сохраняется самобытный традиционный культурный контекст. Традиционная культура и городская среда в таких городах представляют собой естественную интеграцию и симбиоз. Сделано предположение о причинах названных явлений: непостоянное воздействие реформ и открытости с 1978 года по настоящее время, разные культурные коннотации, явные функциональные символы различных культур.

Ключевые слова: дизайн, городской дизайн, дизайн городской среды, дизайн городской среды в Китае, традиционная культура Китая, функциональная оценка дизайна городской среды, эстетическая оценка дизайна городской среды, культурные районы провинции Сычуань.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 29–32)

Influence of the Traditional Culture on the Urban Environment Design in Cities-Representatives of Different Cultural Areas of Sichuan Province

Tang Qianqian

Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

The article provides an overview of Sichuan Province from the point of view of its urbanization. It shows the presence of five cultural areas in Sichuan Province with different dominant traditional cultures. The approaches to the aesthetic assessment of the design of the urban environment by foreign and Chinese researchers are presented. It was revealed that the styles of large cities, in which the Han people predominate, are similar in many functional trends. In contrast, cities dominated by ethnic minorities have a more distinctive urban look. In cities where the Han people prevail the share of their traditional culture in urban environment is smaller than in cities dominated by ethnic minorities. In cities dominated by the Han people, their traditional culture manifests itself in architectural exteriors, tourist attractions and cityscapes. In cities dominated by ethnic minorities, a distinctive traditional cultural context is generally preserved. The traditional culture and urban environment in such cities are a natural integration and symbiosis. An assumption is made about the reasons for these phenomena: the impermanent impact of reform and opening up from 1978 to the present, different cultural connotations, clear functional symbols of different cultures.

Key words: design, urban design, urban environment design, urban environment design in China, traditional culture of China, functional assessment of urban environment design, aesthetic assessment of urban environment design, cultural areas of Sichuan Province.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 29–32)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 2413504755@qq.com – Тан Цяньцян

Сегодня в Сычуани располагается 17 городов окружного значения, 17 городов уездного значения, 1 город субпровинциального значения, которые можно условно разделить в соответствии с общей мощностью города на четыре уровня, а также можно рассматривать с точки зрения принадлежности к четырем основным городским агломерациям в соответствии с географией и промышленной структурой. Классификации городов провинции Сычуань, основанной на традиционной культуре, не существует. Хотя города в Сычуани в целом относятся к культурному региону Ба-Шу, отношения между культурой Ба-Шу и местными региональными культурами похожи на отношения между традиционной культурой Китая и традиционной культурой Сычуани. Каждый город в Сычуани имеет разные традиционные культуры по географическим и историческим причинам. Посредством интеграции традиционных культурных общностей различных городских территорий и на основе принадлежности к четырем основным городским агломерациям можно выделить пять районов с относительно общей региональной культурой: центральный культурный район, южный культурный район, северо-восточный культурный район, культурный район Западно-Сычуаньского плато и культурный район Паньси. Для анализа специфики влияния традиционной культуры на дизайн городской среды взяты города-представители этих культурных районов: Чэнду, Наньчун, Цзыгун, Яцзян, Ляншань.

Цель статьи – через функциональную и эстетическую оценку охарактеризовать, как традиционная культура проявляется в дизайне городской среды крупнейших городов пяти культурных районов провинции Сычуань.

Эстетическая оценка дизайна городской среды. Мнения иностранных исследователей:

1. Законы и нормативные акты США по охране окружающей среды указывают на использование междисциплинарных систем для обеспечения комплексного экологического эстетического дизайна в городском планировании и дизайне [1, с. 34].

2. Институты, определяющие эстетическую ценность городской среды, и специалисты из разных отраслей стараются объективно и количественно составить критерии оценки.

3. Некоторые американские консалтинговые компании используют данные для количественной эстетической оценки городских ландшафтов и вычисления по формулам для оценки эстетической ценности [2, с. 12].

4. Согласно теории перспективы и убежища Дж. Эпплтона окружающая среда будет

напрямую вызывать у человека чувства на биологическом уровне, такие как комфорт и безопасность, или наоборот – содрогания, депрессии и беспокойства. Чувства красоты и уродства должны обосновываться биологическими визуальными инстинктами.

5. С точки зрения культурологии при оценке красоты городской среды эмоциональный образ играет важную роль, а на его формирование в значительной степени влияют традиционные концепции и культура.

6. С позиций философии эстетическая оценка проистекает из того, что, когда люди видят объективную вещь, если она соответствует цели и закономерности повседневной жизни, это вызывает психологическое ощущение красоты.

7. Исходя из мнений экспертов и ученых, можно сказать, что хороший город можно определить по пространственному качеству и подходящему масштабу, в котором различные группы людей могут достичь своих целей [3, с. 80].

Взгляды китайских исследователей:

1. Часть традиционной культуры больше не может соответствовать современным требованиям города. Например, в строительстве мало применяются традиционные материалы, такие как бамбук, дерево, и слишком сложные узоры больше не могут удовлетворить стремление к простым символам современной жизни. Однако традиционная культура все еще присутствует в дизайне нынешней городской среды в качестве точки опоры при ее эстетической оценке.

2. С позиций китайской философии важна «гармония человека и природы», которая является подтверждением чувственного восприятия. И сегодня китайский городской дизайн подчеркивает «интеграцию гор и вод», формируя своего рода ландшафтную городскую эстетику, которая полностью показывает, что китайская эстетическая система напрямую связана с китайской философией и традиционной культурой.

3. Анализ документов и поиск в CNKI (Национальная инфраструктура знаний Китая) с использованием словосочетания «городская эстетика» в качестве ключевых показали пять высоко цитируемых статей [4–8], во всех из них упоминается культурное содержание, когда речь идет о городской эстетике.

4. Эксперты и ученые также имеют свое мнение. В книге «Четыре лекции по эстетике» Ли Цзэжоу, написал: «Почему руины могут быть красивыми и почему люди хотят их смотреть? Потому что в них записана тяжелая история практики. Исторические реликвии города, замораживающие картину жизни

прошлого, являются отпечатками важной причины для людей полюбить этот город, чтобы люди могли один за другим проникнуться глубоким историческим ощущением города» [9, с. 96]. Многообразные точки зрения предлагают разные городские эстетические стандарты, но все они учитывают культурную эстетику.

Современные стандарты эстетической оценки объединяют экономические, традиционные эстетические и другие факторы, разделенные на качественные и количественные категории. Однако не существует универсального эстетического стандарта за пределами перцептивного культурного мира. Эстетика дизайна городской среды оценивается в соответствии с воспринимаемыми качественными стандартами, а культура является их основой.

Традиционная культура в городском дизайне разных культурных районов. На примере дизайна городской среды городов-представителей пяти культурных районов Сычуани можно проследить, что в городах, где преобладает народ хань (Чэнду, Наньчун, Цзыгун), традиционная культура в основном отражается в четырех аспектах: культурных реликвиях, музеях, туристических достопримечательностях и особых местах в городской среде. Стили крупных городов во многих функциональных направлениях, таких как торговля, жилые дома и офисы, похожи и, как правило, одинаковы. Напротив, города, в которых проживает значительное количество этнических меньшинств (Яцзян), имеют более характерный городской облик. В городах, в которых находится много представителей народа хань, меньшая доля их традиционной культуры в городской среде, чем в городах, где преобладают этнические меньшинства.

В городах, где преобладает народ хань, его традиционная культура проявляется в виде архитектурного внешнего убранства, туристических достопримечательностей (храм Ухоу в Чэнду, башни Ваньцзюань в Наньчуне, парк фонарей в Цзыгуне) и городских пейзажах. Качество использования традиционной культуры в городской среде в определенной степени связано с уровнем городского развития. В городах, где велик процент этнических меньшинств, в основном сохраняется самобытный традиционный культурный контекст. Традиционная культура и городская среда представляют собой естественную интеграцию и симбиоз, которые можно найти в любое время и в любом месте города.

Есть **три основные причины для описанных явлений:**

1) воздействие реформ и открытости с 1978 года по настоящее время непостоянно.

В условиях ненасыщенности городского развития традиционная культура часто уступает место городскому строительству. Правительства стремятся к быстрым, крупным и новым достижениям, а застройщики — к созданию «громких» проектов с высокой плотностью застройки и большой прибыльностью. Самобытная традиционная культура постепенно «стирается». Культурное возрождение, которое произошло в последние годы, указывает на то, что город достиг более насыщенной стадии развития, культуре снова уделяется внимание, она защищается, что является признаком прогресса городской цивилизации.

Города, в которых в большей мере проживают люди хань, обычно имеют хорошие природные условия (климат, равнинную местность). В них легче строить инфраструктуру и в наибольшей степени принимать дивиденды, принесенные реформами и открытостью. Также и под влиянием иностранных культур облик городов сильно изменился. А инфраструктура в городах этнических меньшинств ограничена природными условиями, окружающая среда относительно закрыта и в меньшей степени подвержена влиянию внешних факторов, таких как реформы и открытость. Урбанизация и экономика относительно отсталые. Города не сильно изменяются, особенно малые уездные города, чья площадь и население очень малы; 2) разные культурные коннотации. Народ хань обращает внимание на интровертную «доктрину среднего», склоняется к общему развитию и выбирает его. Большинство граждан пассивно принимают и постепенно привыкают к нехарактерным жилым зданиям и городскому облику. Напротив, культурная коннотация этнических меньшинств индивидуальна и экзогенна, вбирает и интегрирует память и культуру местных городов и ханьскую культуру Центральных равнин. В городах, где преобладают этнические меньшинства, их культура самобытнее и богаче проявляется; 3) явные функциональные символы разных культур. С течением времени и истории большинство исходных фактических функций традиционной культуры, в которой доминировал народ хань, исчезли. Дизайнерские символы постепенно заменили практические функции исходных символов. Став элементом окружающей среды города, они получили мемориальную функцию и декоративно-эстетическое значение, такое как образование, памятные знаки, украшения, осмотр достопримечательностей и другие конкретные функциональные символы. Спрос на эти функции часто концентрируется в определенной области городской среды,

и нет необходимости в ее представлении в других городских условиях. Это необходимо для восстановления ценностей и функционального возрождения традиционной культуры. Подобного также достаточно для того, чтобы продемонстрировать, что традиционная культура и ее сочетание с городской средой приносят пользу в обоих направлениях.

В городах, где преобладают этнические меньшинства, большинство культур по-прежнему выполняют свои первоначальные фактические функции, учитывая оригинальные функциональные символы, такие как «утилитарность» и «вера». Это требует, чтобы городская среда была тесно интегрирована с культурой. Например, тибетская культура часто сочетается с буддийскими верованиями. У людей есть настоящие религиозные запросы с точки зрения формы, функций, цвета и узоров окружающей среды, в которой они живут. Только так среда может удовлетворить потребности людей с религиозными убеждениями в пространстве и религиозной атмосфере, но в то же время способствовать развитию местного туризма и сделать жизнь людей более благополучной.

Заключение. Традиционная культура играет очевидную и практическую функцию образования, памяти, украшения и веры в городе. Причиной, по которой города представляют различную среду, является различная традиционная культура в этих городах. Необходимо правильно понять масштаб применения традиционной культуры. Под влиянием указанной культуры городская среда порождает стилизованную эстетическую систему. Только экономические и политические факторы городской жизни не могут обладать всеми преимуществами, если убрать культурный контекст.

Современное административно-территориальное деление Сычуани связано с развитием разных традиционных культур

на территории провинции, которые в свою очередь влияют на сегодняшнюю практику проектирования. Оценка практических, экономических и социальных функций дизайна городской среды в основном сосредоточена на таких понятиях, как удобство и эффективность, часто существуют четкие научные количественные стандарты оценки. При анализе эстетики критерии оценки красоты города смещены в сторону субъективного восприятия, и не существует абсолютного конкретного метода, который бы подходил для всех ситуаций и мнений.

ЛИТЕРАТУРА

1. 李东遥, 《当代城市环境的美学批判》, 北京, 《艺术教育》, 2015 年Р. 32–35. – Ли, Дунъяо. Эстетическая критика современной городской среды / Дунъяо Ли // Художественное образование. – Пекин. – 2015. – С. 32–35.
2. 彭锋, 《完美的自然》, 北京大学出版社, 2005 年, 共 287 页. – Пэн, Фэн. Совершенная природа / Фэн Пэн. – Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2005. – 287 с.
3. (美) 凯文·林奇著, 林庆怡等译, 《城市形态》, 华夏出版社, 2001 年 328 页. – Линч, К. Форма города / К. Линч [пер. Линь Цинъи и др.]. – Пекин: Изд-во Китая, 2001. – 328 с.
4. 程相占、阿诺德·伯林特, 《从环境美学到城市美学》《学术研究》, 2009 年 5 期, Р. 138–144. – Чэн, Сянчжан. От экологической эстетики к городской эстетике / Сянчжан Чэн, А. Берлингт // Академические исследования. – 2009. – Вып. 5. – С. 138–144.
5. 李菁《城市景观设计与文脉延续》, 武汉理工大学, 2006 年 4 月共 59 页. – Ли, Цзин. Городской ландшафтный дизайн и культурная преемственность / Цзин Ли. – Ухань: Изд-во Уханьс. технолог. ун-та, 2006. – 59 с.
6. 吴良镛《寻找失去的东方车城市设计传统》, 《建筑史论文集》, 2000 年 1 期, Р. 71–79. – У, Лянгён. В поисках утраченных традиций восточного дизайна автомобильных городов / Лянгён У // Сборник истории архитектуры. – Вып. 1. – 2000. – С. 71–79.
7. 曹晖《城市美学论纲》, 《城市问题》, 2007 年 7 期, Р. 21–24. – Цао, Хуэй. Очерки городской эстетики / Хуэй Цао // Городские проблемы. – 2007. – Вып. 7. – С. 21–24.
8. 金磊《城市形象的建筑环境美学设计问题》, 《规划师》, 2002 年 7 期, Р. 85–87. – Цзинь, Лэй. Проблемы эстетики дизайна архитектурной среды в образе города / Лэй Цзинь // Планировщик. – 2002. – Вып. 7. – С. 85–87.
9. 李洋厚, 《美学四讲》, 天津社会科学院出版社, 2001 年 11 月, 共 318 页. – Ли, Цзэжоу. Четыре лекции по эстетике / Цзэжоу Ли // Тяньцзинь: Тяньцзиньская академия социальных наук. – 2001. – Ноябрь. – 318 с.

Поступила в редакцию 14.06.2021

Женские образы в китайских игровых фильмах XXI века

Мо Чжэньюй

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск
Западно-Китайский педагогический университет, Наньчун

В Игровое кино Китая XXI века с точки зрения эволюции женских образов можно разделить на два периода: 1) 2000–2012 гг. – период трансформации женских образов в сторону независимости от мужских ценностных установок. Женщины полностью перестали быть зависимыми от мужчин и могут сами обеспечивать себе жизнь. У них появились новые социальные роли и социальный имидж. Женщины стали выдвигать требования гендерного равенства в условиях социальной конкуренции; 2) с 2012 г. по настоящее время – период возврата к «потребительской» точке зрения на женщин в кино, который был характерен для китайского кино в первой трети XX века во время расцвета коммерческих фильмов. Образ женщины в китайском кино совершил полный цикл и снова вернулся на отправную точку, только в современных условиях. 2012 год стал отметкой начала процесса индустриализации и интернационализации кино в Китае, поставив женские образы в условия коммерциализации китайского кинематографа. Женские образы приобрели внешне привлекательные черты, но при этом стали более «пустыми» внутри. Тем не менее даже в таких условиях редко, но можно встретить действительно прорывные женские образы в современных фильмах, которые отражают социальные изменения китайского общества последних лет.

Ключевые слова: кино XX века, игровое кино, китайское кино, современные китайские фильмы, общественная обстановка, женский образ, женский образ в кино, эволюция женских образов, будущее развитие.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 33–36)

Female Images in the XXIst Century Chinese Fiction Films

Mo Zhengyu

Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk
China West Normal University, Nanchong

From the point of view of the evolution of female images, the fiction films of China in the XXIst century can be divided into two periods: 1) 2000–2012 – the period of transformation of female images towards independence from male values. Women completely ceased to be dependent on men and can provide their own life. They developed their new social roles and social image. Women began to put forward demands for gender equality in the context of social competition; 2) 2012 – the present – the period of return to the "consumer" point of view on women in cinema, which was characteristic of Chinese cinema in the first third of the XXth century during the heyday of commercial films. The image of a woman in Chinese cinema has completed a full cycle and returned to its starting point only in modern conditions. The year of 2012 marked the beginning of the industrialization and internationalization of cinema in China, putting female images into the commercial conditions of Chinese cinema. Women's images began to acquire more and more outwardly attractive features, but at the same time they became "emptier" inside. Nevertheless, even in such conditions, rarely, but can be found truly breakthrough female images in modern films that reflect the social changes in Chinese society in recent years.

Key words: the XXth century cinema, fiction films, Chinese cinema, modern Chinese films, social environment, female image, female image in cinema, evolution of female images, future development.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 33–36)

После начала политики реформ и открытости 1978 года в процессе изменения социального статуса женщин у них появилось больше возможностей для развития и выбора в жизни. Постепенно стал меняться и образ женщин

в киноискусстве. Еще в XIX веке на Западе возникло феминистское движение, которое впоследствии привело к зарождению феминистской теории кинокритики. В 1970-е годы внимание западных ученых, включая исследователей

Адрес для корреспонденции: e-mail: 13568602500@qq.com – Мо Чжэньюй

феминизма, привлекли такие вопросы, как образы женщин в кино и на телевидении, способность женщин руководить обществом, гендерное равенство [1, с. 326]. Новейшие западные феминистские мысли и труды начали влиять на споры о феминизме внутри Китая. По мере того как влияние реформы экономической системы Китая продолжало нарастать, различные социальные противоречия, порожденные экономическими проблемами, вызывали запрос аудитории на новые женские образы в кино.

Цель статьи – охарактеризовать эволюцию женских образов в китайских игровых фильмах XXI века и показать, как эти изменения встраиваются в общую систему трансформации женских образов в китайском игровом кино.

Трансформация женских образов на большом экране (2000–2012 гг.) в сторону независимости от мужских ценностных установок. Закон 2003 года «О противодействии домашнему насилию» способствовал защите и развитию институционализации китайского феминизма, что сыграло роль в признании социального статуса женщин в мужской общественной культуре. Расцвет многочисленных феминистских теорий и академических идей напрямую повлиял на формирование и позиционирование женских образов в китайском киноискусстве. Значение женского пола на экране из вторичного стало первичным.

В фильмах появились различные роды деятельности, в которых участвуют женщины. Красивая девушка А Янь из северо-востока округа Муданьцзян, живущая одна в Гонконге, из фильма «Дуриан Дуриан» (2000); Лай Шуаньян, девушка из Уханя, которая имеет очень низкое социальное положение, но всегда сохраняет позитивный настрой в фильме «Шоу жизни» (2002); писательница Хэ из фильма «Ушла та, для кого я была самой ценной в жизни» (2002), находящаяся рядом со своей матерью во время болезни до самой ее смерти; героиня Сяо Юй из фильма «Мой папа и я» (2003), вернувшаяся к отцу после того, как ее мать погибла в аварии; Гао Вэйхун из картины «Павлин» (2005) с очаровательными тонкими чертами лица, но твердым железным характером, готовая на всё ради своей мечты; Цин Хун из фильма «Шанхайские мечты» (2005), сопротивляющаяся патриархату и оковам традиций ради собственной свободы; амбициозная Е Жутан в фильме «Постмодернистская жизнь моей тети» (2007), в молодости покинувшая родные места и приехавшая работать в Шанхай, познавшая настоящие человеческие эмоции только после выхода на пенсию; Ван Цайлин

из картины «И наступает весна» (2008), имевшая талант к пению, но работавшая учительницей в уездном городке, верившая в добро, несмотря на все удары жизни; помешавшаяся на своей любви Нань Фэн, поющая в барах, и женщина средних лет Чан Юэцин, потерявшая мужа и сына из фильма «Богиня милосердия» (2003). Постепенно в фильмах о женщинах появляются личные качества, приписываемые обычно только мужчинам, такие как упорство (героини Сяо Ли и Чжэнь Ни из фильма «Идеальная жизнь», 2009), твердость (студентка Бай Сюэмэй, похищенная и увезенная в горы, из фильма «Слепая гора», 2007), смелость (Вэнь Сю, готовая на всё, чтобы вернуться домой, из кинофильма «Сосланная», 1998).

По неполным данным, в период с 2000 по 2012 год в Китае вышло около 26 фильмов на феминистскую и женскую тематику, получивших награды на международных кинофестивалях, из которых 23 были сняты женщинами-режиссерами.

Внимание представителей всех слоев китайского общества к равенству полов в это время достигло наивысшего уровня в китайской истории. Изменение отношения к женщинам стало новым направлением и точкой роста социальной массовой культуры, что в кино проявляется в трех аспектах.

Женщины полностью перестали быть зависимы от мужчин и могут сами обеспечивать себя. Выражая большую уверенность, оптимистичность и смелость сражаться, столкнувшись с трудностями, женщины готовы решительно взять на себя всю ответственность за свою жизнь (Ли Баоли из фильма «Фэншуй», 2012; Цянь Ехун из кинофильма «Зубы любви», 2007).

У женщин появились свои социальные роли и социальный имидж. Традиционный китайский образ домохозяйки, заботящейся о муже и воспитывающей детей, был вытеснен образом независимой женщины, добившейся успеха в том либо ином деле: только вышедшая на работу Ду Лала из фильма «Продвижение Ду Лалы» (2010), переехавшая в новый город Гуо Хайцзао из фильма «Узость жилища» (2008). В отличие от традиционного общества их мир больше не ограничивается только мужчинами.

Женщины стали выдвигать требования гендерного равенства в условиях социальной конкуренции. После 2000 года в связи с изменениями в социальной и экономической среде мужчины и женщины столкнулись с одним и тем же кризисом выживания и стрессом,

вызванным поиском работы. Это ярко видно в работах женщин-режиссеров: «Письмо незнакомки» (2005, реж. Сюй Цзинлэй), «Улица у дамбы» (2005, реж. Ли Юй).

Женский экранный образ снова вернулся к своей изначальной «потребительской» точке зрения (2012 г. по настоящее время). Число людей в Китае, которые смотрят фильмы, уменьшалось с каждым годом начиная с середины 1980-х годов. С 1992 года китайское правительство постепенно стало давать послабления механизмам управления коммерциализацией кинофильмов. 1994 год запомнился как год возрождения китайского кино: было выпущено большое количество фильмов, получивших признание как внутри страны, так и за рубежом. Рыночные реформы в киноиндустрии продолжились. Была сформирована ориентированная на рынок модель производства и проката кинофильмов, и 2012 год стал отметкой начала процесса индустриализации и интернационализации кино в Китае.

Согласно данным, опубликованным Государственным управлением радио, кино и телевидения Китая, «в 2012 году в Китае было произведено 893 фильма различных типов, что на 60% больше, чем за предыдущий год. Общие кассовые сборы фильмов составили 17,073 млрд юаней, что на 30,18% больше по сравнению с аналогичным периодом прошлого года. Из этой суммы 8,273 млрд юаней принесли отечественные фильмы, составив 48,46% от общих кассовых сборов. Впервые за 10 лет кассовые сборы отечественных фильмов оказались меньше сборов импортных фильмов» [2].

В связи с быстрым развитием экономики Китая в общественной культуре снова стали преобладать эстетические тенденции, заданные мужчинами. Основной компонент кино снова развлекательность, а женские фильмы в традиционном строгом понимании оказались не принятыми рынком.

Женские образы на потребительском рынке в условиях коммерциализации китайского кино. С 2013 года фильм «Юность» режиссера Го Цзинмина стал одним из лучших фильмов по выбору зрителей. От первой части фильма «Юность» и до четвертой «Юность 4: конец души» (2015) внешний вид женских персонажей соответствовал вульгарным и примитивным эстетическим предпочтениям мужской аудитории (нежная и белая кожа, сексуальное тело, привлекательное лицо, соблазнительная одежда). В фильме рассказывается история четырех девочек, с детства

испытывающих разные глубокие чувства, имеющих разные системы ценностей и взгляды на жизнь, переживших большие трудности в дружбе, любви и чувствах. Однако представленные в фильме поклонение деньгам, показное богатство и нечестная конкуренция оказывали на аудиторию свое влияние. Критерием оценки кинематографических явлений на потребительском рынке служит максимальная экономическая выгода. После того как образ женщины был полностью преобразован в то, что хотели мужчины, общие кассовые сборы всех четырех частей серии фильмов «Юность» составили ошеломляющие 1,781 млрд юаней, а количество зрителей побilo все рекорды [3].

В этот период стали один за другим появляться подобные фильмы. В качестве примеров можно привести: «игру для взрослых», которую ведут стремящиеся к богатству меркантильные девушки с абсолютно разными характерами в фильме «Пир моря и небес» (2013); героиню, решившую прибегнуть к пластической хирургии для достижения своей цели в любви и карьере из фильма «Правда о красоте» (2014); героиню фильма «Вечно молодые» (2015), запутавшуюся в своих мечтах и чувствах; девушек, которые учатся, как добиться своей мечты, из фильма «Чистые сердца: внутри китайского шоу-бизнеса» (2017); «главную героиню», на самом деле являющуюся переодетым мужчиной, демонстрирующую неприкрытое стремление к богатству, из кинофильма «Привет, миссис Деньги» (2018).

Рынок стал решающим фактором, определяющим образ женщины на экране. В погоне за прибылью фильмы намеренно игнорируют социально-культурное, ценностное и моральное содержание. В сравнении с женскими экранными образами 1949–2000-х годов женские персонажи вернулись к этапу развития китайского кино до 1934 г.

Прорывные женские образы в условиях коммерческих приоритетов. Несмотря на общие тенденции, один фильм совершил успешный прорыв женских образов, заставив зрителей снова сосредоточить внимание на проблеме гендерного равенства на экране. Это фильм «Фэн-шуй» (2012), показывающий обычную семью, живущую в Ухане (провинция Хубэй), в условиях быстрого развития национальной экономики. Муж, которого зовут Ма Сюэу, работает начальником заводской контрольной на одном государственном предприятии, а его жена Ли Баоли торгует на улице Ханьчжэн, у них есть сын по имени Сяо Бао. Предприятие, на котором трудится муж, выделило им

новую квартиру, но с момента переезда неожиданно друг за другом происходит череда несчастных случаев. Ма Сюэу подает на развод, и его жена узнает, что он ей изменяет, к тому же к ним в новый дом переезжает мать Ма Сюэу, которой больше негде жить. В конце концов, после серии таких ударов судьбы Ма Сюэу покончил жизнь самоубийством. Хороший друг Баоли Сяоцин объяснил все неудачи тем, что новый дом не соответствует фэн-шуй, назвал его «тысячью стрел, пронзающих сердце» (что дало название фильму в китайском прокате), но упрямая Ли Баоли не готова с этим согласиться и решает изо всех сил поддерживать этот дом.

В фильме зрители смогли увидеть и жалкую, и злобную, и милую, и достойную похвалы сторону Ли Баоли. Несмотря на то, что она принадлежала к низшему социальному слою, героиня с самого начала не была немым придатком мужа. У нее твердый, энергичный и прямолинейный характер, она любит своего мужа, но не понимает, как продемонстрировать свою любовь. Женскую нежность она заменяет беззаботным голоском, а за ее твердым характером на самом деле скрываются теплые чувства к мужу. Этот женский персонаж демонстрирует на экране настоящую жизнь низших слоев китайского общества. В связи с капитализацией китайского кино Ли Баоли стала редким и независимым женским образом.

Рыночная конкуренция безжалостна. Низкие кассовые сборы при высокой репутации заставили большинство выдающихся режиссеров бояться поднимать тему феминизма в кино. Поскольку рынок полностью

уничтожил эпоху серьезного кино, требования мужского «взгляда со стороны» стали тем, что определяет вид женских персонажей на экране.

Заключение. История циклична, формирование женского образа в китайской киноиндустрии, насчитывающей уже более 100 лет, завершило полный оборот. Женский образ в кино прошел следующие стадии: пробуждение женского сознания (1921–1934); гендерная борьба (1934–1937); установление независимых гендерных символов (1937–1949); отсутствие гендерных различий (1949–1967); особенности полов (1967–1977); стремление к материнству (1978–1992); женская независимость (1992–2012); возврат к истокам потребительского отношения (начиная с 2012).

ЛИТЕРАТУРА

1. 劳伦-拉比诺维茨, 肥皂剧新娘梦, 王政, 杜芳琴, 《社会性别研究选译》, 北京, 三联书店, 1998年, 页 486. – Ван, Чжэн. Избранные исследования гендерных вопросов / Чжэн Ван, Фанцин Ду. – Пекин: Изд-во Санлянь, 1998. – 486 с.
2. 中国证券报, 《2012年电影票房突破170亿, 国产片份额低于50%》, 2013年1月15日. <http://finance.people.com.cn/n/2013/0115/c70846-20202698.html>. 2021.05.20. – В 2012 году кассовые сборы фильмов превысили 17 миллиардов, но доля китайских фильмов составила менее 50% [Электронный ресурс] // Китайский журнал ценных бумаг. – 15.01.2013. – Режим доступа: <http://finance.people.com.cn/n/2013/0115/c70846-20202698.html>. – Дата доступа: 20.05.2021.
3. 中国广播, 《小时代3》票房、观影人数双破纪录, 2014.07.20. http://china.cnr.cn/ygxw/201407/t20140720_515982210.shtml. 2021.05.21. – Кассовые сборы и количество зрителей фильма «Юность 3» бьет все рекорды (от 20.07.2014) [Электронный ресурс] // Китайская радиовещательная компания. – 20.07.2014. – Режим доступа: http://china.cnr.cn/ygxw/201407/t20140720_515982210.shtml. – Дата доступа: 20.05.2021.

Поступила в редакцию 14.06.2021

Генезис традиционных китайских фестивалей

Ли Чан

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

Генезис традиционных китайских фестивалей представляет собой проблему, научное изучение которой позволяет значительно продвинуться в понимании смыслов современных китайских фестивалей. Понятие «фестиваль» по-разному интерпретируется в европейском и китайском гуманитарных дискурсах. Истоки фестивалей обнаруживаются в древнекитайской мифологии, традициях организации и проведения народных праздников и гуляний. Фестиваль Циси и фестиваль середины осени сформировались на основе мифов – о пастухе и ткачихе и о Чанъэ, бегущей на Луну. Оба мифа воспроизведены в книге Юаня Кэ «Мифы древнего Китая». Происхождение праздника середины осени связано с завершением цикла земледельческих работ. Фестиваль лодок-драконов ассоциируется со смертью Цюй Юаня, крупного политического деятеля своего времени, в память о котором на празднике драконьих лодок устраивают спортивные состязания, едят рисовые клецки «цзунцзы». Фестиваль фонарей основывается на религиозном обычае зажигать огни в честь Будды. Весенний фестиваль – самое важное, яркое и эмоционально насыщенное событие в культуре сегодняшнего Китая. Он также имеет мифологические корни, сопровождается многочисленными праздничными обычаями и ритуалами. Традиционные китайские фестивали, их содержание и форма воплощают в себе культурные символы и коды, ценности, идеологию китайской нации.

Ключевые слова: генезис, древность, Китай, культура, мифология, обычай, праздник, традиционный фестиваль.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 37–41)

The Genesis of Traditional Chinese Festivals

Lee Chan

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

The genesis of traditional Chinese festivals is a problem the scientific study of which helps to significantly advance the understanding of the meanings of modern Chinese festivals. The concept of the festival is interpreted differently in European and Chinese humanitarian discourses. The origins of festivals are found in ancient Chinese mythology, in traditions of organization and holding of folk festivals and festivities. The Qixi Festival and the Mid-Autumn Festival were shaped on the basis of myths about the shepherd and the weaver and about Chang'e running to the moon. Both myths are reproduced in Yuan Ke's book "Myths of Ancient China". The origin of the Mid-Autumn Festival is associated with the completion of the cycle of agricultural work. The Dragon Boat Festival is associated with the death of Qiu Yuan, a major political figure of his time, in memory of whom the Dragon Boat Festival features athletic competitions and the eating of "zongzi rice dumplings". The Lantern Festival is based on the religious custom of lighting lights in honor of Buddha. The Spring Festival is the most important, colorful, and emotionally intense event in modern Chinese culture. It has mythological roots as well and is accompanied by numerous festive customs and rituals. Traditional Chinese festivals, their content and form embody the cultural symbols and codes, values, ideology of the Chinese nation.

Key words: genesis, antiquity, China, culture, mythology, custom, holiday, traditional festival.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 37–41)

Традиционные китайские фестивали обладают смыслами, системой ценностей, символической формой, реконструкция и восприятие которых в первой четверти XXI столетия чрезвычайно актуализировались. Историческое

значение древних китайских праздников как прообраза фестивалей теряется в глубине веков. Многие их культурные коннотации утрачены или сильно искажаются. В современном Китае носители нематериального культурного

Адрес для корреспонденции: e-mail: lc15938053533@gmail.com – Ли Чан

наследия могут еще кое-что поведать о традиционных праздничных церемониях, народных гуляниях, играх, ритуальной еде, одежде. До сих пор у некоторых этносов, проживающих на территории КНР, в процессе обрядового действия пересказываются эпосы и легенды, повествующие о происхождении обрядов и ритуалов, их истоках. Определенные знания и навыки передаются молодому поколению, которое таким способом узнает о культуре своих далеких предков, обращает к ней собственные сердца. Что касается научного, теоретико-методологического осмысления проблем становления и развития традиционных китайских фестивалей, то оно, на наш взгляд, позволяет избежать культурного искажения, возникающего в случае неправильного понимания содержания фестивалей их организаторами и участниками.

Цель исследования – показать генезис традиционных китайских фестивалей.

Определение понятия «фестиваль». Фестиваль как особый вид массового праздника на нынешнем этапе исторического развития прочно вошел в жизнь китайского общества. В европейском гуманитарном дискурсе существует различная терминологическая интерпретация понятия «фестиваль». Этимологически термин «фестиваль» восходит к латинскому *fevīae*, что означает «праздничные дни», «дни отдыха», а также *festum* – «торжество». Данное слово, как полагает российский искусствовед А.Н. Меньшиков, «происходит из латинского языка и со временем закрепилось в старофранцузском языке (лат. *festum* – праздник, праздничный пир). Термин “festival” появился в конце XIV в. и использовался как прилагательное. Изначально он имел отношение к религиозному празднику, и только в конце XVI в. впервые встречается в качестве существительного, продолжая, однако, обозначать религиозное торжество» [1]. В позднейшей западноевропейской литературе термины «фестиваль» и «праздник» использовались уже как синонимы. Одним из часто употребляемых слов в испанском языке является слово *fiesta*, обозначающее «праздник». Французский эквивалент этого термина *feste*, считает российский культуролог К.Н. Жигульский, «имел три значения: особый день, посвященный культу религиозных церемоний; публичные развлечения, устраиваемые по какому-либо чрезвычайному поводу, например, национальные праздники; удовольствия, житейские радости, счастье» [2, с. 55].

По мнению китайского филолога Сюй Шэня, иероглиф 节日, обозначающий фестиваль, первоначально был взят из 竹子 (бамбук). В древности это растение применялось для описания временных отрезков. По аналогии с бамбуком, который постоянно растет, фестиваль имел следующее значение – интервал, установленный китайским народом в системе наличного времени. Фестиваль запечатлевает прошедшее время, координирует отношения между людьми, природой и обществом [3]. В Китае термин «节日» имеет много значений. Можно считать, что «фестиваль» и «праздник» обладают схожими определениями, причем «праздник» является более общим понятием, а «фестиваль» – это развитая форма «праздника» [4]. В Беларуси для обозначения фестиваля используют слово «фэст».

Фестиваль Циси. Генезис традиционных фестивалей тесно связан с китайской мифологией. Фестиваль Циси изначально возник в результате первобытного поклонения Веге и Альтаиру. Позже он эволюционировал и стал ассоциироваться с мифом о пастухе и ткачихе. Его функция уже заключалась в том, чтобы молиться о браке и потомстве. Современный фестиваль Циси представляет собой День святого Валентина с китайской спецификой. Миф о пастухе и ткачихе найден Юанем Кэ и включен в его фундаментальный труд «Мифы древнего Китая» (глава «Как создавался мир») в связи с деятельностью небесного императора Хуан-ди, который имел отношение к шелководству [5].

В соответствии с мифом ткачиха Чжи-ньюй была небесной феей и жила на берегу Серебряной реки – Млечного Пути. Она усердно ткала прекрасные слоистые облака из волшебного шелка, постоянно меняющие свой цвет. Их называли небесными одеждами, потому что они прикрывали небо. По другую сторону от прозрачной Серебряной реки находился мир людей. Там вместе со старым волом жил пастух, которого звали Нью-лан – Волопас. Юноша много работал, а старый вол ему помогал. Нью-лан распахан кусок земли, засеял его, построил себе жилище. Только невесело, одиноко ему жилось. Однажды старый вол заговорил человеческим голосом. Он рассказал хозяину, что Чжи-ньюй вместе с другими феями купается в Серебряной реке. Вол велел подкрасться и унести одежду Чжи-ньюй. Так Волопас сможет сделать ее своей женой. Нью-лан послушался старого вола. Он забрал платье Чжи-ньюй и сказал фее, что вернет его, если она станет его женой. Чжи-ньюй согласилась.

После свадьбы муж и жена зажили счастливо. У них родились сын и дочь. Но небесные силы, узнав о женитьбе, пришли в ярость и приказали Чжи-нью вернуться в небесный дворец. Горестно было расставаться с мужем и детьми, но пришлось подчиниться. Опечаленный Нью-лан ночью отправился догонять жену. Он хотел перебраться через Серебряную реку и достичь небесного дворца, да только реку перенесли с земли на небо, в мир богов. В звездном небе видна Серебряная река, но простому смертному не добраться до Млечного Пути. И тут старый вол заговорил опять:

– Нью-лан, Нью-лан! Я скоро умру. Сдери тогда с меня шкуру, накинь себе на плечи, и ты сможешь подняться в небесный дворец.

Нью-лан накинул на себя шкуру вола и помчался на небо.

Поднялся Нью-лан в небо. Но преградила ему путь Серебряная река.

Пастух вместе с детьми стал черпаком настойчиво вычерпывать воду из Небесной реки. Его решимость и стойкость тронули в конце концов сурового небесного владыку. Поэтому супругам было позволено встречаться один раз в год вечером седьмого числа седьмой луны на мосту, который построили сороки из своих хвостов. Чжи-нью, увидев Нью-лана, печалится, и в это время на земле часто моросит мелкий дождь. А Нью-лан с детьми с тех пор так и живет на небе. Смотрят муж с женой друг на друга издали. Если станет совсем грустно, они обмениваются письмами.

В ночном небе по обеим сторонам Небесной реки мы и сейчас можем увидеть две большие сверкающие звезды – Волопаса и Ткачихи. Прямо за Волопасом две маленькие звездочки – его дети. Еще дальше – четыре, образующие параллелограмм. Говорят, что это ткацкий челнок, который Чжи-нью бросила мужу. А недалеко от Чжи-нью три небольшие звезды, составляющие равнобедренный треугольник, – это воловий кнут, перекинутый Нью-ланом жене. Они привязывали письма к челноку и кнуту и так обменивались вестями. Действительно, скорее могли высохнуть море и истлеть камень, чем ослабеть их любовь! [5, с. 108–110]. Сохранилась не только сама легенда, но и описание праздничных обычаев, связанных с седьмым днем июля: женщины украшают волосы, расставляют на столах во дворе вино, закуски, фрукты (середина VI в. н.э.) [5, с. 295].

М. Гране в работе «Китайская цивилизация» комментирует миф следующим образом.

Исследователь пишет о принципе, определяющем китайскую организацию жизни, – принципе разделения полов. Размежевание полов, как он считает, основывалось на разделении труда. «Между землепашцами и ткачихами вставал барьер половых и трудовых запретов. Китайский миф, легче других прошедший через века, касается двух звездных божеств, Ткачихи и Волопаса. Несомненно, этот миф – свидетель наидревнейшего прошлого. Между Ткачихой и Волопасом протянулся священный барьер, Млечный Путь, Небесная река. Небесную реку можно пересечь только раз в году: тогда Ткачиха и Волопас и празднуют ночью свою свадьбу» [6, с. 128].

Фестиваль середины осени. Фестиваль середины осени имеет мифологический подтекст, заключающийся в древнем обряде поклонения Луне. Он символизирует важную идею – стремление китайских семей к гармонии и воссоединению. Во время праздника середины осени (пятнадцатый день восьмого месяца китайского лунно-солнечного календаря, полнолуние) существуют такие обычаи, как «ходить по луне» и «воровать дыни» в поисках наследников [7].

Вместе с фестивалем получила известность красочная древняя сказка о Чанъэ, бегущей на Луну. Чтобы лучше понять произведение, попробуем кратко пересказать миф о стрелке И (Хоуи) и его жене.

Однажды во времена правления императора Яо на небе возникли сразу десять солнц, хотя обычно они появлялись по очереди. Сыновья-солнца были детьми небесных божеств Сихэ и Ди-цзюня. Сильно развеселившись, солнца стали вылетать на небо каждый день вместе. Началась страшная засуха. На земле люди страдали от жары и голода, они испытывали невероятные мучения. Верховный владыка решил послать в помощь людям искусного стрелка из лука по имени И. Ди-цзюнь надеялся, что И утихомирит сыновей и поможет Яо избавить страну от бедствия.

По велению Ди-цзюня И и его божественная жена Чанъэ спустились с неба на землю. Собравшиеся на площади люди начали громко просить И о спасении. Тогда стрелок И уничтожил девять солнц из десяти. Еще он убил свирепых зверей и чудовищ, вредивших людям.

Небесный правитель разгневался на И из-за гибели солнц. И был изгнан и на небо больше не вернулся. Чанъэ тоже перестала быть божеством. Она бранила мужа за то, что по его вине из богини превратилась в простую смертную. И и Чанъэ стали бояться смерти. Тогда И решил

попросить эликсир бессмертия у богини Си-ванму. Он смог добраться до тех мест, где жила богиня. Си-ванму, почувствовав симпатию к герою, совершившему столько подвигов для народа, дала И эликсир со словами:

— Этого хватит, чтобы тебе и твоей жене получить бессмертие. Если все содержимое примет один человек, он сможет вознестись на небо и стать божеством. Если эликсир выпьют два человека, они станут бессмертными на земле.

И отдал снадобье на хранение жене, решив, что они выпьют эликсир во время праздника. Но у Чанъэ были иные намерения. Она обманула И, сама проглотив все лекарство. Чанъэ вдруг почувствовала, что тело стало легким, ноги отделяются от земли. Через окно она вылетела прямо в ночное небо. Чанъэ устремилась на Луну, а долетев до нее, превратилась в отвратительную жабу. И не смог всего этого вынести и вскоре умер [5, с. 139–163].

До наших дней дошел такой обычай праздника середины осени, как поедание лунных лепешек. Согласно легенде, он возник в конце династии Юань (XIII–XIV вв.). Накануне праздника середины осени правитель древнего Китая Чжан Шицзин распространил послание с призывом восстать пятнадцатого августа. Послание пряталось в «лунных лепешках», которые расходились среди народа и стали своего рода средством связи. В ночь праздника началось антимонольское восстание [8].

В праздник середины осени китайские семьи по традиции радуются окончанию сельскохозяйственных работ. Как известно, в аграрную эпоху ежегодные праздники устраивались в соответствии с сельскохозяйственным производственным циклом весенних посевов, летней вспашки, осенней и зимней уборки, что отражало понимание людьми законов естественного хода вещей, выражало их надежду на небывалый урожай и безопасную жизнь. В древнем Китае семейные группы изо дня в день вели замкнутую жизнь. Повседневный быт китайских крестьян-земледельцев был однообразным и тяжелым. Однако в установленное время происходили большие праздники, возрождавшие в людях радость жизни [6, с. 128].

Фестиваль лодок-драконов. Этот фестиваль возник из поклонения тотему дракона, от которого, согласно мифологии, произошли некоторые древнекитайские этносы. В дальнейшем основой фестиваля стал праздник драконьих лодок или Дуань-у, который проводится на пятый день пятого лунного месяца («двойная пятерка»). Празднику драконьих

лодок более чем 2500 лет. Это одновременно и традиционный китайский праздник, и официальный праздник, установленный законом.

Популярная в современном Китае легенда гласит, что праздник посвящен смерти поэта и министра Цюй Юаня (около 340–278 до н.э.). В своем поэтическом творчестве воплотил глубокую любовь к родине [9, с. 610]. Охваченный мучительными страданиями за трагическую судьбу отечества Цюй Юань окончил жизнь самоубийством, утопившись в реке Милуо в Чанша. Местные жители, восхищавшиеся Цюй Юанем, помчались на лодках, чтобы спасти его или хотя бы достать из воды умершее тело. Считается, что это стало началом обычая гонок лодок-драконов на празднике драконьих лодок. Состязания в гребле на лодках, изображающих драконов, широко практикуются в среднем и нижнем течении реки Янцзы, а также в районах проживания юго-западных меньшинств. Тела Цюй Юаня найти не удалось. Тогда люди придумали бросать в реку шарики из клейкого риса, чтобы рыба и креветки съели их вместо тела Цюй Юаня. Отсюда происхождение и такого культурного обычая, как употребление в пищу рисовых клецек «цзунцзы». Цзунцзы является традиционной китайской пищей. Поскольку привычки в еде у людей разные, цзунцзы отличаются по вкусу на севере и юге Китая. Поедание цзунцзы на празднике драконьих лодок – характерный для китайской нации гастрономический обычай, получивший распространение в Корее, Японии и странах Юго-Восточной Азии.

Фестиваль фонарей. Фестиваль фонарей сформировался как грандиозный праздник ханьцев, но это также праздник, который отмечают чжуан, мяо и другие этнические меньшинства. Существует множество версий происхождения праздника. По одной из них первая ночь полнолуния в году приходится на пятнадцатое января. Луна в это время становится похожей на фонарь, поэтому пятнадцатое число первого месяца лунного календаря называется «Праздник фонарей». В соответствии с другой версией император Минди из династии Хань (202–220 до н.э.) однажды узнал о том, что в буддизме существует традиция медитировать на мощи основателя учения пятнадцатого числа первого месяца года. Монахи в знак почтения к Будде зажигают фонари. Император поддерживал буддизм. Он захотел, чтобы в этот день вечером зажгли фонари у него во дворце и в храмах. Впоследствии ритуальный праздник

понравился простому народу. В Китае его стали отмечать повсеместно.

На празднике фонарей с давних пор принято любоваться красотой фонарей различных форм и размеров. Еще одно важное праздничное занятие – отгадывание загадок о фонарях. Каждый праздник фонарей включает в себя традиционное китайское народное развлечение – танец дракона, который также называется танцем фонаря дракона или игрой фонаря дракона.

Весенний фестиваль. Весенний фестиваль играет большую роль в современном китайском обществе. Он имеет историю более 4000 лет [10, с. 3]. Весенний фестиваль начинается с первого дня первого лунного месяца. В древности весенний праздник назывался «Новый год», «Юань Чен» и «Дуаньри». Согласно легенде, в определенный день в 2000 г. до н.э. Яо отрекся от престола, чтобы уступить место Шуню. После того как Шунь стал правителем, он повел своих чиновников приносить жертвы небу и земле. Люди стали считать этот день первым днем года, т.е. Новым годом. Время наступления начала года было разным в древних династиях Ся, Шан, Цинь и Хань. В XX столетии установленный законом праздник весны – трехдневный праздник, являющийся самым длинным государственным праздником в Китае, наряду с Национальным днем.

Заключение. Китайские традиционные фестивали представляют собой концентрированное выражение сути традиционной культуры китайской нации. В их содержании и форме заложены такие ценности и идеологические ориентиры, как любовь к предкам, жизни; воссоединение семей, их благополучие и

счастье; гармония с природой и самим собой; патриотизм и гражданственность и т.д. В отдаленных и отсталых регионах Китая социальная организация, культурные концепции за последнее время мало изменились, поэтому традиционные фестивали продолжают оказывать влияние на жизнь людей [7]. Фестивали формируют духовный мир, национальную самооценку, психологические качества, модели поведения китайского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Меньшиков, А.Н. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ... канд. искусствовед. / А.Н. Меньшиков. – М.: РГБ, 2003. – 123 л.
2. Жигульский, К.Н. Праздник и культура / К.Н. Жигульский. – М.: Прогресс, 1985. – 174 с.
3. 许慎, 说文解字, 北京: 中华书局, 1963年 = Сюй, Шэнь. Шуоуэнь Цзези (словарь иероглифов) / Шэнь Сюй. – Пекин: Книгоиздательство Чжунхуа, 1963. – 1234 с.
4. 乌丙安, 中国民俗学. 沈阳: 辽宁大学出版社, 1999年 = У, Бинань. Китайский фольклор / Бинань У. – Шэньян: Изд-во Ляонинского ун-та, 1999. – 344 с.
5. Юань, Кэ. Мифы Древнего Китая / Кэ Юань; пер. с кит., послесл. Б.Л. Рифтина. – М.: Гл. ред. восточной лит-ры изд-ва «Наука», 1987. – 526 с.
6. Гране, М. Китайская цивилизация / М. Гране; [пер. с фр. В.Б. Иорданского; под ред. И.И. Семененко]. – М.: Алгоритм, 2008. – 416 с. – (Китайский марафон).
7. 李倩, 中国传统节俗的历史溯源与现代价值, 新余: 新余学院学报 2020, 06期 81–85页 = Ли, Цянь. Историческое происхождение и современное значение традиционных китайских фестивалей / Цянь Ли // Синюй. – 2020. – Вып. 6. – С. 81–85.
8. 徐忱, 节日览盛, 北京: 中国文史出版社, 2015年 = Сюй, Чен. Празднование фестиваля / Чен Сюй. – Пекин: Китайское изд-во лит-ры и истории, 2015. – 96 с.
9. Федоренко, Н.Т. Цюй Юань / Н.Т. Федоренко // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А.М. Прохоров. – Изд. 3-е. – М.: Советская Энциклопедия, 1978. – Т. 28: Франкфурт-Чага. – С. 610.
10. 董天然, 艺术节源流与当代发展, 上海: 上海戏剧学院, 2015年 = Дон, Тяньжань. Происхождение фестиваля искусств и современное развитие: автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Тяньжань Дон; Шанхайс. театр. акад. – Шанхай, 2015. – 28 с.

Поступила в редакцию 07.07.2021

Графика Владимира Провидохина. К вопросу о музейной коллекции

Лысенко Л.М.

Художественная галерея Национального Полоцкого историко-культурного
музея-заповедника, Полоцк

В статье рассматривается художественное наследие известного белорусского графика Владимира Андреевича Провидохина (Владимира Хина). Художник на протяжении своего творческого пути занимается проблемой синтеза в изобразительном искусстве, изучает сочетаемость изображения и слова, цвета и звука, пространства и времени, знаков и знаковых систем. Под углом его творческих задач, поисков авторского пластического языка проводится анализ его мировоззренческих взглядов и связи человеческой психологии с отражением системы нравственных ценностей автора посредством искусства.

С момента первой презентации произведений В.А. Провидохина в Полоцке в 2009 году в собрание Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника автором были переданы в дар 194 произведения – это графические листы, выполненные в техниках обрезной гравюры по дереву, линогравюры, акварели, рисунки. Данная коллекция охватывает период творчества художника с 1977 по 2006 год и демонстрирует значимую роль искусства художника в формировании нового направления в белорусской графике. Творческое наследие В.А. Провидохина свидетельствует о нем как о человеке, сумевшем сохранить и наполнить новым звучанием такие ныне уходящие в прошлое техники печатной графики, как ксилография и линогравюра. Художнику удалось не только сохранить технологические особенности данного вида искусства, но и обогатить его новыми пластическими находками в соединении линии, слова, цвета, ритма, которые по ряду пластических характеристик можно объединить в пространство визуального повествования.

Ключевые слова: художник, графика, линогравюра, текст, визуальная поэзия, буква, знак, Герман Гессе, Хлебников, Полоцкий музей-заповедник, коллекция, художественная среда.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 42–48)

Vladimir Providokhin's Graphics. The Issue of the Museum Collection

Lysenko L.M.

Art Gallery of the National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve, Polotsk

The art heritage of Vladimir Andreyevich Providokhin (Vladimir Khina), an outstanding Belarusian graphic artist, is considered in the article. Over his creative life the artist has been dealing with the issue of synthesis in fine arts; he studies the compatibility of the image and the word, the color and the sound, the space and the time, symbols and symbol systems. An analysis of his world views and the connection between human psychology and the reflection of the system of the author's moral values by means of art are conducted within his creative tasks and the search for the author's plastic language.

Since the first presentation of V.A. Providokhin's works in 2009 in Polotsk, 194 works have been presented to the collection of the National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve by the author. These are graphic sheets in the technique of cut wood print, linocut, watercolors and drawings. The collection covers the period of 1977 to 2006 in the artist's work; it demonstrates his significant role in shaping a new trend in Belarusian graphics. V.A. Providokhin's work presents him as a person who managed to preserve and fill with new contents such techniques of printed graphics as linocut and woodcut which are thought to be passing away. The artist managed not only to preserve technological features of the art but also enrich it with new plastic findings in joining the line, the color, the word, rhythm, some plastic features of which can be united into the space of visual narration.

Key words: artist, graphics, linocut, text, visual poetry, letter, symbol, Herman Hesse, Khlebnikov, Polotsk Museum-Reserve, collection, art environment.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 42–48)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Laural17@mail.ru – Л.М. Лысенко

Музейные собрания изобразительного искусства, основанные на последовательном научном подходе к формированию коллекций, обладают богатейшим материалом для исследовательской работы. Они способствуют научно-исследовательской деятельности в изучении художественной культуры определенных временных рамок, аналитическому исследованию развития того или иного вида искусства, особенностей творчества художников и многим другим аспектам, составляющим основу истории искусства.

В собрании изобразительного искусства Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника находится большая коллекция произведений белорусской графики. Ныне она способна отразить все классические и новые направления в данном виде искусства, формировавшие взгляды художников, а также и их творческие открытия, начиная с середины XX века по сегодняшнее время. Одной из задач при создании коллекции является сбор произведений художников, которые стояли в авангарде новых стилистических особенностей либо заявляли своим творчеством о личных пристрастиях. А так как задача сбора музейной коллекции заключается не в формальном решении вопроса – иметь одно, два произведения художника с целью фиксации имени, порой и это является очень важным, т.к. и одно произведение может отразить множество аспектов, касающихся времени, исторических фактов, художественных стилей и т.д., но состоит в последовательном научном подходе к формированию коллекции, способной отразить логический путь в исследовании творчества также отдельной личности, и через нее рассказать о времени, об эстетике художественных направлений, поведать о художнике и найти его творческим открытиям нишу в жизни художественной среды.

Цель статьи – проанализировать ряд аспектов творчества художника, известного белорусского графика В.А. Провидохина, и на основе его художественного наследия, хранящегося в фондах НПИКМЗ, охарактеризовать несколько новых тенденций, до настоящего момента не рассмотренных в специальных исследованиях.

Особенности художественного «почерка» мастера. С 2009 года, с момента первой презентации произведений В.А. Провидохина в Полоцке, в собрание Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника автором были переданы в дар 194 произведения – это графические листы,

выполненные в техниках обрезной гравюры по дереву, линогравюры, акварели, рисунки. Эта богатейшая коллекция охватывает период творчества художника с 1977 по 2006 год и демонстрирует значимую роль искусства художника в формировании нового направления в белорусской графике. Его творческое наследие говорит о нем как о человеке, сумевшем сохранить и наполнить новым звучанием такие ныне уходящие в прошлое техники печатной графики, как ксилография и линогравюра. Художнику удалось не только сохранить технологические особенности данного вида искусства, но и обогатить его новыми пластическими находками в соединении линии, слова, цвета, ритма, которые по ряду пластических характеристик можно объединить в пространство визуального повествования.

Изучение индивидуальных особенностей художественного «почерка» мастера ведет к обретению нового взгляда на данный вид искусства, так как художник работал над поиском новых пластических форм выражения, которые еще должны развиваться и стать истиной для нового поколения, которое примет авторское воззрение. Как было сказано ранее, художник на протяжении всего своего творческого пути занимается проблемой синтеза в изобразительном искусстве, исследуя сочетаемость изображения и слова, цвета и звука, пространства и времени, знаков и знаковых систем. Под углом его творческих задач и поисков можно проанализировать сложный путь его мировоззренческих взглядов и связь человеческой психологии с отражением системы нравственных ценностей автора посредством искусства.

Черно-белая графика стала для В.А. Провидохина определяющей в поиске своего пути в мире искусства, в поиске собственного художественного языка. Он сознательно, на протяжении всей своей жизни, занимается проблемой синтеза в изобразительном искусстве и ведет нескончаемый разговор с выдающимися личностями мирового культурного наследия. Смысловые содержания его графических листов перекликаются со смыслами «Бытия» великих творческих открывателей, о «вселенных» которых художник говорит: «Это загадочная земля в 4-м измерении...». В поле его интересов входят темы мировоззренческих программ, изложенных в творчестве В. Хлебникова, Г. Гессе, Ф. Тютчева, Ю. Балтрушайтиса, Леона де Грейффа, Лао Цзы, К. Циолковского и других.

Их философские пути пересекаются в черно-белых композициях художника, который последовательно выстраивает свое личное познание мироустройства и излагает ответы на волнующие его вопросы в кодировке собственных работ.

Суть своей юбилейной выставки «AB INITIO» (лат. – с начала), приуроченной к 75-му дню рождения художника, прошедшей в стенах Художественной галереи НПИКМЗ, автор раскрывает так: «Произведения представлены поэтапно с 70-х годов XX века, как дневник путешествия духа автора в беспредельное, в контексте определенных координат времени, совершая метаморфозу от одной ступени к другой... Произведения – временные координаты творческого пути автора, пути к себе, к человеку внутреннему в пространстве между Небом и Землей, между Светом и Тьмой...». (После публичного показа все произведения были безвозмездно переданы автором в собрание Полоцкого музея-заповедника).

Аспекты творчества и принципы логических построений в гравюрных сериях художника. Графика – это камерный вид искусства, требующий к себе особого вдумчивого философского отношения. Редкие люди становятся коллекционерами графических листов с одной лишь целью – достать из альбома лист и рассматривать его, становясь собеседником художника, желая найти разгадки шифра многоуровневого содержания посылов автора. Одновременно при этом наслаждаться пластическими и эстетическими характеристиками эстампа, как-то: вниманием автора к деталям, смысловой ролью света и тени в композиции, движением линии на плоскости, каллиграфией буквенных смыслов, в которых раскрывается эмоциональная составляющая проявляющихся реалистических образов. Именно такой пример станковой графики представляет известный белорусский художник Владимир Андреевич Провидохин. Художник создает интеллектуальную графику. Графику, в которой он пытается рассказать о том, что не каждый может понять, воспринимаемая мир беглым взглядом.

Многие из аспектов творчества художника наглядно аккумулированы в его знаковой серии линогравюр под названием «Метаморфозы». Она создавалась автором в 1990-е годы. В 1980–1990-е гг. в среде так называемого «неофициального искусства» сформировалась особая форма художественной деятельности и художественной личности, когда творчество воспринималось как

форма существования, как образ жизни, как способ мышления и художник находил в себе уверенность в том, что «новое» движение, стремление к переменам, всегда порождает новое в развитии мысли, действии, открытиях. В своем аналитическом тексте к данной работе он пишет: «Создание этой серии, вероятно, было предопределено ходом развития событий, которые зовутся переменами, революциями, перестройками, тем ходом, тем ритмом развития истории земли в целом и отдельно взятого государства, которое называлось Союз Советских Социалистических Республик – СССР. Такие события влияют на метаморфозу всего мира, на изменения всего мирового порядка, тем более в канун века грядущего, в канун нового столетия, которое вот-вот случится» [1]. В этом же тексте художник последовательно излагает принципы логических построений и композиционных решений, а также пластических подходов, найденных им. Он подчеркивает: «При помощи синтеза я пытался соединить и использовать все возможные сочетания даже невозможных ритмов, начиная с орнамента и знаковых систем древних культур земли, соединяя всё это со стилизованными чертами нашего современного искусства. Необходимо было соединить реалистические, фигуративные и абстрактные ритмы в одну структуру, которая и определила бы совершенно новую пластику серии» [1]. Наглядно это прослеживается в его листах № 601, 602, 604, в сложных композиционных решениях, в найденном автором новом пластическом языке с ритмами черного и белого, где на грани интуиции и интеллекта происходят превращения.

Приведем фрагмент из авторского пояснения задач к композиции № 602: «Композиционная структура гравюры представляет собой совокупность противоположных ритмов, стремящихся к порядку и устойчивости в циклических формообразованиях. Превращения, которые создают через синтез единство полярных сил, где взаимодействие фигуративных и абстрактных форм рождают в оттиске свой интуитивно-интеллектуальный микрокосмос... Решение фигуративно-абстрактной композиционной структуры состоит из взаимопроникновения, пересечений, преобразований пятен, точек, прямых и криволинейных линий, кубов, пирамид, шаров и других геометрических тел и фигуративных доминант, определяющих основные пространственные координаты гравюры...».

Несмотря на то, что гравюры Владимира Провидохина часто опираются на литературные тексты писателей-философов, художника нельзя назвать иллюстратором. Литературный поэтический слог, ритм произведения и его эмоциональное настроение, а также идеи, изначально заложенные в произведении писателем, являются для него лишь той основной движущей силой, которая заставляет художника раскрыться и собственными усилиями создать свое авторское произведение. Вся огромная душевная работа художника ориентирована на создание близкого ему образа, через близкий ему пластический язык – черно-белую графику. Его гравюры-ребусы начинают постигаться с той же последовательностью, с какой задан внутренний ритм произведения. Философская идея развивается в процессе размышлений автора и уводит зрителя в пространство осознания им выбранной темы, которая всегда связана с основной темой всего его творчества – темой познания гармонии существования человека во Вселенной. Разговор о которой художником ведется через отсветы мировоззренческих программ, изложенных в творчестве выше названных имен.

Роман Германа Гессе «Степной волк», над гравюрами к которому В. Провидохин работал с конца 1970-х по 1982 год, а затем вновь возвращался к этой теме в 1990-е, стал в какой-то мере основным ориентиром в раскрытии и понимании собственного личного мироощущения, которое не позволяло автору быть поверхностным, легким в восприятии действительности. Автор создает к этому произведению очень динамичные композиции, окутанные единым психологическим настроением. Движение перемещающихся в пространстве ритмов заставляет зрителя рассматривать каждую его композицию со всех сторон, порой теряя ориентир верх–низ, право–лево. Прочитывание текстов перемежается с изображениями, частью которых становятся буквы. Светотеневое решение шрифта, его размер, объем превращают его в объект, который ведет мысль писателя, трансформируя шрифтовое решение в реальные визуальные образы. Всматриваясь в композиции, прочитывая слово за словом, в воображении возникают события повествования не иллюстративного характера, а созданного художником, его видение данного произведения, дающего также творческую свободу зрителю. В. Провидохин пишет в своей статье «Как создавалась серия гравюр на линолеуме

к роману Германа Гессе “Степной волк”»: «В результате работы над серией изменились многие мои взгляды на законы пластики и ритма, и я по-новому увидел величаво несущую свои воды реку синтеза». «В этой серии орнаментальность и ритмичность сложного порядка – это не механическое соединение деталей и не случайное и бесстрастное заполнение поля гравюры, а возникновение на уровне подсознания и мысли внутреннего ритма серии, в игре черно-белого того порядка, который в своем лаконизме присущ только этой серии и никакой другой» [2].

Графические произведения этой серии наглядно демонстрируют художественно-пластическое и пространственное мышление автора, его творческое неординарное видение той подсознательной реальности, которую он создает. В этой же статье художник признается, что «в результате превращений, изменений и всяческих метаморфоз, произошедших в моей душе и творчестве, в работе над гравюрами к “Степному волку” родился мой особенный стиль черно-белой гравюры с моими законами игры на плоскости». В букве как текстовой единице художник увидел потенциал емкого выразительного средства. Буквы, наряду с изобразительными элементами, соотношением черного и белого, активно участвуют в создании ритмического построения гравюр. Каждая линия, точка, знак обладают собственной жизнью. Динамика черно-белых линий, как бы играющих между собой, ассоциируется с некими письменными посланиями автора в пространство бесконечности. Элементы его изобразительных находок выступают не как задача только эстетического характера, а более всего как содержательная информация.

Художник с первых штрихов свой творческой жизни не устает искать новые решения, все они связаны с внутренними переживаниями и эмоциональным откликом автора. Каждый новый замысел – это новый этап в его жизни и творчестве. Если вернуться в далекие 1970-е, нельзя не остановиться на его первой станковой серии «Цветы». В этой серии было заложено желание художника показать «...философию мгновенности и хрупкости бытия...» «...и посвящена она была современникам» (авторский текст о серии «Цветы»). Именно листы указанной серии, выполненные в технике линогравюры и обрезной гравюры на дереве, были представлены на всех выставках эстампа (1976–1982 гг.). Художник, минимизируя структурное наполнение листа, добивался

в композиции передачи огромного воздушно-го пространства, где одиночество встречалось со Вселенной. Монументальность его камерных листов не вызвала момента любования, происходило обратное – отождествление каждого ритма, каждого лепестка под потоками ветра с эмоциями и переживаниями внутри созерцающего.

Искусство В.А. Провидохина стремительно формировалось и открывало новые горизонты вместе с его философией и философией людей, которых он поселял в круг своего общения, создавая свою личную среду, в которую входили в первую очередь такие великие графики, как А. Дюрер, Ф. Гойя, философы Н. Федоров, С. Вивикананда, Лао Цзы, Н. Кузанский и другие. Под влиянием восточной философии художник берет себе псевдоним, созвучный с его отношением к жизни, – Хин, и гравюра-автопортрет 1977 года отражает основные пункты его размышлений над сутью существования человека в контексте закономерности жизни Вселенной.

В композиции, ритмически поделенной на четное число, художник в каждой ее четверти изображает силуэтный профиль лица, направляя внимание зрителя на движение контрастов от доминанты черного из левой верхней четверти к доминанте светлого в правой нижней и обратно. В этом движении «маятника» мастер указывает на присутствие и исчезновение. Силуэтное пятно маленькой фигуры в правом нижнем углу, притягивает взгляд автора – взгляд на самого себя. Эти размышления над осознанием сути своей личной жизни и человечества в целом в будущем проследуют по всему творческому пути художника. Сегодня, спустя много лет, Владимир Андреевич Провидохин пишет в одном из собственных текстов: «Я до сих пор открываю сам себя (казалось бы...), как новую Землю, и понимаю, что внутри меня еще Океан Тайны...».

С 1983 по 1989 год В. Провидохин работает над серией гравюр «Мировая поэзия», в которой раскрывается доминанта внутреннего психологического настроения художника. Наряду с поэтическим смыслом автор ищет художественные приемы передачи сути произведения. В его «поэтических» листах текст приобретает элемент целостности с изобразительным рядом. Его объем, начертание, размещение превращаются в наполнение в виде облака, дороги, воздушного пространства. Текст приобретает силу подсознательного воздействия. Вибрирующие

буквы-знаки складываются в архитектуру орнаментов, смысл которых, при прочтении, усиливает воздействие изобразительного ряда, в котором присутствуют люди, птицы, животные, звезды, космос... Пример – решение ксилографической обрезной гравюры «и всё же некто есть, кто все паденья веками держит бережно в горсти», где художник изобразительный ряд из двух фигур с силуэтами черных птиц на белом небе объединяет со строками из стихов Райнер Марии Рильке «Осень» и поэзия выбранных автором строк приобретает звучание философских размышлений. Порой художник создает композиции на темы собственных текстов, как в гравюре «Обилие желтых лютиков». В. Провидохин своей графикой заставляет зрителя откликнуться, почувствовать родственность своего отношения к тем эмоциональным переживаниям, о которых говорит художник и которые созвучны с его восприятием. О серии листов к поэзии Ф. Тютчева художник пишет: «Классическая ясность серии “Федор Тютчев” в самостоятельных станковых листах, которые не иллюстрируют его произведения, а содержат в себе прообраз поэзии поэта, которая обращает наш взор в космос. Это и есть синтез, который сегодня называют визуальной поэзией, где взаимопроникновение слова и изображения друг в друга стирает разницу между литературой и гравюрой, рождая новое станковое произведение в технике линогравюра» (авторский текст о серии «Федор Тютчев»).

Линогравюры-посвящения поэзии Иоганна Гёте, Уильяма Блейка, Антала Гидаша, Бертольта Брехта, Райнер Марии Рильке являются собой пример желания автора букву превратить в знак и создать знаковую изобразительную систему, где слово, звук, смысл и изображение выступали бы единой смысловой формулой. В произведениях, посвященных поэзии Элисио Диего, художник через линейную изобразительность добивается передачи внутреннего света, который исходит из пространства листа. Спиралевидные буквенные ритмы, особенно наглядно в его композиции «Завещание», словно круговым вихрем кружат голову читающему, заполняя эмоционально-смысловую составляющую подосознательного восприятия текста. Происходит факт психоделического восприятия поэзии через изобразительную формулу, найденную автором. Индивидуально для каждого текста найденные художником формулы визуальной поэзии выступают как философские смыслы потока человеческого сознания.

На долгие годы внимание В. Провидохина занимают жизнь и сочинения Велимира Хлебникова. В коллекции музея-заповедника находятся 30 гравюр художника, посвященных величайшему поэту-философу «Первому Председателю Земного шара» Велимиру Хлебникову, выполненные им в разные годы. Художник воспринимает Поэта и его поэзию как единое целое, которое трансформируется в некое целое с космическим интеллектом, где всё является не случайным, а обладает закономерным накоплением. В гравюре на дереве под названием «В. Хлебников. Автобиографическая заметка» (1987) художник помещает текстовое биографическое сообщение о происхождении поэта, этим обозначая значимость появления человека в определенной среде и в определенное время. Следом он посвящает поэту композицию «Время, мера, мира» – это строки из поэзии великого писателя и одновременно осмысление автором совокупности задач, на творческое служение которым посвятил себя поэт. Художник создал несколько портретов В. Хлебникова и большую серию листов с текстами из поэзии поэта. Все они словно сотканы из букв, слов, рисованных сюжетов, соединенных в мир, жизнь, знак, в стройную систему смыслов. В коллекции музея-заповедника находятся пять портретов поэта. На одном из них изображен профильный силуэт Велимира, освещенный потоками космического света, сотканного из звезд, энергетических полей, планет и символа движения времени. В другой, созданный в 2005 году, художник вводит текст «Понять волю звезд – это значит развернуть перед глазами всех, свиток истинной свободы. Май. 1919. Велимир», что созвучно с высказанным желанием поэта «Мы полетим в космос прямо со стульев земного шара». Прозрение поэта и его интуиция, основанные на вычисленном им уравнении прошлого, будущего и настоящего, прочитываются в каждом листе художника. Символические изображения-знаки земной жизни в тесном потоке переплетены с космическим пространством, где буква выступает в роли мысли, пронизывающей невидимыми лучами ход времени во вселенной.

В этом же году Владимир Хин пишет текст «ANTE DIEM» (лат. – до дня, до срока) – «Первому Председателю Земного Шара посвящается», где расшифровывает свою задачу так: «Выражение эмоций, мыслей, чувств, эквивалент знака, знаков, которые стали словом. Знак буквы суть ритма космоса, в котором накапливаются духовные устремления

эпох, и буква, как Вестник, связывающий нас воедино с Мирозданием». В своей статье художник говорит о Хлебникове как о бездне смыслов и понятий, как о «загадочной Земле в 4-м измерении...». Он приводит строки из сочинений поэта, расшифровывая смысловые послы, и убежден, что «новая система познания предполагает и новые нравственные, этические и эстетические понятия этой космической системы, где мысль и дух свяжут внутренний мир человека с космосом, который перестанет быть для нас просто астрономическим понятием» [3].

Истинное, искреннее, духовное притягивало автора, открывало перспективы познания. По этой причине у автора сложились серии листов на тексты Нового Завета, которые вели его к началу смысла всего. Владимиром Андреевичем, знатоком и исследователем графического мастерства, затронуты темы библейского толка. В них художник искал ориентиры, «... диалог с собственной душой, чтобы за суетой мира не исчезли нравственные вечные истины моего пребывания на Земле» (авторский текст «Создание гравюр на дереве к Ветхому и Новому Завету»). В линогравюры серий «Евангелие», «Новый Завет», «Бытие» художник вводит цвет, который обогащает замысел автора и раскрывает нюансы сюжетного содержания. В серии «Новый Завет» Владимир Провидохин использует довольно мягкие контрастные цветовые отношения красного и серо-синего. Подобные цветовые сочетания придают изобразительному ряду некую поэтическую содержательность, подчеркивают неспешную, неторопливую протяженность во времени. В листах этой серии мы видим сюжеты, знакомые нам из повествований. В листе «У Генисаретского озера» на первый план художник выводит фигуру Христа. Взгляд Его отстранен, а лик находится в ореоле солнечного диска, ассоциируясь с иконой. Большую часть листа занимают удивленные фигуры Его учеников, смотрящих на улов. Изображения всей композиции орнаментированы россыпью звезд-цветов, подчеркивающих ирреальность повествования, несмотря на то, что сюжетные и многофигурные композиции относят зрителя к типовым характеристикам.

Особого цветового напряжения художник добивается в серии «Евангелие». Плающий красный заполняет всё воздушное пространство в каждой его сюжетной композиции этой серии. Глубокие тона красного источают тревогу, очерчивая фигуры и контрастируя

с черным. Напряженные цветовые отношения и та гармония выбранных художником цветовых контрастов в этой серии заполняют молчаливый разговор смыслами. Элемент эмоционального воздействия цвета раздвигает границы творческих решений художника.

Подробно следует остановиться на гравюре «Петр». В отдельных работах В. Провидохина явно просматривается его интерес к новому, базирующийся на хорошем знании не только философии, но и примеров из мирового искусства. Считаем возможным упомянуть пластические поиски художника-живописца, теоретика и практика Павла Филонова, который сформулировал основные принципы своего аналитического метода: «картина развивается как живой организм – от частного к общему, словно бы растет за счет деления клеток, каждая из которых обладает своей сложной организацией» [4]. В творческих находках Владимира Провидохина наблюдается духовное родство с изобразительными принципами этого художника, как и с поэтическим строем Велимира Хлебникова. В гравюре «Петр» филигранная ритмика линейного рисунка заполняет сюжетным содержанием всё пространство композиции. Словно поочередно, вслед за мыслью, проявляются в ней изображения лиц, фигур, предметов, тесно связанных между собой смыслом повествования; «... прежде чем пропоет петух, ты трижды отречешься от Меня» (Евангелие от Матфея, 26 глава). Все пространство вселенной пронизано звуками этого смысла. Художник говорит на языке искусства, стремясь

использовать его для разговора о нем. И это беспрельдно важно в профессиональном разговоре не только об искусстве графики.

Заключение. Графика Владимира Провидохина (Владимира Хина) демонстрирует духовный мир художника в категории творчества как личностный внутренний поток сознания, а также новый пластический язык, решение сложных композиционных задач с их стилистическим разнообразием. Осмысление и подробная систематизация творчества Владимира Андреевича Провидохина, анализ его индивидуальных художественных находок, его поисков истины в сакральности человеческого духа позволяют сделать вывод о значимой роли его философии в формировании нового направления не только в белорусской графике, но и в самоосознании творческой личности. Владимир Андреевич в своем понимании задач искусства, в стремлении к духу открытий, к познанию себя во вселенной обращает и призывает творческий мир к тому абсолюту, на чем зиждется истинное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хин, В. Метаморфозы. Серия гравюр на линолеуме / В. Хин // Тэрмапілы. (Белосток). – 2013. – № 17. – С. 262–281.
2. Хин, В. Как создавалась серия гравюр на линолеуме к роману Германа Гессе «Степной волк» (пер. С. Апта) / В. Хин // Бюллетень музея Марка Шагала. – 2006. – № 14. – С. 16–19.
3. Хин, В. «ANTE DIEM...», Первому Председателю Земного Шара посвящается / В. Хин // Архив автора. – Минск, 2005.
4. Кругликов, В. Павел Филонов. Самый неразгаданный художник русского авангарда [Электронный ресурс] / В. Кругликов. – Режим доступа: <https://adindex.ru/publication/gallery/2012/04/23/89076.phtml>. – Дата доступа: 01.10.2020.

Поступила в редакцию 19.11.2020

Об искусстве, творчестве и художественно-графическом факультете Витебского государственного университета

Шауро Г.Ф.

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

Статья основана на воспоминаниях автора – бывшего выпускника художественно-графического факультета (выпуск 1971 г.) Витебского государственного университета, доктора искусствоведения, профессора, лауреата государственной премии «За духовное возрождение» Григория Федоровича Шауро. Он с особой теплотой и проникновением характеризует студенческие годы, с трепетом говорит об учебе, преподавателях (В.К. Дежице, Д.П. Генеральницком, Г.Ф. Кликушине, А.Ф. Ковалёве, Л.М. Цыбульском, Е.Т. Жуковой, Е.А. Василенко, В.К. Зейлерте, О.Г. Орлове, А.В. Некрасове, Л.С. Антимонове, В.И. Ральцевиче, Е.К. Красовском, О.И. Семенове, И.П. Хитко и др.), которые передавали своим воспитанникам глубокие знания и творческие умения в изобразительном искусстве, формировали профессиональные, гражданские и патриотические качества. Студенты гордились тем, что они являлись учениками таких замечательных специалистов, благодаря чему учились с большой заинтересованностью и развивались творчески.

Спустя несколько десятилетий после окончания вуза известный белорусский ученый с особой признательностью и теплотой восстанавливает страницы того незабываемого времени учебы в институте, где выпускники получили возможность стать профессионалами высокого уровня и проявить себя в творческой, педагогической, общественной и научной деятельности.

Ключевые слова: Витебская художественная школа, художественно-графический факультет, изобразительное искусство, художественное образование.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 49–52)

About Art, Creativity and Vitebsk State University Art Faculty

Shauro G.F.

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

The article is based on memoirs of the author, Grigory Fedorovich Shauro, who is a former Vitebsk State University Art Faculty graduate (1971), Doctor of Science (Art Studies), Professor, State Prize "For Moral Revival" laureate. He warmly characterizes his student years, speaks quiveringly about his studies, teachers (V.K. Dezhits, D.P. Generalnitski, G.F. Klikushin, A.F. Kovalev, L.M. Tsybulski, E.T. Zhukova, E.A. Vasilenko, V.K. Zeilert, O.G. Orlov, A.V. Nekrasov, L.S. Antimonov, V.I. Ralysevich, E.K. Krasovski, O.I. Semenov, I.P. Khitko and others) who imparted their students with knowledge and creative skills in fine arts, shaped professional, civil and patriotic qualities. Students were proud to be pupils of such outstanding specialists and, due to this, they were interested academically and developed creatively.

Several decades after the graduation the outstanding Belarusian scholar gratefully and warmly restores the pages of those unforgettable times of university studies where graduates had an opportunity to become high level professionals and to manifest themselves in creative, pedagogical, public and scientific activities.

Key words: Vitebsk art school, Art Faculty, fine arts, art education.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 49–52)

Адрес для корреспонденции: e-mail: shauro-hudoghnik@rambler.ru – Г.Ф. Шауро

Так устроена природа, что время движется по строгим ее законам независимо от желаний и воли человека. Временной цикл психологически человеком воспринимается по-разному: кому-то может казаться, что время стремительно летит, проносится, а для кого-то оно утомительно тянется, становится невыносимо долгим и порой мучительным. Но такое ощущение времени осмысливается только с точки зрения индивидуального человеческого представления. Повернуть колесо времени обратно невозможно, и только в нашей памяти и нашем сознании могут воскрешаться эпизоды прожитого, ушедшего и уходящего в глубину давно минувших дней.

Цель статьи – авторский анализ роли искусства в жизни человека, а также реконструкция учебного пространства и творческой атмосферы, царившей на художественно-графическом факультете в конце 1960-х – начале 1970-х годов.

Сила искусства. Осознание происходящих и прошедших событий в жизни накапливается в интеллектуальной матрице человеческой памяти, благодаря которой мы виртуально возвращаемся в прошлое, реально существовавшее или образно воспроизведенное, как, например, в литературе, кинематографе, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве. Писатели и поэты, режиссеры и сценаристы, актеры и художники в своих произведениях отражают те сцены и эпизоды, которые в большинстве случаев являются вымышленными либо в той или иной степени прожитыми в реальной жизни, но через воспоминания и переосмысление тех жизненных явлений в нашем восприятии они словно становятся реальностью.

Сколько бы человек, мало или много, ни отмерил лет, десятилетий на собственном пути, память всегда сохраняет наиболее яркие и дорогие моменты в жизни каждого: родительский дом, детство, годы учебы в школе, служба в армии, студенчество и многое другое, что, как правило, сохраняется в воспоминаниях и выражается в чувстве ностальгии в период сознательной жизни... Но вернемся к искусству как предмету особой философской категории, как части культуры и человеческого сознания. Удивительно то, что каждый отрезок времени или эпоха иницируют свое, конкретное видение окружающего мира, свое отношение к происходящему в этом мире, к людям, их поступкам, делам. В этом-то и велика сила искусства, что оно способно не только отразить разными средствами реалии жизни, показать в наиболее возвышенных тонах все прекрасное и гармоничное, но и, наоборот, заострить внимание на человеческих пороках, противоречиях, идущих вразрез с цивилизационным

процессом общественного развития. Сила искусства еще и в том, что оно способно прогнозировать и может на столетия вперед предсказывать то, что ни одна из областей знаний не в состоянии позволить: заглянуть в будущее и создать модель некой новой картины мира.

Искусство не является застывшим пластом в процессе человеческой жизнедеятельности, и как часть общей культуры оно выступает свидетелем мировой истории земных цивилизаций, существовавших ранее и развивающихся в более поздний исторический период. Вместе с исторической ролью искусства следует отметить его гуманистическую и социальную роль как важного средства эстетического воспитания человека, формирования нравственной и духовно богатой личности. Так в чем же еще состоит сила искусства как важной области человеческого сознания? Мы не можем говорить о каких-либо его приоритетах в развитии общества. Однако не можем назвать ни одной социально значимой отрасли, в которой не выражалась бы столь великая роль искусства во всех формах его проявления. Развитие производственной, образовательной, социальной, экономической, политической, военной сфер в каждой стране, большого или малого государства, немыслимо без самого непосредственного участия изобразительного, декоративно-прикладного, монументального, театрального, вокального, хореографического и многих других видов искусства.

Сегодня искусство вплотную входит в повседневную жизнь каждого человека и общества в целом. Эстетическое обустройство общественных помещений, городских территорий, квартир наших граждан, моделирование одежды и создание предметов быта немыслимо без самой тесной сопричастности с художественной практикой. Хотелось бы опять возвратиться к изобразительному творчеству и посмотреть, какое место занимает оно в социальной среде современного общества, какие смыслы исповедует оно сегодня и какие приоритетные направления избирает в своем развитии.

Если очертить масштабы изобразительного искусства, осмыслить его эстетическую и духовную значимость в социуме, то можно отчетливо видеть и осознавать его безграничное влияние на все процессы, происходящие как в более узком, так и в планетарном пространстве цивилизационного мира. Являясь частью истории, искусство как неотъемлемая составляющая художественной культуры и общей культуры в целом помогает раскрывать тайны истории, уходящей в бесконечные ее пласты, скрытые от нас непроницаемой завесой веков и тысячелетий.

Но чтобы по-настоящему соприкоснуться с искусством, нужно пройти долгий и по-своему тернистый путь познания, изучения и освоения всех правил и закономерностей творчества, лежащих в сущностной основе того или иного художественного явления, глубоко овладеть законами творения и созидания. Ведь ныне имеются широкие возможности для занятий творчеством, учебы в художественных студиях и школах, средних специальных и высших учебных заведениях, участия в фестивалях и конкурсах по изобразительному и декоративно-прикладному искусству.

Витебский худграф. В настоящее время в нашей республике успешно функционируют Белорусская государственная академия искусств, художественно-графический факультет Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, кафедры дизайна БГУ, Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, Института современных знаний им. А.М. Широкова, кафедра декоративно-прикладного искусства БГУКИ и ряд других не только высших, но и средних специальных учебных заведений художественного профиля.

Совсем недавно, в 2020 г. художественно-графический факультет ВГУ отпраздновал свой 60-летний юбилей, и сегодня мы можем говорить о тех достижениях, которыми отмечен его достаточно длительный исторический путь. Известно, что фундаментом для открытия и функционирования факультета являлось Витебское художественно-педагогическое училище, имевшее глубинную предысторию учебно-творческой трансформации еще в довоенный период. Но мы не будем останавливаться на его исторических посылах, об этом много сказано в литературе, написаны книги и защищены диссертации. Хотелось бы поделиться с читателями лишь о том периоде, когда на заре создания художественно-графического факультета Витебского педагогического института им. С.М. Кирова нам посчастливилось быть в то время студентами.

Помнятся 1960-е годы, когда поступать в институт мне пришлось из рядов Советской армии. В самом конце армейской службы командование воинской части в исключительном порядке в условиях краткосрочного отпуска разрешило мне участвовать во вступительных экзаменах Витебского педагогического института на художественно-графическом факультете, и среди абитуриентов я единственным был в солдатской форме. Вступительные экзамены прошли хорошо, затем вернулся в свою часть и продолжал службу. Через некоторое время пришло из института подтверждение о зачислении на учебу, и воинская канцелярия подготовила приказ о внеочередном

увольнении из рядов Советской армии в связи с поступлением в высшее учебное заведение. Выразить подобную радость и такое возвышенное чувство на словах было невозможно.

Учеба в институте была интересной и в какой-то степени практико-ориентированной. Уже на старших курсах мы старались совмещать с учебной временную работу в школах и на предприятиях, и очень упорно, настойчиво занимались совершенствованием творческого мастерства. Дополнительно от занятий самостоятельно работали в живописи, графике, посещали творческие кружки, выходили на пленэрные этюды, – всё это потом становилось надежной составляющей формирования профессионального роста.

Особый интерес во время учебы в институте у многих студентов проявлялся к линогравюре. Факультатив по графике в то время вел замечательный мастер рисунка, шрифта и линогравюры Григорий Филиппович Кликушин [1]. Именно он своим примером заинтересовал студентов учиться и работать в этом направлении творчества. Его персональные графические работы отличались изяществом и виртуозностью линий, безукоризненностью композиций, высокой эстетической культурой. Как блестящий мастер шрифтового искусства Григорий Филиппович «не гнушался» писать объявления для информационной доски. Его каллиграфическое мастерство являлось настоящим искусством, и студенты-худграфовцы конкурировали между собой в спорах, кому, в конечном счете, потом достанется на память подобный лист-объявление мастера-педагога.

Графическая мастерская на факультете была оснащена офортным станком с широкой станиной и большим колесом, специальными полками, банками типографской краски, а также специальными приспособлениями для печати. И в память об учебе на художественно-графическом факультете с натуры через окно учебной мастерской мной был сделан рисунок, который лег в основу интересной, на наш взгляд, линогравюры – «Уголок старого Витебска» (1970).

Предстает в воображении и здание художественно-графического факультета в 1960-е годы, с широкими коридорами и просторными учебными мастерскими, которое располагалось в старом еще довоенном помещении на пересечении улиц Чехова и Суворова. Здесь витал дух настоящего искусства, ведь тогда работали известные педагоги и художники прошлого – Валентин Константинович Дежиц, Дмитрий Павлович Генеральницкий, Григорий Филиппович Кликушин, Анатолий Фёдорович Ковалёв, Леонид Михайлович Цыбульский, Елена Тихоновна Жукова,

Евгений Александрович Василенко, Валентин Карлович Зейлерт, Олег Григорьевич Орлов, Альберт Васильевич Некрасов, Леонид Сергеевич Антимонов, Викентий Иванович Ральцевич, Евгений Калистратович Красовский, Олег Иванович Семенов, Иван Павлович Хитько др. Студенты гордились тем, что они являлись учениками таких замечательных специалистов, благодаря чему учились с большой заинтересованностью учились и развивались творчески.

Педагоги сумели привить нам, ныне бывшим выпускникам, настоящую любовь к искусству, к педагогической и научной деятельности, что впоследствии стало великим смыслом жизни для каждого из нас. Мы, ученики и последователи наших педагогов, всегда будем помнить своих учителей и воспитателей, благодаря которым сегодня многие из нас поднялись на высокую ступень интеллектуально-творческой общественной формации.

Художественно-графический факультет в то время возглавлял Василий Григорьевич Шаталов, активный и импульсивный руководитель, принимавший решения оперативно и бескомпромиссно. Студенты уважали декана, хотя свои студенческие секреты не раскрывали перед ним, знали, что любая подобная информация может повернуться против них же самих.

Ректором института в 1963–1978 годах был Андрей Романович Горбачев, позже его сменил Виктор Никонович Виноградов – известный ученый в области черчения и начертательной геометрии, профессор, доктор педагогических наук.

За весь период существования художественно-графического факультета (с 1959 года и по настоящее время) многие бывшие выпускники стали известными художниками как в нашей республике, так и на мировом уровне, кандидатами наук, но ученые степени высшего ранга, степени доктора наук получили только семь выпускников, в частности, В.Н. Виноградов, Е.А. Василенко, В.К. Лебедко, В.И. Козлов, Е.М. Сахуто, А.А. Ковалёв, Г.Ф. Шауро.

Студентам во многом повезло, что на занятиях по живописи преподавали выдающиеся мастера акварели Иван Михайлович Столяров и Феликс Федорович Гумен. Последний не только вел занятия по акварельной живописи, но и был куратором нашей группы. Студенты старались перенимать у педагога опыт акварельного письма, так виртуозно и эстетически выверенно получались у него работы, выходящие из-под кисти непревзойденного мастера и настоящего художника. Помнится, как мы, студенты, стремились всячески подражать технике «гуменовской акварели», но, увы, не так просто было хоть в чем-то быть похожим

на мастерство педагога. Его природный художественный дар неподвластен был для механического копирования нами, студентами техники акварельной живописи, которой владел педагог. Уже потом, через десятилетия в художественном социуме заявили себя настоящими акварелистами такие ученики Ф.Ф. Гумена, как Владимир Напреенко, Валентина Напреенко-Ляхович, Федор Киселев, Александр Шиенок, Антон Ясюкайт, Николай Авчинников, братья Михаил и Валерий Свистуновы, Николай Гугнин, Николай Лихоненко, Михаил Миронов. Владимир Рынкевич и многие другие. Однако каждый из них в искусстве пошел собственным творческим путем, не забывая о том, что в основе их творческих достижений стояла школа настоящих мастеров И.М. Столярова и Ф.Ф. Гумена. Их мастерство – самый что ни на есть европейский уровень искусства, и студенты во время учебы стремились перенять у мэтров технологию и технику акварельного письма. Благодаря таким учителям-профессионалам многие выпускники художественно-графического факультета сегодня уверенно шагают по пути изобразительного и декоративно-прикладного искусства, являются членами Союза художников Беларуси, лауреатами республиканских и международных конкурсов, участниками самых престижных творческих выставок.

Еще следует вспомнить, и за это я очень благодарен тогдашнему руководству вуза, что после окончания института меня как одного из наиболее подготовленных выпускников распределили на кафедру декоративно-прикладного искусства Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова в качестве преподавателя, заведующим в то время был Анатолий Федорович Ковалёв. И с тех пор моя профессиональная судьба навсегда связана с изобразительным искусством, научной и педагогической деятельностью. Все это позволило мне в дальнейшем стать членом Союза художников Беларуси, доктором искусствоведения, профессором, лауреатом государственной премии «За духовное возрождение» и возглавить кафедру декоративно-прикладного искусства в Белорусском государственном университете культуры и искусств, где и работаю до настоящего времени [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Шамшур, В.В. История худграфа. Художник и педагог Григорий Кликушин, В.В. Шамшур // Искусство и культура. – 2018. – № 1. – С. 5–8.
2. Ушакова, В. На перекрестках времени / В. Ушакова. – Минск: Книгазбор, 2019. – 84 с.

Поступила в редакцию 06.11.2021

Музей в контексте общей теории систем

Краснова Е.Л.

Государственное учреждение «Национальный исторический музей
Республики Беларусь», Минск

Статья раскрывает феномен музея в контексте общей теории систем, которая была предложена Людвигом фон Берталанфи еще в середине прошлого столетия. Теория предполагает возможность наличия универсального «ключа» к пониманию строения и функционирования институций, созданных человеком. Современный музей – это самостоятельная развивающаяся информационно-коммуникативная система, которая функционирует в рамках более глобальных мегасистем. Как любая система музей обладает рядом отличительных признаков, определяющих его деятельность и устойчивость при взаимодействии с другими системами. Автор выделяет следующие системные признаки музея: целостность, структурность, иерархический порядок, наличие системообразующих связей, функциональность и средовое взаимодействие.

Морфология музейной системы предполагает наличие относительно самостоятельных функциональных элементов, формирующихся на основе устойчивых форм взаимодействия с аудиторией и направлений деятельности музея. Развитие происходит под постоянным воздействием внешних систем, которые определяют вектор трансформации. Открытость музейной системы предполагает непосредственное участие музея в процессе генерации, презентации и трансляции новых знаний об объектах культурной памяти, а также новые пути «движения» в рамках развития современного информационного пространства и общества.

Ключевые слова: системный анализ, общая теория систем, музей как система, признаки системы.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 53–56)

Museum in the Context of General Systems Theory

Krasnova E.L.

State Institution "National Historical Museum of the Republic of Belarus", Minsk

The article reveals the phenomenon of the museum in the context of the general systems theory, which was proposed by Ludwig von Bertalanffy in the middle of the XXth century. The theory assumes the possibility of having a universal "key" to understanding the structure and functioning of human-created institutions. The modern museum is an independent developing information and communication system that functions within the framework of more global megasystems. Like any system, a museum has a number of distinctive features that determine its activity and stability in interaction with other systems. The author identifies the following systemic features of the museum: integrity, structure, hierarchical order, the presence of system-forming connections, functionality and environmental interaction.

The morphology of the museum system presupposes the presence of relatively independent functional elements that are formed on the basis of stable forms of interaction with the audience and the directions of the museum's activities. Museum development takes place under the constant influence of external systems that determine the vector of transformation. The openness of the museum system presupposes the direct participation of the museum in the process of generating, presenting and broadcasting new knowledge about cultural memory objects, and also determines new ways of "movement" within the framework of the development of modern information space and society.

Key words: system analysis, general systems theory, museum as a system, the signs of the system.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 53–56)

Общая теория систем оформилась на страницах исследований австрийского ученого Людвиг фон Берталанфи еще в середине прошлого столетия. Укрепление позиций

блока гуманитарных наук способствовало появлению заимствований из технических направлений. Так и общая теория систем вышла из рамок точных наук и нашла свое отражение

Адрес для корреспонденции: e-mail: krasnovavitebsk@gmail.com – Е.Л. Краснова

в социологических концептах. Изоморфизм системности окружающей действительности вызвал отклики как со стороны приверженцев, так и критиков данной теории. Ученый утверждал: «Мы обнаруживаем, что существуют модели, принципы и законы, которые применимы к обобщенным системам, независимо от их конкретного вида, элементов и задействованных “сил”» [1, р. 33]. Универсализм, о котором дерзко заявил автор, впоследствии способствовал развитию альтернативных научных позиций, которые стали применимы к изучению социальных и культурных феноменов современного общества.

Музеология не осталась в стороне иполнила в конце прошлого столетия свой багаж рядом интереснейших концепций, направленных на анализ музея с позиций системного подхода. Среди авторов этих исследований можно назвать В.П. Арзамасцева, Н.А. Никишина, Н.А. Николаеву, С.В. Пшеничную и некоторых других. Ученые рассматривают музей в контексте трансформаций социальной и информационно-коммуникативной среды. Так, в музейной теории возникает понимание музея как «целостной социокультурной самоорганизующейся информационно-коммуникативной системы, функционирующей в метасистеме культуры» [2, с. 8]. Данную мысль формулирует С.В. Пшеничная в своем диссертационном исследовании «Музей как информационно-коммуникативная система», где предлагает детальное представление о системе «музей». Используя системный подход, автор весьма подробно проводит морфологический, функциональный, поведенческий анализ, определяет гибкость структуры, внутренние резервы и другие аспекты.

В свою очередь, в рамках данной статьи мы ставим своей целью выявить структурные признаки музейной системы и проследить специфику ее функционирования.

Очевидно, что каждая система обладает набором отличительных признаков, которые очерчивают ее потенциальные контуры. Если мы размышляем о системном характере музея, логично рассмотреть соответствующие признаки. Итак, в рамках нашего исследования рассмотрим такие компоненты, как целостность и элементы музейной структуры, иерархию, системообразующие связи, функциональное назначение и средовое взаимодействие.

Целостность. Самоорганизация музея, выстраивание внутримузейных связей и иерархической структуры являются ключевыми признаками, демонстрирующими зрелость

социального института, его гибкость и адаптивность в условиях изменчивости внешней среды. Любая система представляет собой полноценный механизм, взаимодействие частей которого обеспечивает устойчивость его развития и функционирования. Все части системы объединены и составляют единое целое благодаря единству цели создания и функционирования (целевой признак), расположения (территориальный признак), управления (организационный признак).

Элементы и структура. Морфология музейной системы предполагает наличие относительно самостоятельных функциональных или линейных элементов. В практике это отражается в формировании направлений деятельности и организации соответствующих подразделений. Ветвистость системы, ее развитость говорят о детализации дифференцирования направлений деятельности, что способствует углублению и дроблению функциональных обязанностей. Традиционное представление музейной структуры опирается на направления деятельности, т.е. на культурно-образовательную, научно-фондовую и экспозиционно-выставочную работу. Тем не менее сегодняшние условия вносят свои коррективы. Так, в музеях все чаще можно увидеть разнообразие структурных элементов. Например, появились отделы развития и маркетинга, редакционно-издательские, научно-методические, отделы по международному сотрудничеству, отделы мультимедийных технологий, информационных систем, реставрационные, музейных коммуникаций, туризма и специальных программ, гостеприимства, музейной педагогики и другие. Это демонстрирует эволюцию музея как системы, свидетельствует о его адаптивном характере и умении реагировать на изменения внешней среды и расширение информационного пространства.

Иерархический порядок. Законы внутренней организованности музейной системы как целостной иерархизированной совокупности функциональных единиц определяются динамикой ее развития и положением системы в современных условиях мегасистемы культуры. Иерархический порядок представляет собой набор элементов, расположенных по принципу прямого подчинения руководителю и обычно выглядит в виде пирамидальной схемы. Уровни дифференциации компонентов устанавливаются координационными и субординационными связями между компонентами и уровнями. Каждый уровень системной иерархии сочетает набор необходимых структурных элементов, позволяющих действовать в рамках своего уровня и связываться

с уровнями высшего и низшего порядка. На помощь приходят разнообразные каналы связи, которые транспортируют различного рода информацию на все уровни системы. Создание новых самостоятельных единиц подчинения или наоборот оптимизация музейной системы влияет на выстраивание внутренних коммуникаций. Так, вертикальные и горизонтальные связи музея строятся посредством результатов эффективной работы с ориентиром на изменяющиеся потребности музейной аудитории.

Наличие системообразующих связей.

Взаимосвязь элементов системы происходит по каналам связи. Именно коммуникация, общение, взаимодействие элементов системы обеспечивают эффективность работы системы. В случае музея мы можем увидеть использование как минимум двух каналов: личностного (непосредственного) и технического (опосредованного). Личностный канал предполагает собой непосредственное общение сотрудников в процессе своей работы, а также взаимодействие с реальной аудиторией во время проведения экскурсий и других мероприятий культурно-образовательного характера. Весь спектр официальной административной документации, находящейся в электронном документообороте музея, а также информационный контент, размещенный на музейных ресурсах и социальных сетях, включая общение с виртуальным посетителем, реализуются через технический канал, где задействуются информационно-технические средства.

Любая система коммуникации предполагает наличие языка общения. Еще в конце 1980-х – 1990-х годах музеологи заявляли о существовании особого музейного языка, который понимался как «упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками» [3, с. 11]. В качестве элементарных единиц музейного языка выступает музейный предмет как «носитель социокультурной информации, изъятый из среды его бытования и помещенный в пространство музея с целью сохранения и изучения» [4, с. 15]. По мнению Н.А. Никишина, «язык» «состоит, во-первых, из знаков, образующих словарь языка (в качестве знаков здесь выступают музейные предметы, в качестве словаря – фонды музея), во-вторых, из грамматики языка, т.е. правил взаимного сочетания знаков в процессе объединения их в тексты (экспозиции)» [5, с. 24]. В качестве примера применения специфического музейного языка российский исследователь видит создание и использование экспозиционного контекста,

который сочетает в себе множество прочтений, исходя из состава участников процесса коммуникации. Однако музейный язык является и средством профессионального общения, применение которого выходит за рамки чисто экспозиционного контекста. Тем не менее уникальность музейного языка, его образность, символичность являются той основой, на которой строятся коммуникативные связи внутренней и внешней среды музея.

Функциональность. Гибкость и адаптивность – важное и необходимое качество современной музейной системы. Отклик музея на внешние обстоятельства, на изменяющиеся потребности аудитории, умение быстро и перестраивать элементы своей системы позволяют ей функционировать, трансформироваться и обретать устойчивую, но в то же время гибкую структуру. Это может проявляться в расширении существующих или организации новых функциональных отделов или наоборот оптимизации внутренних резервов.

Функциональность музейной системы напрямую зависит от процессов, происходящих в ее внутреннем пространстве. Одними из важнейших являются коммуникативные и информационные процессы. Коммуникативные процессы мы рассматривали в рамках предыдущего системного признака, а вот информационные требуют более детального анализа. Как отмечают исследователи, «существуют два вида информационных процессов в координатах времени – синхронные и диахронные. В первом случае речь идет о передаче информации между субъектами, существующими в рамках одного интервала времени (т.е. о передаче информации внутри данного социума). Второй случай – передача информации между субъектами, отстоящими друг от друга на значительный промежуток времени (передача информации от предшествующих поколений к последующим, т.е. объективно-исторический процесс культуронаследования)» [6]. Самым ярким примером отмеченных выше информационных процессов является музейная экспозиция, которая аккумулирует в себе множество самостоятельных элементов (экспонаты, интерактивное оборудование, тексты, посетители, экскурсовод) и процессов (экскурсия, занятие, лекция, мастер-класс, онлайн трансляция). Именно в экспозиционных залах происходит реализация множества возможных сценариев, которые объединяют разные системы в единое мультисистемное пространство. Здесь соприкасаются и экспонат со своим информационным полем, и оборудование с информационным контентом, и экскурсовод с рассказом, и посетитель

с собственным мировосприятием, багажом знаний и интересов. Однако, как и в случае с коммуникацией, информационные процессы затрагивают не только экспозиционное, но и внутримузейное и немузейное пространства. Все эти элементы и сопутствующие процессы одновременно помещаются в одно и то же время, место и в условия постоянного взаимодействия, что создает сложную информационно-коммуникативную среду.

Средовое взаимодействие. Открытая система не может находиться вне своих внешних средовых компонентов. Открытость музейной системы предполагает не только участие в генерации, презентации и трансляции знаний, но и ее постоянную трансформацию под воздействием внешних систем и развития информационного пространства. В самом упрощенном виде можно выделить внутримузейную и немузейную среды, которые находятся в состоянии постоянного взаимодействия и взаимовлияния. Внутренние музейные процессы реагируют на внешние экономические вызовы и социальные потребности, проявляются в виде производства новых актуальных музейных проектов, мероприятий, которые позволяют музею быть на плаву, поддерживать целостность системы и обеспечивать ее устойчивое функционирование и связь с потребителем музейного продукта.

При более детальном рассмотрении средовая вертикаль складывается из нескольких уровней. Она выглядит следующим образом: мегасистема – система – подсистема системы – подсистема подсистемы. В контексте нашей концепции данная вертикаль представлена следующим образом: мегасистема культуры – система «музей» – подсистема системы «функциональные отделы и филиалы» – подсистема подсистемы «музейная экспозиция». Выделение самостоятельной подсистемы «музейная экспозиция» вызвано спецификой организации экспозиционного пространства, сочетающего в себе множество структурных компонентов. Иными словами, музейная экспозиция – это условно самостоятельная искусственно созданная предметно-пространственная

система, обладающая собственным информационным контекстом, где процесс коммуникации реализуется при использовании музейного языка. То есть по своей сути музейная экспозиция, являясь подсистемой системы, также может выступать и в качестве самостоятельной системы, что мы можем наблюдать на примере временных выставочных проектов, которые могут находить применение в пространствах других систем.

Заключение. Итак, функционирование музея как системы, рассматриваемой в рамках общей теории систем, является интереснейшим феноменом. Как и любое публичное пространство, музей сочетает в себе множество системных элементов внутреннего и внешнего характера, а также всевозможные способы взаимодействия на различных уровнях. Уникальность музейной системы проявляется в сложности ее структуры, способности трансформироваться, эволюционировать и приобретать актуальные свойства, которые позволяют работать эффективно в условиях изменения приоритетных направлений деятельности и запросов музейной аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bertalanffy, von L. General System Theory. Foundations, Development, Applications / L. von Bertalanffy. – New York: George Braziller, 1969. – 289 p.
2. Пшеничная, С.В. Музей как информационно-коммуникативная система: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03 / С.В. Пшеничная; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб.: [б. и.], 2000. – 23 с.
3. Никишин, Н.А. «Язык музея» как универсальная моделирующая система музейной деятельности / Н.А. Никишин // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989 – С. 7–15.
4. Мишуровская, О.С. Музей как один из языков культуры / О.С. Мишуровская // Человек. Культура. Образование. – 2013. – № 4(10). – С. 13–21.
5. Никишин, Н.А. Музейные средства: знаки и символы / Н.А. Никишин // Музейная экспозиция. На пути к музею XXI века: сб. науч. тр. НИИ культуры / отв. ред. М.Т. Майстровская. – М.: РИК, 1997. – С. 23–32.
6. Пшеничная, С.В. «Музейный язык» и феномен музея [Электронный ресурс] / С.В. Пшеничная // В диапазоне гуманитарного знания: сб. к 80-летию профессора М.С. Кагана. – СПб.: [б. и.], 2001. – Вып. 4. – Режим доступа: http://anthropology.ru/texts/pshenichn/kagan_21.html. – Дата доступа: 02.12.2020.

Поступила в редакцию 27.09.2021

Основные принципы и методы музеефикации памятников археологии

Почобут Н.А.

ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», Минск

В статье рассматриваются основные методы и принципы, использующиеся в России и Беларуси в ходе музеефикации объектов археологического наследия, под которыми понимаются недвижимые памятники археологии. Автор утверждает, что археологические исследования, проводимые после обоснования целесообразности музеефикации, следует считать содержанием музеефикации, ее первым и важнейшим этапом, на котором определяются главные методы осуществления музеефикации. Неизменными остаются принципы сохранения древних сооружений для дальнейшей презентации, которые были сформулированы археологами и реставраторами во второй половине XX в. и вошли в международное законодательство: сохранения историко-природного ландшафта, обеспечения сохранности, достоверности, подлинности, целостности, функциональности, обратимости, многослойности информации. В начале XXI столетия имели место две тенденции, первая из которых, характерная для Беларуси, заключается в создании традиционных археологических музеев *in situ* по методам консервации, «колпака», реконструктивно-археологического макетирования. Вторая тенденция хорошо прослеживается в России и показывает превалирование археологических музеев-заповедников, при создании которых музеефикация осуществляется с использованием кроме вышеназванных методов планировочно-ландшафтного, реконструкции, моделирования, «видового экспонирования», планирования туристических маршрутов, визуализации и некоторых других.

Ключевые слова: музеи, археологическое наследие, музеефикация, методы, принципы.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 57–62)

Basic Principles and Methods of Archaeological Monument Museification

Pochobut N.A.

Center for Research on Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk

The article considers the main methods and principles used in Russia and Belarus during the museification of archaeological heritage sites, which are understood as immovable archaeological sites. The author suggests that archaeological research conducted after substantiating the feasibility of museification should be considered the content of museification, its first and most important stage, at which the main methods of museification are determined. The principles of preserving ancient structures for further presentation, which were formulated by archaeologists and restorers in the late twentieth century, remain unchanged; they were included into international legislation: preserving the historical and natural landscape, ensuring the preservation, reliability, authenticity, integrity, functionality, reversibility, multilayering of information. In the early XXI century there were two trends, the first of which, characteristic of Belarus, was the creation of traditional archaeological museums *in situ* according to conservation methods, "cover", reconstruction and archaeological layout. The second trend is well traced in Russia and shows the prevarication of archaeological museums-reserves, during the creation of which museification is carried out using, in addition to the above-mentioned methods of planning and landscape, reconstruction, modeling, "species exposure", planning tourist routes, visualization and some others.

Key words: museums, archaeological heritage, museification, methods, principles.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 57–62)

По мнению немецкого философа, культуролога Вильгельма Дильтея, познание мира культуры, культурно-исторической реальности, принципиально отличается от познания мира природы. В этой связи весьма актуальна проблема разработки теории музеефикации историко-культурного наследия, поскольку познание культур ушедших эпох невозможно без должной презентации, сохранения и актуализации музейными средствами. Мировая практика в отношении музеефикации недвижимых памятников археологии насчитывает почти 150 лет¹, но ярким и значимым историко-культурным явлением она стала только во второй половине XX века и, естественно, начала теоретически осмысливаться в советском музееведении. В начале 2000-х гг. в российской и белорусской культурологической мысли вырабатываются позиции, оценивающие значимость историко-культурного наследия, и археологического наследия в частности, для современного общества. Если в 1970–1990-е гг. под музеефикацией памятников понимался лишь механизм использования историко-культурного наследия, то в начале XXI века в работах в области культурологии дано принципиально иное определение музеефикации как направления музейной деятельности и охраны памятников, заключающееся в преобразовании историко-культурных или природных объектов в музейные объекты с целью максимального сохранения и выявления их культурной, исторической, научной, художественной и иной ценности. Следует отметить, что опыт музеефикации археологического наследия комплексно исследовался в контексте истории российских и зарубежных музеев А.А. Куратовым, В.М. Массоном [2], А.Н. Медведем [3], А.Н. Дробышевым; это явление рассматривается как уникальный компонент социокультурного пространства региона И.М. Минеевой и Л.В. Ереминым [4]. На основе опыта по созданию археопарков Ю.А. Ведениным, И.К. Бахтиной [5], А.И. Мартыновым [6], А.Н. Дробышевым доказана необходимость использования ландшафтного подхода. М.А. Горбачев раскрыл применение метода реконструкции в мировой практике музеефикации объектов археологии (2001). С.Ю. Каменецким [7] проанализированы социально-культурные практики актуализации археологического наследия России. Перечисленные авторы специально не рассматривают методы осуществления музеефикации. Их построения в этой связи

базируются на предшествующих теоретических разработках археологов и музейных деятелей (Н.О. Бадера [8], Н.М. Булатова [9–11], Д.Б. Шелова, С.С. Айдарова, Л.А. Беляева, Г.А. Федорова-Давыдова, О.Г. Чизбековой, Б.Л. Альтшуллера) и на классификации музеев под открытым небом (Е.Л. Галкина, 1988). Целый ряд работ раскрывает методику музеефикации отдельно взятых археологических памятников, среди которых выделим монографии и публикации А.П. Окладникова, А.И. Мартынова о «Томской Писанице» (1972, 1987–2008), П.Ф. Лысенко о музее «Берестье» (1985, 1989), Д.Г. Здановича о музее-заповеднике «Аркаим» (2003). В сборнике «Методические основы охраны и использования памятников археологии» (1987) содержатся исключительно информативные статьи по проблеме консервационно-реставрационных работ на территории заповедников, а учебное пособие Н.И. Грекова (2011) посвящено проблемам сохранения объектов архитектурной археологии. В музееведческих публикациях последних 5–6 лет В.И. Бедина, В.И. Данильченко, А.М. Кулемзина, В.А. Каплунова и др. присутствует обращение ко всем аспектам работы отдельных российских музеев-заповедников.

Цель статьи – выявление имеющихся в распоряжении специалистов методов музеефикации объектов археологии, применяемых в России и Беларуси в ходе музейного строительства, поскольку в отечественном музееведении проблема не раскрыта.

Археологическое наследие и музеефикация. Первоначально необходимо сделать краткий экскурс в историю международного законодательного закрепления понятия «археологическое наследие» и обозначить его место в структуре культурного наследия Беларуси. Так, в 1965 г. по предложению ЮНЕСКО был создан ИКОМОС, главной задачей которого стало осуществление доктрин Международной хартии по консервации и реставрации исторических памятников и достопримечательных мест (Венеция, 1964). Данная хартия закрепила стандарты, ставшие методологической основой музеефикации объектов культурного наследия в СССР. В ИКОМОС работали крупные ученые-археологи В.Л. Янин, В.В. Седов (президент советского комитета). Магистральной идеей Венецианской хартии стало сохранение подлинности культурного наследия, важным являлось положение о том, что археологические исследования должны предшествовать реставрационным работам и сопровождать их, а выявленные археологические объекты следовало консервировать,

¹С 1875 г. началась музеефикация Помпей, а в 1900 г. был создан археологический музей на территории Херсонеса, включавший более 20 античных храмов и часовен-усыпальниц [1, с. 94].

сохраняя их на месте бытования. Памятники археологии стали рассматриваться как структурные звенья, соединяющие настоящее с прошлым во всем культурном богатстве и разнообразии. В 1978 г. в Беларуси был принят Закон «Об охране и использовании памятников истории и культуры». Наряду с перечислением видов памятников археологии впервые было сказано об охранных зонах и введена охрана культурного слоя, но понятие «археологическое наследие» все же не было использовано. Только в 1990 г. СССР присоединился к Европейской конвенции об охране археологического наследия, принятой еще в 1969 г. Ее ратификация была обусловлена желанием защитить археологическое наследие, являющееся жизненно важным источником для познания истории цивилизаций. Конвенция действовала в союзных республиках до 1992 г., а в 2011 г. была ратифицирована Госдумой Российской Федерации. В утвержденном в 2016 г. Кодексе Республики Беларусь о культуре появилась глава 17 «Охрана археологического наследия», в которой используются термины «историко-культурные ценности» применительно к недвижимым археологическим объектам (реже – «памятники археологии»). Под археологическим наследием понимается «совокупность археологических объектов и археологических артефактов, в том числе памятников археологии» (п. 1 ст. 123), охрана археологического наследия – это «направление культурной деятельности», которое осуществляется в целях сбережения и приумножения археологического наследия» (п. 1 ст. 124). Наиболее точное, развернутое определение археологического наследия дано в пересмотренной Европейской конвенции об охране археологического наследия от 16 января 1992 г., где говорится, что элементами археологического наследия являются «все остатки и объекты и любые другие следы человечества из прошлых эпох, сохранение и изучение которых помогают проследить историю человечества и ее связь с природной средой; для которых раскопки или открытия и другие методы исследований, касающихся человечества и относящейся к нему среды, являются основными источниками информации. Археологическое наследие включает строения, сооружения, ансамбли зданий, освоенные места, движимые объекты, памятники другого рода, а также окружающее их пространство, находящиеся на суше или под водой» [12, с. 2]. Определение же музеефикации археологических объектов первым среди белорусских исследователей дал в 1993 г. Л.В. Колединский, создатель археологического музея в Витебске. Музеефикация представляет

собой «комплекс мер, направленных на сохранение и экспонирование археологических объектов с целью пропаганды исторических знаний. Проводится в соответствии с распоряжением либо постановлением Совета Министров Беларуси. Музеефикации предшествуют археологические раскопки, консервация вскрытых археологических объектов и возведение над ними стационарного павильона, предусматриваются соответствующие досмотр и содержание объектов в надлежащем состоянии» [13, с. 61–67]. Подытоживая вышесказанное, подчеркнем, что в мировой практике с 1969 г. понятие «археологическое наследие» прочно вошло в научный оборот, а с начала 2000-х гг. активно используется в научных российских и белорусских [14] изданиях, законодательстве.

Методика и принципы. Проблема методов сохранения и музеефикации археологических памятников начинает активно обсуждаться в Советском Союзе в 1970–1980-е гг. Этому способствовали рост национального самосознания народов, возрождение интереса к национальной истории и культуре. В соответствии с международными документами были определены четыре основополагающих принципа: сохранность, научная достоверность реконструкции, единство с окружающим природным ландшафтом, повторная аккультурация. Практика музейного строительства показала, что теоретическая доктрина и этические нормы профессионального мирового сообщества реставраторов не остались без внимания при организации археологических музеев, архитектурно-археологических и историко-культурных заповедников в Беларуси. В 1967 г. историко-археологическими заповедниками были объявлены Верхний и Нижний замки в Полоцке в комплексе с Софийским собором; Замковая гора в Гродно с архитектурными и археологическими памятниками; Замковая гора и могильник в Пинске; Замчище с Преображенской церковью и городище в Заславле. Были созданы на основе уникальных памятников музеи археологического профиля в Гродно (1940-е гг.), Бресте (1982), Витебске (1980-е гг.), Музей истории архитектуры Софийского собора (1987), проекты археологических музеев в Минске (1950-е – 1991 г.), Заславле (1977 – 1990-е гг.), г.п. Красносельский (1972), проект Музея оборонительного вала в Витебске (1988) [1, с. 94–130].

Основы типологии музеефицируемого археологического наследия заложены Н.М. Булатовым [10]. Он выделяет археологические комплексы, памятники, объекты (части памятников) и находки (артефакты). Для принятия решения о целесообразности

музеефикации он предложил опираться на базисные критерии (принципы), такие как историческая ценность или значимость, сохранность, а также доступность для посещения. В конце 1990-х гг. А.Н. Медведь, полагаясь на опыт создания в России музеев на основе средневековых памятников, называет ряд принципов музеефикации: 1) приоритет консервации с максимальным сохранением внешнего вида объекта над реставрацией; 2) поэтапность создания музея; 3) проектирование экспозиции, в которой имеется связь недвижимого памятника с демонстрируемыми коллекциями; 4) вовлечение в туристическую деятельность; 5) тесное взаимодействие археологов-исследователей, музейных реставраторов и общественности в ходе создания музея. Исследователь солидарен с Н.М. Булатовым в представлениях о типологии музеефицируемых памятников археологии и называет в монографии следующие формы их использования в музейной сфере: уникальная историко-культурная территория, археологический музей-заповедник, археологический парк, «живой памятник» [3].

В ходе музеефикации Труворова городища в составе Изборского историко-архитектурного и природно-ландшафтного музея-заповедника (создан в 1996 г.) авторами были выработаны следующие универсальные критерии, которые, на наш взгляд, необходимо учитывать при принятии решения о создании археологического парка, включающего значительную территорию:

- сохранение сформировавшегося историко-культурного ландшафта;
- наличие легко определяемого и опознаваемого ключевого объекта;
- отсутствие или небольшая нагрузка культурного ландшафта;
- высокая степень изученности объекта музеефикации и прилегающей территории;
- наличие развитой транспортной и туристической инфраструктуры;
- выявление и включение всего комплекса памятников, хронологически и территориально близких ключевому объекту.

Создатели концепции Труворова городища, исследовавшего много лет под руководством В.В. Седова, придерживались принципов приоритета сохранения природно-культурного ландшафта и «маркирующей визуализации», конечно, с учетом базовых принципов сохранности и достоверности, а также принципов целостности, функциональности, обратимости и открытия многослойной информации, заложенной в памятнике [15].

Выбор методики музеефикации, как известно, зависит от специфики недвижимого

памятника, в связи с чем Н.О. Бадером выделены четыре типа. Первый представляет древние города, которые делятся на подтипы: а) города с каменными стенами и зданиями, б) города с сырцовыми постройками, в) болгарские и древнерусские города севера и северо-запада Руси. Второй тип – это древние поселения и погребения с подтипами: а) поселения и погребения эпохи палеолита, б) поселения и погребения позднейших эпох. К третьему типу музеефицированных в ходе научной практики и музейной деятельности отнесены пещеры, скалистые навесы и ниши, такие как: а) места древних обиталищ, б) святилища с наскальными рисунками. К четвертому типу – наскальные рисунки [8, с. 152–153].

В работе археолога Л.А. Беляева и архитектора объединения «Росреставрация» Н.Д. Недовича описаны три метода, используемые в музейной консервационной деятельности на памятниках археологии всех видов [16, с. 122–125]. Первый – метод «колпака». Он отражает стремление к традиционному музейному экспонированию – в закрытом помещении над раскопанным археологическим объектом или перемещенным и вновь смонтированным в удобном месте памятником. Примером музеефикации по этому методу, на месте бытования, в Беларуси являются археологические музеи в Бресте (музей «Берестье» 1981 г.; квартал деревянной застройки XIII в.), Турове (церковь XII в.; 2005 г.), а также работавший в качестве филиала Витебского областного краеведческого музея «Археологический музей деревянных построек древнего Витебска» (застройка Верхнего замка; 1982–1991 гг.). В 2000-е гг. по тому же методу были созданы Выставочный зал «Духовской круглик» (экспонируется основание замковой башни Витебска) и Археологический музей «Верхний город» в Минске (над археологическим раскопом с остатками постройки бернардинцев начала XVIII в.). Второй метод по Л.А. Беляеву и Н.Д. Недовичу – это метод натурной консервации, сутью которого является стремление к сохранению в неизменном виде стратиграфической архитектурной ситуации, зафиксированной физико-химическими или строительными консервационными способами (античные Горгиппия, Херсонес). Третий метод – реконструктивно-археологический, который условно называется макетированием. Восстановление отдельных частей памятника предлагается осуществлять из материалов, отличающихся по форме и цвету от оригиналов. Указанные исследователи склонны видеть лучшей методикой проведения музеефикации ту, которая сочетает три

описанных выше метода при условии полного сохранения подлинных остатков. В энциклопедическом издании по археологии Беларуси (2009) О.Н. Левко называет основные методы музеефикации археологических объектов в нашей республике и приводит примеры из отечественной практики – это методы «колпака» (Туровский храм), консервации (Берестье) и метод реконструктивно-археологического макетирования (витебская Благовещенская и оршанская Рождества Богородицы церкви). Обращается внимание на опасность подмены аутентичного археологического памятника доступной по средствам подделки, искажающей его сущность [14, с. 106].

На примере Нижнего Поволжья, интерпретируемого как территория Великого Шелкового пути, архитектор О.А. Антюфеева выделяет (2014) три метода презентации памятников археологии: традиционный показ внутри музейного здания; «видовое экспонирование <...>», которое включает выявление и закрепление архитектурно-планировочными приемами и средствами наиболее характерных, композиционно завершенных «видовых кадров», перспектив, панорам <...>» с разработкой соответствующих маршрутов осмотра и «зрелищное экспонирование <...> с использованием памятников в качестве декораций» в ходе музейных представлений [17, с. 12]. По мнению автора, следует выделить принципы архитектурно-градостроительной организации экспонирования памятников археологии. Это принципы подлинности и обеспечения сохранности, многослойного экспонирования и символической реконструкции, принцип сочетания «моделей линейного (кочевого) и концентрического (оседлого) освоения пространства», принципы приоритетности историко-природного ландшафта и обеспечения динамического восприятия экспозиций с созданием маршрутов, принцип функционального разнообразия (позволяет осуществлять музейные функции, развивать туризм, спорт, торговлю и пр.) [17, с. 18].

Особого внимания требует рассмотрение использованных в Беларуси методов консервации археологической древесины в экспонируемом раскопе. В Бресте сотрудниками проблемной лаборатории модификации древесины Белорусского технологического института под руководством В.Е. Вихрова и по инициативе первооткрывателя древнего Берестья П.Ф. Лысенко был разработан (1970) и применен в ходе создания археологического музея новый способ консервации. Он заключался в глубокой пропитке мостовых, жилых и хозяйственных сооружений из археологической древесины низкомолекулярной водорастворимой

синтетической смолой с последующим отверждением. Земля под конструкциями пропитывалась тем же составом [18].

В ходе создания археологического музея в Мстиславле под руководством И.А. Марзалюка был применен в 2014 г. экспериментальный метод консервации участка деревянной застройки в раскопе (*in situ*), предложенный археологом Л.В. Колединским в качестве экстренной меры по сохранению древесины не очень хорошей сохранности, на 50% деградированной. Всего было законсервировано свыше 3 куб. метров древесины на участке уличной мостовой с остатками строений на глубине от 2,2 до 4,6 м. Метод заключался в обработке антисептиком, пропитке жидким парафином с последующей термообработкой. Далее раскоп был перекрыт палаткой Sundays 612201 площадью 6 x 12 м и благополучно перезимовал. Обеспечивалась минимальная плюсовая температура, дерево предварительно накрыли полиэтиленовой пленкой, засыпали поверх 20 см слоем опилок. И уже через год над раскопом был возведен заранее спроектированный деревянный павильон в стилистике жилого дома XIII в. [13, с. 61–66]. Первостепенность метода «консервации» в ходе музеефикации участков древней городской застройки необходимо учитывать археологам и музеям уже на первоначальном этапе подготовки к раскопкам, так как в условиях умеренно-континентального климата и высокой влажности воздуха в Беларуси дерево быстро разрушается. В противном случае следует на уровне инструкций Института истории запретить производство археологических раскопок, не гарантирующих сохранение вскрытых конструкций.

Заключение. На наш взгляд, археологические исследования, проводимые после обоснования целесообразности музеефикации, нужно считать содержанием музеефикации, первым и важнейшим ее этапом, на котором определяются главные методы музеефикации. Проектируя музеи на основе объектов архитектурной археологии, необходимо строго и безоговорочно придерживаться принципов Венецианской хартии, а это значит, что во главу угла музеефикации должно быть поставлено полное сохранение открытых в земле частей памятника, а также запрещение использования методов моделирования, реконструкции, если это наносит ущерб либо частично уничтожает памятник, или же исключает обзор иных разновременных аутентичных частей многослойного памятника. На современном этапе подобные случаи есть. Например, найденное и вскрытое археологом Л.В. Колединским (2014) в Любчанском замке основание башни XVII в. было перекрыто

бетонной плитой. В Гродненском замке с оборонительной стены над Неманом удалили камень и кирпич предыдущей консервации и армировали ее забутовку. Всё это сделано ради последующей современной надстройки-реконструкции. Для профессионального сообщества все же неизменными остаются принципы достоверности, аутентичности, целостности, сохранения историко-природного ландшафта, функциональности, обратимости, многослойности информации.

В начале XXI столетия имели место две тенденции, первая из которых, характерная для Беларуси, заключается в создании традиционных археологических музеев *in situ* по методам «консервации», «колпака», моделирования (Туров, Витебск, Минск, Мстиславль, Гродно), а вторая – хорошо прослеживается в России и показывает превалирование археологических музеев-заповедников, при создании которых задействованы комплексно методы консервации под открытым небом, «колпака», моделирования, реконструкции, «видового экспонирования», использования древнего ландшафта и некоторые другие. Перечисленные выше методы и принципы музеефикации могут быть дополнены. На наш взгляд, для Беларуси основными в перспективе станут методы «консервации», «колпака» и планировочно-ландшафтный метод с созданием археологического заповедника либо археопарка, а также метод визуализации с помощью компьютерного моделирования. В музейной практике выбор методики зависит от физико-географического положения объекта, вида археологического памятника, его сохранности и изученности, наличия перспектив для дальнейших исследований. Масштаб музеефикации зависит от избранной формы презентации, от культурного ландшафта, в который погружен памятник. Новые методы в наше время появляются не только в связи с оригинальными проектными разработками применительно к показу ключевого памятника, но и с пониманием необходимости обеспечения больших возможностей для осуществления музеями социокультурных функций, со стремлением к максимальной актуализации наследия. Музеи-заповедники охватывают всё большие территории, организовываются туристические маршруты, обеспечивается охват большего количества памятников разных эпох и культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Почобут, Н.А. Сохранение и изучение археологического наследия в музеях БССР (1944–1991 гг.) / Н.А. Почобут; науч. ред. С.П. Витязь. – Гродно: ЮрСаПринт, 2019. – 194 с.
2. Массон, В.М. Исторические реконструкции в археологии / В.М. Массон. – Самара, 1996.

3. Медведев, А.Н. Музеефикация памятников археологии в России: прошлое и настоящее / А.Н. Медведев. – М.: ГНОМ, 2004. – 80 с.

4. Еремин, Л.В. Музеефикация особо охраняемых территорий историко-культурного значения в республиках южной Сибири (конец XX – начало XXI века): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 24.00.03 / Л.В. Еремин; Томск. гос. ун-т. – Томск, 2010. – 25 с.

5. Бахтина, И.К. Природно-исторический парк «Пехорка» / И.К. Бахтина // Археологический фактор в планировочной организации территории: материалы семинара / М-во культуры Рос. Федерации, Рос. акад. наук, Рос. НИИ культурного и природного наследия; редкол.: Ю.А. Веденин (отв. ред.) [и др.]. – М., 1987. – С. 75–82.

6. Мартынов, А.И. Современные проблемы использования археологического историко-культурного наследия Сибири // Тр. Томск. обл. краевед. музея: сб. ст. – Томск, 2008. – Т. 15: Шатиловские чтения – 2007: материалы межрегион. науч.-практ. конф., Томск, 16–18 мая 2007 г. / [редкол.: В.П. Зиновьев и др.]. – С. 26–33.

7. Каменецкий, С.Ю. Актуализация археологического наследия в современных социально-культурных практиках: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / С.Ю. Каменецкий; Уральск. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2009. – 26 с.

8. Бадер, О.Н. Музеефикация археологических памятников / О.Н. Бадер // Сов. археология. – 1978. – № 3. – С. 138–153.

9. Булатов, Н.М. Археологические музеи-заповедники в системе музейного строительства в СССР / Н.М. Булатов // Труды научно-исследовательского ин-та культуры / М-во культуры РСФСР. – М., 1978. – Т. 74. – С. 162–169.

10. Булатов, Н.М. Опыт музеефикации археологических (каменных) остатков на территории РСФСР / Н.М. Булатов // Труды науч.-исслед. ин-та культуры / М-во культуры РСФСР. – М., 1982. – Т. 109. – С. 39–43.

11. Булатов, Н.М. Принципы организации археологических музеев-заповедников / Н.М. Булатов // Вопросы охраны, реставрации и пропаганды памятников истории и культуры: [сб. ст.] / М-во культуры РСФСР, Науч.-исслед. ин-т культуры. – М., 1975. – Вып. 28. – С. 110–113.

12. Европейская конвенция об охране археологического наследия (пересмотренная), (Валлетта, 16 янв. 1992 г.) ETS № 143 [Электронный ресурс] // Археологическое наследие: фонд содействия охране памятников археологии. – Режим доступа: <http://www.archaeology-russia.org/laws/ets143.shtml>. – Дата доступа: 08.04.2021.

13. Калядзінскі, Л.У. Кансервацыя археалагічнай драўніны на прыкладзе рэшткаў гарадской забудовы і ўмацаванай Мсціслаўля XI–XII стст. / Л.У. Калядзінскі // Каласавіны: матэрыялы XXXIV Міжнар. навук. канф., прысвеч. праблемам захавання помнікаў драўлянага дойлідства і 110-годдзю вяртання народнага паэта Беларусі Якуба Коласа на радзіму пасля заканчэння Першай сусветнай вайны, Мінск, 2020 г. – Мінск: ТАА “Альфа-кніга”, 2020. – С. 61–67.

14. Ляўко, В.М. Музеефікацыя археалагічных аб’ектаў / В.М. Ляўко // Археалогія Беларусі: энцыклапедыя: у 2 т. / [Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі; рэдкал.: Т.У. Былова (гал. рэд.) і інш.]. – Мінск, 2009. – Т. 2: Л–Я. – С. 105–106.

15. Археологический парк как форма сохранения, изучения и популяризации археологического наследия [Электронный ресурс] // Археологическое общество Псковской области. – Режим доступа: <http://arheologpskov.ru/index.php/arheologijapskova>. – Дата доступа: 25.03.2021.

16. Недович, Н.Д. Из практики объединения «Росреставрация» по консервации и музеефикации памятников археологии / Н.Д. Недович, Л.А. Беляев // Методические основы охраны и использования памятников археологии: сб. науч. тр. / М-во культуры СССР, Науч.-метод. совет по охране памятников культуры; [науч. ред. В.Л. Янин]. – М., 1987. – С. 120–126.

17. Антюфеева, О.А. Архитектурно-градостроительные принципы экспонирования археологических памятников Великого Шелкового пути на территории Нижнего Поволжья: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 05.23.22 / О.А. Антюфеева; Моск. гос. ин-т (Гос. акад.). – М., 2014. – 25 с.

18. Казанская, С.Ю. Консервирующие составы для деревянных археологических построек / С.Ю. Казанская // Модификация древесины синтетическими полимерами: [сб. ст. / редкол.: Н.И. Федоров (гл. ред.) и др.]; М-во высш. и сред. спец. образования БССР, Белорус. технол. ин-т им. С.М. Кирова. – Минск, 1973. – С. 168–173.

Поступила в редакцию 14.04.2021

Эвалюцыя фарміравання сучаснай медыяпрасторы музеяў Беларусі

Себруковіч В.Ю.

Установа адукацыі "Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў", Мінск

У артыкуле аналізуецца працэс фарміравання сучаснай медыяпрасторы беларускіх музеяў. Вылучаюцца перыяды з характэрным для кожнага з іх адлюстраваннем сутнасці працэсаў і з'яў.

Засваенне айчыннымі музеямі сучаснай медыяпрасторы тлумачылася неабходнасцю выкарыстання магчымасцей інфармацыйна-камунікацыйных тэхналогій як у рамках самой рэальнай музейнай прасторы (у навукова-фондавай, экспазіцыйна-выставачнай, выдавецкай, рэстаўрацыйнай дзейнасці), так і праз разнастайныя лічбавыя фарматы камунікацыі ў віртуальнай прасторы (стварэнне музейных старонак, сайтаў, тэматычнага кантэнту ў сацыяльных сетках, выкарыстанне лічбавых вобразаў музейных прадметаў пры стварэнні відэапрэзентацый, інтэрактыўных экспазіцый, рэкламных матэрыялаў і інш.).

Звяртаецца ўвага на актуальныя тэндэнцыі, звязаныя з працэсамі трансфармацыі музейных устаноў у накірунках свайго дзейнасці, якая праяўлялася не толькі ў зменах канцэптуальных падыходаў пабудовы экспазіцыйна-выставачнай прасторы, фарміраванні новага ўзроўню камунікацыі, але і ў структурных зменах музея як установы.

Пашырэнне спосабаў трансляцыі гісторыка-культурнай спадчыны сродкамі інфармацыйна-камунікацыйных тэхналогій (ІКТ) праяўляецца ў розных варыяцыях відавай разнастайнасці спосабаў трансляцыі гісторыка-культурнай спадчыны ў музеях Беларусі: аўдыёгіды, QR-коды, галаграфічнага тэатра, тэхналогій VR/AR, тэхналогій 3D-рэканструкцыі і інш. У сваю чаргу гэта цягне за сабой тэндэнцыі да "адкрытасці" музея для аўдыторыі, размыцця меж музейнай прасторы, віртуалізацыі кірункаў музейнай практыкі.

Ключавыя словы: музей, медыяпрастора, інфармацыйна-камунікацыйныя тэхналогіі, "новыя медыя".

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 63–68)

Evolution of Shaping Contemporary Media Space of Belarusian Museums

Sebrukovich V.Yu.

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

The article analyzes the processes of shaping contemporary media space of Belarusian museums. The periods with a characteristic reflection of the essence of processes and events are distinguished.

The development of the contemporary media space by Belarusian museums was explained by the need to use the possibilities of information and communication technologies both within the real museum space (in scientific and stock, exhibition, publishing, restoration activities) and through various digital formats of communication in the virtual space (creation of museum pages, websites, thematic content in social networks, use of digital images of museum objects for creation video, interactive exhibitions, advertisement, etc.).

The author draws attention to the current trends associated with the processes of the transformation of museum institutions in the areas of their activities, which was manifested not only in changes in the conceptual approaches to building the exhibition space, the formation of a new level of communication, but also in the structural changes of the museum as an institution.

The expansion of the methods of broadcasting historical and cultural heritage by means of information and communication technologies is manifested in various museum media resources: audio guides, QR codes, holographic theater, VR/AR reality technologies, 3D-reconstruction technologies, etc. In turn, this leads to a tendency to "open" the museum to the audience, blurring the boundaries of the museum space, and virtualizing the directions of museum practice.

Key words: museum, media space, information and communication technologies, "new media".

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 63–68)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: veronikasebrukovich88@tut.by – В.Ю. Себруковіч

Пытанні, звязаныя з пераглядам канцэптуальных падыходаў пабудовы экспазіцыйна-выставачнай прасторы, фарміраваннем новага ўзроўню камунікацыі, структурных змен музея як установы, якія дэтэрмінаваны ўздзеяннем ІКТ, падвяргаюцца актыўным навуковым дыскусіям у сучасных музейнаўчых даследаваннях. Праблемы навуковага аналізу функцыянавання музея ў межах сучаснай медыякультуры і трактоўкі самой інстытуцыі ў якасці “новых медыя”, а таксама міждысцыплінарныя даследаванні, якія тычацца прадстаўніцтва музея і трансляцыі гісторыка-культурнай спадчыны ў медыяпрасторы, разглядаюцца шматлікімі замежнымі даследчыкамі і навукоўцамі постсавецкай прасторы, сярод якіх Г.Ю. Дземшына, І.М. Дзялашынскі, Н.Б. Кірылава, Н.В. Кляменцьева, Н.Г. Лосева, Т.Я. Максімава, Л.У. Нургалеева, М.А. Раманаў, Т.М. Трошына, К. Кронін, Х. Рахаман і інш.

Сярод беларускіх даследчыкаў, якія надаюць увагу абазначанай праблеме, трэба адзначыць А.А. Гужалоўскага, Т.А. Джуманатаева, В.У. Мірончык, Л.С. Скакун, А.К. Рака. У сваіх працах навукоўцы звяртаюцца да розных аспектаў узаемадзеяння музея і медыя, як у кантэксце выкарыстання тэхнічнага абсталявання, так і з боку змен у фарматах прэзентацыі музеяў у медыяпрасторы. На сённяшні дзень цяжка вылучыць аўтараў грунтоўных прац датычна адзначанай тэмы, разгледжанай у музейнаўчым кантэксце. У асноўным праблематыка скіравана на асвятленне агульных тэндэнцый інфарматызацыі музейнай сферы краіны, а таксама дэманстрацыю пэўных ініцыятыў у дадзенай галіне.

Мэта артыкула – прасачыць эвалюцыю фарміравання сучаснай медыяпрасторы музеяў Беларусі. У межах тэмы мы будзем разумець пад медыяпрастору сукупнасць тэхнічных сродкаў, каналаў стварэння, перадачы і выкарыстання інфармацыі, а таксама ўсе лічбавыя рэсурсы, якія ўдзельнічаюць у працэсе музейнай камунікацыі.

Аналізуючы асноўныя этапы па ініцыяцыі беларускіх музеяў у медыяпрасторы пачынаючы ад аўтаматызацыі сістэмы ўліку музейных фондаў і да ўкаранення ў напрамку айчыннай музейнай практыкі мультымедычных сродкаў, тэхналогій 3D-мадэлявання і іншых тэхнічных дасягненняў, прапануем вылучыць тры перыяды, якія адлюструюць сутнасць працэсаў і з’яў, характэрных для кожнага з іх:

1. Адміністрацыйна-тэхналагічны перыяд (1991 – пачатак 2000-х гг.).

2. Кумулятыўны (першая палова 2000-х – 2011 г.).

3. Перыяд лічбавых трансфармацый (2012–2021 гг.).

Адміністрацыйна-тэхналагічны перыяд (1991 – пачатак 2000-х гг.). Адзначаны перыяд вызначаецца стварэннем першых электронных баз даных музейных прадметаў. Ажыццяўленне такіх ініцыятыў, як стварэнне электронных каталогаў, зыходзіла з рэалізаваных праектаў асобных музейных спецыялістаў і не было ўсёабдымным, а мела больш кропкавы характар.

Праца па ўкараненні камп’ютарных інфармацыйных тэхналогій у беларускіх музеях пачалася ў 1991 годзе. Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь прыняла Праграму інфарматызацыі музейнай галіны на 1991–1995 гг. Аднымі з галоўных стратэгічных задач Праграмы з’яўляліся ў тым ліку і “...засваенне сучасных інфармацыйных і тэлекамунікацыйных тэхналогій; падтрымка сацыяльных, ... культурных пераўтварэнняў, звязаных з рухам да інфармацыйнага грамадства і што паскараюць гэты рух” [1]. Тым самым значнасць ІКТ, неабходнасць укаранення іх у гуманітарную сферу былі замацаваны на дзяржаўным узроўні.

Першым музеём Беларусі, які пачаў камп’ютарызацыю сваёй дзейнасці, – Заслаўскі музей-запаведнік. У 1991 г. супрацоўнікі музея ў партнёрстве з вылічальным цэнтрам Мінскага радыётэхнічнага інстытута, кіруючыся практычнымі напрацоўкамі ў кірунку аўтаматызацыі ўлікова-фондавай працы Цэнтральнага музея Рэвалюцыі СССР, якія распачаліся яшчэ ў 1984 г., стварыла праграму “Аўтаматызаванае рабочае месца (АРМ) захавальніка фондаў” [2, с. 86]. Праграма была разлічана на аўтаматызацыю першаснага ўліку і навуковага апісання музейных прадметаў. У 1993 г. супрацоўнікамі Мінскага радыётэхнічнага інстытута на аснове ўдасканаленай праграмы “АРМ захавальніка фондаў” былі распрацаваны праграмы па камп’ютарызацыі фондаў Мінскага абласнога музея г. Маладзечна і Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка з улікам асаблівасцей іх калекцый [3, с. 159].

Прыярытэтным і галоўным кірункам на той час з’яўлялася распрацоўка праграмы аўтаматызаванага ўліку музейных прадметаў з мэтай стварэння электронных баз даных музейных прадметаў, а таксама для палягчэння працы навуковых супрацоўнікаў аддзела фондаў па ўліку і апісанні музейных прадметаў, вядзенні неабходнай ўліковай дакументацыі.

У той жа час з 1992 г. пачаўся паступовы ахоп беларускіх музеяў, пераважна

рэспубліканскага падпарадкавання, па камп'ютарызацыі фондавай дзейнасці шляхам укаранення аўтаматызаванай музейнай сістэмы (АМС). У ліку першых карыстальнікаў – музеі літаратурнага профілю г. Мінска, Нацыянальны музей гісторыі і культуры (сённяшні Нацыянальны гістарычны музей Рэспублікі Беларусь), Дзяржаўны музей гісторыі Вялікай Айчыннай вайны.

З 1993–1999 гг. было створана некалькі версій АМС. Перыядычнае ўдасканаленне і дапаўненне дадатковых структурных элементаў у распрацоўку было дэтармінавана пэўнымі яе недасканаласцямі. Тлумачэнне дадзенага факта, як адзначаюць самі распрацоўшчыкі, на пачатковым этапе выяўлялася ў прычынах адноснай спантаннасці, папярэдняй непадрыхтаванасці, а таксама адсутнасці канцэптуальных распрацовак адносна механізма выкарыстання камп'ютара ў дзейнасці музея [4, с. 38]. Імклівае развіццё ІКТ патрабавала ўдасканалення тэхналагічнай і тэхнічнай складаючай аўтаматызаванай музейнай сістэмы.

У 1999 г. на базе Полацкага музея-запаведніка прайшоў апрацаваны праект стварэння электронных каталогаў асобных калекцый фондаў устаноў [5, с. 141]. Быў створаны электронны каталог музейных калекцый, падрыхтаваных выпускнікамі гісторыка-філалагічнага факультэта Полацкага дзяржаўнага ўніверсітэта [6, с. 204].

Такім чынам, першы перыяд фарміравання медыяпрасторы беларускіх музеяў вызначаецца, у пэўнай меры, эксперыментальным, няўпэўненым характарам укаранення ІКТ. У першую чаргу асноўны акцэнт быў зроблены на спосабы аўтаматызацыі ўлікова-фондавай працы шляхам распрацоўкі і ўдасканалення розных версій АМС.

Кумулятыўны перыяд (першая палова 2000-х – 2011 г.). Распаўсюджванне Інтэрнэту як адна з характэрных асаблівасцей дадзенага перыяду аказала сур'ёзнае ўздзеянне на культурныя інстытуцыі, у тым ліку музеі, якія, па сутнасці, з'яўляюцца ядром камунікацыйных працэсаў у сферы культуры. Разам з тым факт засваення беларускіх музеяў прасторы Інтэрнэту стаў каталізатарам працэсаў па далейшай віртуалізацыі, дыджыталізацыі айчынных музеяў, актыўнага выкарыстання і пашырэння відавай разнастайнасці сродкаў мультымедыя. Гэты рух паралельна суправаджаўся з паступовымі глыбіннымі, структурнымі і сэнсавымі трансфармацыямі самога феномена музея, фарміраваннем новага ўзроўню як прафесійнага ўзаемадзеяння, так і камунікацыі з наведвальнікамі.

Вельмі важным адпраўным пунктам вызначанага перыяду ў паступовым, але паэтапным пашырэнні меж айчынных музеяў, на нашу думку, стала стварэнне афіцыйных сайтаў музеяў Беларусі. Першым у гэтым накірунку стаў Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік, на базе якога ў верасні 2000 г. быў створаны прэзентацыйны web-сайт. Акрамя гэтага музей таксама ажыццявіў алічбоўку ўсяго аб'ёму друкаваных выданняў, якія выпускаў запаведнік, пачынаючы з 1987 г.

Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік запусціў, без перабоўшання, працэс інтэграцыі беларускіх музеяў у сусветную інфармацыйную прастору праз прадстаўніцтва ў глабальнай сетцы Інтэрнэт. Паступова афіцыйныя інтэрнэт-сайты пачалі з'яўляцца і ў іншых музейных установах краіны. Як правіла, першапачаткова па сваім функцыянале музейныя сайты краіны выконвалі ролю своеасаблівай інфармацыйнай дошкі, дзе змяшчаліся асноўныя звесткі па гісторыі, кірунках дзейнасці ўстаноў, складзе музейнага збору, а таксама па экспазіцыі і формах культурна-адукацыйнай дзейнасці. Паступова гэтыя недахопы пачалі пераадольвацца за кошт з'яўлення дыялагічнасці з віртуальнай аўдыторыяй праз стварэнне старонак зваротнай сувязі, анансаванне бліжэйшых падзей у музеі, а пазней – дэманстрацыю 3D-тураў па пастаяннай і часовай экспазіцыях.

Істотнае значэнне і ўплыў на фарміраванне агульнага культурнага ландшафту ў кантэксце інфарматызацыі музейнай сферы краіны адыграла дзейнасць Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка ў кірунку інтэграцыі ў сусветны інфармацыйны кантэкст не толькі самой устаноў, але і іншых музеяў краіны, шляхам стварэння ў 2009 г. інтэрнэт-партала “Музеі Беларусі” (<http://museum.by>) – адзінага на сённяшні дзень рэсурсу ў Інтэрнэце, які ўтрымлівае інфармацыю аб усіх музеях Беларусі. Асноўная задача праекта абазначана як магчымасць асвятлення дзейнасці кожнага музея краіны ў сетцы.

Адзначым, што многія беларускія музеі ў названы перыяд, аналізуючы вопыт замежных краін, разглядалі выкарыстанне ІКТ як прывабны сродак для магчымасці рэалізацыі новай генеральнай канцэпцыі развіцця, маркетынгавай палітыкі ўстаноў ў рэчышчы інтэграцыі музейных інстытуцый у медыяпрасторы. Цягам часу айчынныя музеі пачалі ўводзіць мультымедыйныя сродкі як інфармацыйна-адукацыйны дадатак да асноўнай экспазіцыі. Яскравым паказальнікам сучаснасці і тэхналагічнасці экспазіцыі ў адзначаны

перыяд з’яўлялася выкарыстанне CD-дыскаў, інфакіёскаў і аўдыёгідаў. Безумоўным лідарам на той момант па ўкараненні ІКТ у напрамках музейнай дзейнасці стаў Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. У 2006 г. упершыню ў краіне была ўведзена паслуга аўдыёгіда па пастаяннай экспазіцыі музея. Паралельна ў тым жа годзе ў экспазіцыю музея былі ўведзены інфакіёскі, якія прапаноўвалі наведвальнікам дадатковую інфармацыю аб выстаўках – дакументальныя фільмы, слайд-шоу, прэзентацыі [7]. Рэгіянальныя музеі, у меру магчымасцей, таксама прадпрымалі спробы да мадэрнізацыі сваёй дзейнасці. Так, з 2008 г. у Музеі гісторыі Магілёва з’явіўся плазменны дысплэй, Бабруйскі краязнаўчы музей прапанаваў віртуальны тур па Бабруйскай крэпасці, у Лепельскім раённым краязнаўчым музеі з’явілася магчымасць атрымаць дадатковую інфармацыю з усталаванага інфакіёска.

Асобна вылучаецца дзейнасць па стварэнні Дзяржаўнага каталога Музейнага фонда Рэспублікі Беларусь (ДКМФ). Дзейнасць па стварэнні цэнтра ДКМФ (з 2015 г. – сектар забеспячэння ДКМФ) распачалася ў ліпені 2008 г. на базе Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь.

Галоўнымі мэтамі цэнтра з’яўляліся ажыццяўленне вядзення ў аўтаматызаваным рэжыме цэнтралізаванага ўліку музейных прадметаў і калекцый музеяў Беларусі, якія падлягаюць перадачы ў Дзяржаўны каталог, а таксама навукова-метадалагічнае і навукова-лінгвістычнае забеспячэнне дзейнасці каталога – распрацоўка ўніфікаваных даведнікаў, слоўнікаў, стандартаў апісання музейных прадметаў. З лістапада 2010 г. пачаў працу сайт ДКМФ па адрасе www.dkmf.by. Сайт з’яўляецца пэўнай віртуальнай пляцоўкай для прэзентацыі нацыянальных каштоўнасцей праз лічбавыя вобразы (у выглядзе фотаздымкаў), якія суправаджаюцца кароткай інфармацыяй.

Такім чынам, абазначаны перыяд у фарміраванні медыяпрасторы беларускіх музеяў характарызуецца пэўнай актывізацыяй айчынных музейных інстытуцый у накірунку якасных структурных і канцэптуальных змен па інфарматызацыі, пашырэння сваёй дзейнасці за кошт прадстаўніцтва ў віртуальнай прасторы. Аднак павышэнне ўзроўню тэхналагічнасці экспазіцыйна-выставачнай прасторы музеяў, ўкараненне мультымедычных сродкаў як дапаможных для раскрыцця задумкі экспазіцыі ў дадзены перыяд не стала яшчэ агульнай тэндэнцыяй.

Перыяд лічбавых трансфармацый (2012–2021 гг.). Трансфармацыя і пераарыентацыя музея адбываецца на тэхналагічным і камунікатыўным узроўнях. Дзякуючы

трансляцыі музеям гісторыка-культурнай спадчыны праз інфармацыйна-камунікацыйныя каналы адбываецца фарміраванне лічбавага культурнага асяроддзя са сваімі асаблівымі правіламі і механізмамі існавання, якія садзейнічаюць адкрытасці, дынамічнасці музея. Гэтая трансфармацыя знаходзіць сваё адлюстраванне ў формах прадстаўніцтва музея ў глабальнай сетцы, а менавіта, перш за ўсё, прадстаўніцтва ў сацыяльных сетках і Інстаграм як найбольш дэмакратычных і нефармальных па форме трансляцыі інфармацыі, агульнай камунікацыі і магчымасці прадастаўлення дыялагічнага фармату зносін з віртуальнымі наведвальнікамі.

У вызначаны перыяд асноўнымі аспектамі ў дзейнасці музея з’яўляюцца інтэрактыўнасць, віртуальнасць, а таксама лічбавы фармат камунікацыі. Адбываецца актыўнае ўжыванне ў музейнай айчыннай практыцы, а затым і ў асобных навуковых тэарэтычных разважаннях тэрмінаў “інтэрактыўны музей”, “інтэрактыўная экскурсія”, “віртуальны музей”, “віртуальная выстаўка”, “віртуальны тур” і інш. Актыўны зварот музеяў да лічбавых тэхналогій і іх выкарыстанне па ўсіх накірунках сваёй дзейнасці з’яўляецца немалаважным фактарам, які цягне за сабой трансфармацыю формы і зместу музейнай дзейнасці, выкарыстання новай тэрміналогіі, засваення новых механізмаў трансляцыі гісторыка-культурнай спадчыны ў лічбавым асяроддзі і г.д. У прыватнасці, назіраецца тэндэнцыя да пазіцыянавання музеяў як “новых медыя”, арыентаваных на стварэнне кантэнту ў медыяпрасторы, алічбоўку музейных прадметаў і калекцый. У сувязі з гэтым трывала ўваходзяць у “цела” сучаснай культуры, у тым ліку і ў асяродак музейнай тэорыі і практыкі, паняцці “лічбавая спадчына”, “лічбавае асяроддзе”, “лічбавая культура” і інш., як неад’емнай тэрміналагічнай складаючай інфармацыйнага грамадства.

Адзначаны перыяд, на нашу думку, з’яўляецца вельмі насычаным адносна выкарыстання разнастайных мультымедычных сродкаў у музеях Беларусі, пачынаючы ад аўдыёгідаў і заканчваючы галаграфічным тэатрам ці тэхналогіямі VR/AR. Звычайна ўкараненне таго ці іншага віда мультымедычнага абсталявання ўсё часцей абумоўлівалася стварэннем новай экспазіцыі ці асобнага музея. Дакладней кажучы, сучасная экспазіцыя атаясамліваецца з паняццем “тэхналагічна абсталяваная экспазіцыя”. Увядзенне тэхнічных навінак з’яўляецца няўняўнай абавязковай умовай пры арганізацыі камунікатыўнай прасторы музея.

Акрэсленаць ніжняй мяжы дадзенага перыяду з 2012 г. тлумачыцца тым, што менавіта з гэтага часу пачынаецца мэтанакіраваны, асэнсаваны працэс дыджыталізацыі музейнай сферы праз стварэнне паўнавартасных высокатэхналагічных, адпаведна са сваім часам, экспазіцый, дзе мультымедыйныя сродкі выконваюць не дадатковую функцыю, а па сутнасці з'яўляюцца ядром камунікатыўнай прасторы музея. Так, у жніўні 2012 г. была прадстаўлена новая стацыянарная экспазіцыя Дзяржаўнага літаратурнага музея Янкі Купалы "Шляхі", мадэрнізацыя якой была прымеркавана да 130-годдзя з дня нараджэння класіка беларускай літаратуры. Экспазіцыя прадстаўляла зусім новы ўзровень музейнай прэзентацыі і, па словах куратараў праекта, фундаментальная задача новай экспазіцыі заключалася ў тым, каб "скіраваць наведвальніка на інтэлектуальную работу" [8, с. 202]. Гэтая задача была дасягнута за кошт стварэння тэхналагічнай экспазіцыі, у якой музейныя экспанаты гарманічна спалучаліся з мультымедыйнымі сродкамі. Сярод такіх тэхнічных навінак – інфармацыйны кіёск з touch-маніторам, які сустракае наведвальнікаў музея ў вестыбюлі, выконвае адразу некалькі функцый: экскурсійную (віртуальныя экскурсіі на аснове сферычных панарам па філіялах музея), экспазіцыйную (архіў былых экспазіцый музея ў розных будынках), дэманстрацыйную (відэаролікі), адваротнай сувязі (кніга водгукаў), сувенірную (фатаграфаванне і выдача "Дыплама наведвальніка") [9, с. 29].

Значнай культурнай падзеяй краіны стала адкрыццё высокатэхналагічнай экспазіцыі ў новым будынку Беларускага дзяржаўнага музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. Галоўным у новай арганізацыйнай структуры стала выкарыстанне найноўшых ІКТ, аўдыёвізуальных сродкаў: сэнсарных экранаў, тэхналагічнай распрацоўкі Fog Screen ("туманы" экран), якія забяспечвалі максімальны эффект прысутнасці, нагляднасць для вывучэння гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. Акрамя гэтага ў экспазіцыйнай прасторы музея прадугледжвалася выкарыстанне QR-кодаў для працы адной з падсістэм аўдыягідаў і прадастаўлення наведвальнікам магчымасці атрымаць дадатковую інфармацыю пра экспанаты [10].

Пазней, па меры распаўсюджвання Wi-Fi (бесправаднай тэхналогіі злучэння камп'ютараў у сетку або падключэння іх да Інтэрнэту), колькасць і разнастайнасць QR-кодаў, як аднаго са зручных, адносна лёгкіх спосабаў наладжвання камунікацыі ў музеі сродкамі мультымедыя, была пашырана. QR-коды былі ўведзены ў экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея

Рэспублікі Беларусь падчас традыцыйнай акцыі "Ноч у музеі – 2013. Беларуская ноч, або Музей у фантастычных апавяданнях" [11], а таксама былі выкарыстаны ў экспазіцыйна-выставачнай прасторы Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь, Мемарыяльнага комплексу "Брэсцкая крэпасць-герой", Слонімскага раённага краязнаўчага музея імя І.І. Стаброўскага, Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка і інш.

Апошнім часам назіраецца ўсплёск актыўнасці музеяў у медыяпрасторы, а таксама прагназуецца далейшае пашырэнне разнастайнасці фарматаў лічбавай прысутнасці музея. У большасці гэтая дынаміка тлумачыцца агульнымі крызіснымі з'явамі, звязанымі з экспансіяй каранавіруснай інфекцыі COVID-19. Буйнейшыя музеі краіны прапаноўваюць вельмі цікавыя адукацыйна-забаўляльныя праекты, з якімі можа пазнаёміцца кожны жадаючы. Анлайн-трансляцыю выставак, а таксама віртуальныя экскурсіі прапаноўваюць Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь, Дзяржаўны літаратурны музей Янкі Купалы, Віцебскі мастацкі музей, Музей гісторыі Магілёва, Мінскі абласны краязнаўчы музей, Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік, Гродзенскі дзяржаўны гісторыка-археалагічны музей, Гарадоцкі раённы краязнаўчы музей і іншыя музеі краіны.

Афіцыйныя сайты музеяў на дадзеным этапе характарызуюцца пашырэннем разнастайнасці форм прадстаўлення інфармацыі: віртуальныя туры, віртуальныя выстаўкі, анлайн-лекцыі і г.д. Паяўленне інтэрактыўнага зместу сайтаў спрыяе фарміраванню дыялагічнасці з віртуальнай аўдыторыяй, што ў сваю чаргу павышае зацікаўленасць патэнцыйных наведвальнікаў рэальнай музейнай экспазіцыяй і артэфектамі.

Такім чынам, галоўнымі адметнасцямі тэндэнцыі развіцця музеяў у перыяд лічбавых трансфармацый з'яўляюцца феномен інтэрактыўнасці і віртуальнасці ў дзейнасці музейных устаноў, зварот да лічбавых тэхналогій, стварэнне лічбавага кантэнту. Пашырэнне спосабаў трансляцыі гісторыка-культурнай спадчыны сродкамі ІКТ праяўляецца ў розных варыяцыях відавай разнастайнасці трансляцыі гісторыка-культурнай спадчыны ў музеях Беларусі: аўдыёгідах, QR-кодах, галаграфічным тэатры, тэхналогіях VR/AR, тэхналогіях 3D-рэканструкцыі і інш. У сваю чаргу гэта цягне за сабой тэндэнцыі да "адкрытасці" музея для аўдыторыі, размывання меж музейнай прасторы, віртуалізацыі кірункаў музейнай практыкі.

Заклучэнне. На сённяшні дзень айчыныя музеі назапасілі пэўны практычны вопыт датычна насычэння ўсіх сфер дзейнасці аўдыявізуальнымі, мультымедычнымі сродкамі. Музеі Беларусі паэтапна ўліваліся ў агульную хвалю інфарматызацыі. Мы вылучылі тры перыяды: адміністрацыйна-тэхналагічны, кумуляцыйны, лічбавых трансфармацый, якія адлюстроўваюць асноўныя дасягненні ў працэсе інтэграцыі музеяў у медыяпрасторы.

Нягледзячы на вялікую колькасць пытанняў адносна ўзаемаадносін музея і медыя, адзначаецца ўпэўненая тэндэнцыя да віртуалізацыі музейнай прасторы, насычэння ўсіх сфер дзейнасці аўдыявізуальнымі, мультымедычнымі сродкамі, з аднаго боку, а таксама, з другога боку, бачыцца перспектыва надання сучаснаму музею статусу “новых медыя”, з усімі характэрнымі рысамі, а менавіта – лічбавым фарматам, інтэрактыўнасцю, мультымедычнасцю. Дадзеныя характарыстыкі вылучаюцца як галоўныя адметнасці тэндэнцыі развіцця музеяў на сучасным этапе.

Фарміраванне медыяпрасторы беларускіх музеяў сёння характарызуецца насычанасцю і разнастайнасцю актуалізацыі розных форм трансляцыі гісторыка-культурнай спадчыны ў медыяпрасторы. Немалаважным імпульсам да змястоўных трансфармацый музейных інстытуцый, а таксама інтэграцыі іх у медыяпрасторы, з’яўляецца пашырэнне і імклівае ўкараненне ІКТ у культурную сферу і актыўным “ўліваннем” беларускіх музейных інстытуцый у сусветны інфармацыйны кантэкст.

ЛІТАРАТУРА

1. О некоторых вопросах информатизации в Республике Беларусь [Электронный ресурс]: Указ Президента Респ. Беларусь, 6 апр. 1999 г., № 195: с изм. и доп. от 04.08.2006 г. //

Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=3871&p0=r39900195>. – Дата доступа: 03.02.2020.

2. Рак, А.К. Камп’ютэры ў музеі / А.К. Рак // Беларус. гіст. часоп. – 1998. – № 1. – С. 81–88.

3. Астрэйка, А.Г. Прадстаўніцтва беларускіх музеяў у віртуальнай прасторы / А.Г. Астрэйка // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2015. – № 1(23). – С. 157–164.

4. Рак, А.К. Камп’ютарызацыя музейнай справы. Праблемы і перспектывы развіцця / А.К. Рак // Аператыўная інфармацыя па праблемах культуры і мастацтва / Нац. б-ка Беларусі. – Мінск, 1999. – Вып. 2. – С. 37–41.

5. Джумантаева, Т.А. Працэс уключэння Полацкага музея ў сусветную інфармацыйную прастору // Т.А. Джумантаева / Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2010. – № 13. – С. 138–146.

6. Джумантаева, Т.А. К вопросу об освоении Интернета музеями Полоцка / Т.А. Джумантаева // Музеі і культурная спадчына як частка глабальнай інфармацыйнай прасторы: матэрыялы міжнар. канф., Мінск–Полацк, 8–11 крас. 2002 г. / уклад.: А.Б. Сташкевіч, Т.А. Джумантаева. – [б. м.], 2002. – С. 204–205.

7. Отдел научно-просветительской работы [Электронный ресурс] // Национальный художественный музей Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.artmuseum.by/ru/aboutmuseum/otd/npo.html>. – Дата доступа: 06.04.2021.

8. Лешкович, Е.Р. Мультимедийные системы в экспозиционном пространстве Государственного литературного музея Янки Купалы как новый уровень музейной презентации / А.Р. Лешкович // Первый национальный форум “Музеи Беларуси”, Гродно, 12–14 окт. 2012 г.: сб. материалов деловой программы / [сост. и общ. ред. И.Б. Лаптенюк]. – Минск, 2013. – С. 202–205.

9. Ляшковіч, А.Р. Новыя тэхналогіі ў сістэме экспазіцыі: планаванне і ўвасабленне / А.Р. Ляшковіч // Экспазіцыя ў музейнай прасторы: праектны менеджмент: музейн. сш. / Ін-т культуры Беларусі; уклад. і агул. рэд. І.Б. Лапцёнак. – Мінск, 2012. – С. 29–34.

10. Новый музей истории Великой Отечественной войны в Минске открывается для посещения 3 июля [Электронный ресурс] // БелТА. – Режим доступа: <https://www.belta.by/society/view/novyy-muzej-istorii-velikoj-otechestvennoy-vojny-v-minske-otkryvaetsja-dlja-poseshchenija-3-ijulja-48467-2014>. – Дата доступа: 07.04.2021.

11. Национальный Художественный – Быстрый Отклик!!! [Электронный ресурс] // Национальный художественный музей Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://www.artmuseum.by/ru/news/novosti-2019/novosti-2013/nacjonalnyj-xudozhestvennyj-%E2%80%93-bystryj-otklik!!!.html>. – Дата доступа: 17.03.2021.

Паступіў у рэдакцыю 12.07.2021

К вопросу о проведении судебной культурологической экспертизы аудиовизуальных материалов в части их искусствоведческой оценки

Гурина Н.А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В настоящее время в Республике Беларусь особую актуальность представляют исследования в области культурологической и искусствоведческой экспертизы по отнесению объектов (содержащихся в них изображений) к порнографическим материалам и (или) предметам порнографического характера. В данной статье автором рассматриваются основные законодательные акты, регламентирующие деятельность экспертов (экспертных (Государственный комитет судебных экспертиз) и вне экспертных учреждений (Республиканская и областные экспертные комиссии по предотвращению пропаганды порнографии, насилия и жестокости)), которые проводят исследования объектов на предмет выявления в них наличия (либо отсутствия) признаков порнографических материалов/порнографии. Также анализируются определение «порнография» и его возможности практического применения; рассматривается определение «порнографические материалы» с последующим описанием их основных критериев, что дает возможность в установлении алгоритма оценки аудиовизуальных материалов, включающего две стадии экспертного исследования, то есть показаны ключевые этапы проведения культурологической экспертизы (исследования) аудиовизуальных материалов в части их искусствоведческой оценки по разработанному методическому материалу выявления в вышеуказанных объектах исследования наличия (либо отсутствия) признаков порнографических материалов.

Ключевые слова: искусствоведческая экспертиза, культурологическая экспертиза, порнография, порнографические материалы, аудиовизуальные материалы, искусствоведческий анализ, выразительные средства, операторские приемы.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 69–73)

On the Issue of Conducting Forensic Cultural Expertise of Audiovisual Materials in Terms of Their Art Criticism Assessment

Huryna N.A.

Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

Currently, in the Republic of Belarus, research in the field of cultural and art criticism expertise on classifying objects (containing images in them) as pornographic materials and (or) objects of a pornographic nature is of particular relevance. The author of the article examines the main legislative acts regulating the activities of experts (expert (State Forensic Examination Committee of the Republic of Belarus) and outside expert institutions (Republican and Regional expert commissions to prevent the propaganda of pornography, violence and cruelty)) which conduct research of objects to identify the presence (or absence) of signs of pornographic materials/pornography in them. The definition of "pornography" and its potential for practical application are also analyzed; the definition of "pornographic materials" is considered, followed by a description of their main criteria, which makes it possible to determine the algorithm for assessing audiovisual materials, including two stages of expert research, that is, the main stages of cultural examination (research) of audiovisual materials are shown in terms of their art criticism assessment according to the developed methodological material of revealing the presence (or absence) of signs of pornographic materials in the aforementioned research object.

Key words: art criticism expertise, cultural expertise, pornography, pornographic materials, audiovisual materials, art criticism analysis, expressive means, camera techniques.

(Art and Culture. – 2021. – № 4(44). – P. 69–73)

Адрес для корреспонденции: e-mail: gurina.prod@gmail.com – Н.А. Гурина

Современное общество характеризуется активным развитием информационных технологий, в связи с чем широкое распространение в сети Интернет получили материалы, носящие деструктивный характер. В частности, информация, подрывающая нравственные устои общества и ценности, сложившиеся на территории Республики Беларусь, – порнографические материалы, в том числе и аудиовизуальные. Доступность подобного рода информации привела к стремительному росту преступлений по уголовным делам, связанным с изготовлением и распространением порнографических материалов.

Цель статьи – рассмотрение определений «порнография» и «порнографические материалы» с последующим выявлением их основных критериев при проведении судебной культурологической экспертизы аудиовизуальных материалов в части их искусствоведческой оценки.

Предпосылки развития судебной культурологической экспертизы аудиовизуальных материалов. На территории Республики Беларусь изготовление либо хранение с целью распространения или рекламирования, либо распространение, рекламирование, трансляция или публичная демонстрация порнографических материалов запрещены. За подобные деяния предусмотрены уголовная (статья 343, 343¹ [1]) и административная (статья 19.7 [2]) ответственность.

В случае необходимости подтверждения (либо опровержения) того, что тот либо иной объект относится к порнографическим материалам, актуально проведение исследования экспертами, обладающими специальными знаниями, главным образом в области культуры и искусства.

С 1992 г. в Республике Беларусь проведением искусствоведческой экспертизы материалов, в том числе и аудиовизуальных, на предмет установления наличия (либо отсутствия) в них порнографических материалов занимаются Республиканская и областные экспертные комиссии по предотвращению пропаганды порнографии, насилия и жестокости (далее – экспертные комиссии).

Деятельность данных экспертных комиссий регламентирована постановлением Совета Министров Республики Беларусь «Об экспертных комиссиях по предотвращению пропаганды порнографии, насилия и жестокости» от 22 октября 2008 г. № 1571 (далее – постановление об экспертных комиссиях) [3] и постановлением Министерства культуры

Республики Беларусь «Об утверждении инструкции о порядке выпуска, тиражирования, показа, проката, продажи и рекламирования эротической продукции, продукции, содержащей элементы эротики, насилия и жестокости, продукции по сексуальному образованию и половому воспитанию, а также продукции сексуального назначения и признании утратившим силу постановления Министерства культуры Республики Беларусь от 13 апреля 2000 г. № 8П» от 8 мая 2007 г. № 18 (далее – постановление Министерства культуры) [4].

Постановлением об экспертных комиссиях утвержден общий порядок организации деятельности экспертных комиссий, прописаны их задачи, функции, права и организация их деятельности.

Постановлением Министерства культуры утверждена «Инструкция о порядке выпуска, тиражирования, показа, проката, продажи и рекламирования эротической продукции, продукции, содержащей элементы эротики, насилия и жестокости, продукции по сексуальному образованию и половому воспитанию, а также продукции сексуального назначения» (далее – Инструкция), в которой дано определение «порнография».

В начале 2000-х гг. правоохранительными органами в рамках проведения искусствоведческой экспертизы неоднократно поднимались проблемные вопросы отсутствия единого подхода к правовому регулированию деятельности экспертных комиссий, несоответствия порядка проведения искусствоведческих экспертиз по уголовным делам, связанным с изготовлением и распространением порнографических материалов, требованиям уголовно-процессуального законодательства, а также отсутствия методики проведения искусствоведческой экспертизы аудиовизуальных и иных материалов на предмет наличия в них порнографии. В качестве одного из проблемных полей деятельности экспертных комиссий являлось несоответствие правовых категорий, используемых в законодательстве, и понятий, используемых в экспертных заключениях, например, предметом преступлений, ответственность за которые предусмотрена Уголовным кодексом Республики Беларусь, являются «порнографические материалы и предметы порнографического характера», в то время как в экспертных заключениях применяется понятие «порнография».

Таким образом, с учетом востребованности и значимости экспертного заключения как источника доказательств по вышеуказанной

категории уголовных дел было принято решение о создании в Государственном комитете судебных экспертиз (далее – Государственный комитет) соответствующего экспертного подразделения – отдела культурологических экспертиз.

Отнесение анализируемого предмета (порнографии) к виду культурологических экспертиз, а не искусствоведческих, обусловлено, прежде всего, тем, что предмет анализа (порнографические материалы) относится к объектам культуры, а его влияние на общество и отношение общества к данному явлению находится в социологической сфере. Следует уточнить, что при проведении культурологической экспертизы на предмет наличия (отсутствия) признаков порнографических материалов в аудиовизуальных произведениях (кинематографических произведениях, теле- и видеофильмах и иных подобных произведениях, выраженных средствами, аналогичными кинематографии, независимо от способа их первоначальной или последующей фиксации [5]), как правило, всегда присутствует искусствоведческая оценка аудиовизуального произведения (материала), которая вбирает в себя выявление и изучение: сюжетосложения и композиции произведения, изобразительной (пластической) и звуковой образности, символично-метафорического надтекста и т.д.

Анализ определений «порнография», «порнографические материалы» с последующим выявлением их основных критериев. Приступая к проведению культурологической экспертизы в части искусствоведческой оценки, в первую очередь необходимо определиться с понятиями «порнография», «порнографические материалы».

Согласно Инструкции «порнография» – это «вульгарно-натуралистическая, омерзительно-циничная, непристойная фиксация половых сношений, самоцельная, умышленная демонстрация большей частью обнаженных гениталий, антиэстетичных сцен полового акта, сексуальных извращений, зарисовок с натуры, которые не соответствуют нравственным критериям, оскорбляют честь и достоинство личности, ставя ее на уровень проявлений животных инстинктов» [4].

Определение «порнография» не имеет однозначных признаков, благодаря которым стала бы возможным объективная дифференциация исследуемых объектов (аудиовизуальных материалов). Так, определение «порнография» содержит оценочные, многозначные категории, не имеющие четкого правового

содержания: «вульгарно-натуралистическое», «самоцельное», «умышленное», «омерзительно-циничное», «непристойное», «антиэстетическое», «не соответствующее нравственным критериям», «оскорбляющее честь и достоинство личности». Многозначное толкование данных категорий обусловлено, во-первых, различным уровнем образования, моральных критериев как отдельного человека, так и социокультурных групп; во-вторых, ценностными ориентациями, присутствующими конкретному обществу [6]. В связи с изложенным возникает высокая вероятность крайне субъективной оценки аудиовизуальных материалов.

Важно отметить, что «порнография» требует объективной оценки того или иного явления, что невозможно без определения его подлинной сути, в котором не будет терминов, относящихся к различным моральным категориям, обусловленным множеством личностных, социально-психологических, культурных, традиционных факторов и религиозных постулатов.

В рамках переподготовки и повышения квалификации, а также в рамках практической деятельности экспертами были проанализированы методологические подходы, регламентирующие проведение искусствоведческих и культурологических экспертиз аудиовизуальной и иной продукции в Республике Беларусь, странах ближнего и дальнего зарубежья. В 2019 г. был разработан необходимый методический материал, в котором содержится поэтапная интегративная оценка объектов на предмет отнесения их к порнографическим материалам.

Определение «порнографические материалы» авторами методического материала рассматривается как информация (сведения) об анатомических подробностях взаимодействия и манипуляций с половыми органами и анусом, а также анатомических подробностях строения наружных половых органов человека, которые направлены на стимуляцию сексуального возбуждения или сексуальную разрядку.

Принимая во внимание вышеизложенное, становится возможным конкретизировать дефиниции «порнографических материалов» посредством установления основных критериев.

Представляется, что таковыми являются следующие:

– натуралистическое (детализированное) изображение (описание) анатомических

подробностей: строения наружных половых органов человека (за исключением предметов сексуального назначения), взаимодействия и манипуляций с половыми органами и анусом (за исключением таких действий между животными);

- направленность, в основном, на сексуальное возбуждение и сексуальную разрядку;
- отсутствие культурной ценности (исторического, художественного, научного и иного значения).

Стадии проведения культурологической экспертизы (исследования) аудиовизуальных материалов в части их искусствоведческой оценки. Благодаря выявлению основных критериев «порнографических материалов» появилась возможность в определении алгоритма оценки аудиовизуальных материалов, который состоит из двух стадий экспертного исследования.

Первая стадия культурологического исследования включает следующие этапы:

- установление наличия изображения наружных половых органов человека, взаимодействия и манипуляций, совершаемых с ними;
- изучение данного изображения на степень его натуралистичности (детализированности);
- определение использованных при создании изображения выразительных (операторских) средств.

После проведения первой части исследования эксперт приступает ко второй, которая состоит из искусствоведческого анализа (общего анализа объекта исследования, т.е. изучаются сюжетосложение, композиция и структура, изобразительная (пластическая) и звуковая образность, синтаксис, символично-метафорический подтекст), затем определяется наличие культурной ценности в соответствии с культурными особенностями Республики Беларусь, как заключение – экспертная оценка исследуемого объекта.

Ввиду того, что порнография (порнографические материалы) ориентируется на стимуляцию сексуального возбуждения и сексуальную разрядку человека, то основное внимание в части искусствоведческого анализа уделяется выявлению признаков наличия (либо отсутствия) направленности на стимуляцию сексуального возбуждения и сексуальную разрядку, которая устанавливается посредством анализа таких компонентов:

1) выразительные средства/операторские приемы (в результате анализа выразительных средств становится возможным определение

наличия (отсутствия) фиксации внимания зрителя на содержании исследуемого объекта).

К выразительным средствам/операторским приемам относятся:

– планы: по расположению фиксируемого объекта в пространстве картинной плоскости (передний (первый), средний (второй), задний (дальний)); по масштабности (общий, средний, крупный, сверхкрупный (деталь)). Например, в аудиовизуальных материалах, относящихся к порнографическим, преимущественно используются крупные и сверхкрупные планы, таким образом, акцентируется внимание на определенном объекте и детализируются изображение наружных половых органов, взаимодействие и манипуляции, совершающиеся с ними;

- ракурс и точка съемки;
- освещение;
- положение тела человека;

2) вербальный компонент, при его наличии. Вербальный компонент может быть представлен в виде звуков (шумов), целью которых является вызов физиологической реакции; при этом звуковое сопровождение вне соотнесения с визуальным компонентом не обладает смысловой самостоятельностью. В рамках анализа данного компонента устанавливается наличие ассоциативной связи между вербальной и невербальной частями исследуемого аудиовизуального материала. Экспертом должна определяться степень взаимозависимости, где визуальный компонент имеет ключевое значение, в то время как вербальный может способствовать усилению (либо ослаблению) направленности на стимуляцию сексуального возбуждения или сексуальную разрядку.

Порнографические аудиовизуальные материалы отличаются недвусмысленностью запечатленных сцен, их однозначной интерпретацией происходящего. Необходимо отметить и то, что у персонажей, как правило, отсутствует индивидуальность, т.е. поведение личности не выражено, зачастую происходит замена символами пола (мужчина, женщина), а также отсутствует сюжет либо имеется «псевдосюжет», который, как правило, существует для связки между сценами половых контактов.

Заключение. Таким образом, можно сказать, что в настоящее время искусствоведческая экспертиза на предмет выявления содержания (либо отсутствия) признаков порнографических материалов и (или) предметов порнографического характера проводится

экспертными комиссиями, созданными при Министерстве культуры, и культурологическая экспертиза, в основе которой содержится искусствоведческая оценка, экспертами Государственного комитета судебных экспертиз. Данные виды экспертиз (искусствоведческая и культурологическая) имеют общий объект исследования, экспертные задачи, в соответствии с которыми при проведении экспертизы на решение ставятся общие вопросы. Однако, несмотря на вышеуказанную схожесть, имеются и различия, которые главным образом отражаются в подходах к дифференциации понятий «порнография», «порнографические материалы», а также в подходах к установлению их признаков и при определении критериев. Отличие данных подходов заключается в разных предназначениях (целях) каждой из сторон: экспертные комиссии при Министерстве культуры, в основном, направлены на предотвращение пропаганды порнографии, насилия и жестокости, защиту общественной морали и формирование здорового образа жизни людей; эксперты Государственного комитета судебных экспертиз занимаются проведением экспертиз (исследований) по материалам уголовных и административных дел, связанных с изготовлением, хранением и распространением порнографических материалов или предметов порнографического характера, деятельность которых строго

регламентирована Уголовно-процессуальным кодексом Республики Беларусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уголовный кодекс Республики Беларусь: с изм. и доп., внесенными Законом Респ. Беларусь от 5 янв. 2016 г. – Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2016. – 320 с.
2. Кодекс Республики Беларусь от 06.01.2021 № 91-3, Кодекс об административных правонарушениях [Электронный ресурс] // КонсультантПлюс / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2021.
3. Постановление Совета Министров Республики Беларусь от 22 октября 2008 г. № 1571 «Об экспертных комиссиях по предотвращению пропаганды порнографии, насилия и жестокости»: в ред. постановлений Совмина от 26.01.2011 № 86, от 13.02.2012 № 143, от 26.06.2013 № 544, от 25.07.2013 № 657, от 10.10.2014 № 961 [Электронный ресурс] // КонсультантПлюс / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2008.
4. Постановление Министерства культуры Республики Беларусь от 8 мая 2007 г. № 18 «Об утверждении Инструкции о порядке выпуска, тиражирования, показа, проката, продажи и рекламирования эротической продукции, продукции, содержащей элементы эротики, насилия и жестокости, продукции по сексуальному образованию и половому воспитанию, а также продукции сексуального назначения и признании утратившим силу постановления Министерства культуры Республики Беларусь от 13 апреля 2000 г. № 8П»: в ред. постановлений Минкультуры от 02.03.2015 № 7, от 15.09.2016 № 37 [Электронный ресурс] // КонсультантПлюс / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2007.
5. Об авторском праве и смежных правах: Закон Республики Беларусь / М-во внутр. дел Респ. Беларусь, учреждение образования «Акад. М-ва внутр. дел Респ. Беларусь». – Минск: Акад. МВД, 2011. – 56 с.
6. Гитин, В.Г. Феномен порнографии: опыт неформального исследования / В.Г. Гитин. – 2-е изд. – Харьков: Торсинг, 2006. – 432 с.: ил.: 96 л. ил.

Поступила в редакцию 24.06.2021

Сущность и содержание понятия «музейные коллекции библиотек»

Ковальчук Т.А.

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

В статье обосновывается необходимость введения в научный оборот термина «музейные коллекции библиотек», выявляется его сущность, рассматриваются содержательные аспекты, позволяющие использовать его в качестве определения совокупности собранных в библиотеках предметов материальной и книжной культуры, обладающих музейной ценностью. Рассматривается корректность употребления терминов музейной сферы для обозначения коллекций, собранных в библиотеках. Проведен сравнительный анализ терминов «предмет музейного значения» и «музейный предмет», предложен термин «предмет, обладающий музейной ценностью» для обозначения памятников истории и культуры, которые имеют научную, историческую, мемориальную, художественную и/или эстетическую ценность, включены и постоянно хранятся в музейных подфондах библиотек. Дается определение термина «музейные коллекции библиотек» и подчеркивается его значимость для использования в теории и практике библиотечно-информационной деятельности.

Ключевые слова: музейные коллекции библиотек, термины, терминосистема, подготовка кадров, библиотечное дело.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 74–78)

Essence and Content of the Concept of "Museum Collections of Libraries"

Kovalchuk T.A.

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

The article substantiates the necessity of introducing the term "museum collections of libraries" into scientific circulation, reveals its essence, considers substantive aspects that allow using it as a definition of the totality of objects of material and book culture collected in libraries that have museum value. The correctness of the use of the terms of the museum sphere to designate the collections collected in libraries is considered. A comparative analysis of the terms "a subject of museum significance" and "a museum subject" is carried out, the term "subject of museum value" is proposed to denote monuments of history and culture that have scientific, historical, memorial, artistic value and are included and are permanently stored in museum sub-collections of libraries. The definition of the term "museum collections of libraries" is given and its significance for the application in the theory and practice of library and information activities is indicated.

Key words: museum collections of libraries, terms, terminological system, personnel training, librarianship.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 74–78)

Одним из основных принципов деятельности библиотек Республики Беларусь является принцип «содействия возрождению, сохранению и развитию национальных культурных традиций, обеспечения доступности культурных ценностей и повышение их качества, защиты исторического, культурного и археологического наследия» [1]. В целях реализации данного принципа сотрудники библиотек активно собирают и сохраняют в библиотеках

рукописные книги, старопечатные издания и иные памятники книжной культуры, а также предметы материальной культуры, связанные с историей определенной местности, которые объединяются в коллекции. Эти коллекции становятся базой для появления в структуре библиотек музеев, музейных комнат, музейных уголков и иных подобных подразделений или отдельных выставок, созданных по типу музейной экспозиции.

Адрес для корреспонденции: e-mail: tatiuskovalchuk@gmail.com – Т.А. Ковальчук

Для теории и практики библиотечно-информационной сферы важно обосновать и ввести в научный и практический оборот понятие «музейные коллекции библиотек», обозначающее то направление работы библиотеки, которое связано с их выявлением, сбором, учетом, хранением, использованием и популяризацией, что позволит упорядочить терминосистему, достичь взаимопонимания между специалистами библиотечной и музейной сфер в области профессиональной лексики. Сегодня специалисты используют разные термины для определения такого явления, как собрание предметов истории и культуры в библиотеках. Например, Н.Ю. Березкина, В.П. Видулова, В.Ю. Соколов [2–5] и ряд других ученых применяют термины «музейно-библиотечные коллекции», «библиотечно-музейные собрания», «музейные фонды библиотек», «библиотечно-музейные выставки», но не дают четкого их определения. В законодательных актах определение этого явления отсутствует, что вызывает проблемы, связанные с размытостью понятий, подменой одних понятий и обозначаемых ими явлений другими, использованием терминов музейной сферы, таких как «музейные предметы», «музейные коллекции», «музейные фонды» [2–7] и др., которые с точки зрения специалистов-музееведов не корректно применять для обозначения коллекций, собранных в библиотеках. В этой связи возникает необходимость ввода в научный оборот термина, который позволил бы снять имеющуюся неопределенность и разрешить возникающие в теории и практике библиотечно-информационной сферы противоречия. Таким термином является «музейные коллекции библиотек», так как он позволяет точно обозначить сущность коллекций, собранных в библиотеках, показывает их принадлежность именно к библиотечно-информационной сфере, а также помогает достичь единства в обозначении данного явления библиотечными специалистами.

Можно выделить несколько причин, обуславливающих необходимость введения в научный и практический оборот единого термина для определения различных собраний предметов истории и культуры в библиотеках. Первая заключается в том, что под коллекциями, работа с которыми требует компетенций как в области библиотечного, так и в области музейного дела, специалисты понимают совершенно разные явления. Это подтверждают результаты проведенного нами в сентябре – декабре 2020 года экспертного опроса руководителей, главных, ведущих и иных сотрудников структурных подразделений библиотек,

осуществляющих работу с музейными коллекциями. Так, 31,5% из опрошенных респондентов отмечают, что библиотечным специалистам необходимы музееведческие знания, умения и навыки в работе с «коллекциями старопечатных и рукописных изданий»; 37,5% – при работе с «любыми коллекциями, которые состоят из разных типов источников (письменных, вещественных, изобразительных и др.) и представляют историко-культурную ценность»; 18,25% считают, что музееведческие знания, умения и навыки важны в работе с «коллекциями книг исторического и краеведческого содержания», которые, по мнению экспертов, составляют основу музейных коллекций библиотек, а также «книг с автографами авторов и изданиями классиков белорусской литературы»; 12,5% – с «предметами изобразительного искусства»; еще 12,5% – с «некнижными коллекциями, которые состоят из различных артефактов, предметов культуры, быта и др.»; 6,25% – затрудняются ответить. Термин «музейные коллекции библиотек» является объединяющим для всех обозначенных коллекций, вне зависимости от типа и вида источников, которые составляют их основу, поскольку их состав зависит от целей и задач, которые стоят перед конкретными библиотеками в процессе выявления и сбора предметов, обладающих музейной ценностью, что подтверждают 12,5% из опрошенных нами респондентов.

Вторая причина заключается в использовании музейной терминологии для обозначения «не музейных» процессов, так как музеи, созданные при библиотеках, не зарегистрированы в реестре музеев, а предметы, которые там хранятся, не включены в Музейный фонд Республики Беларусь. В этой связи применение музейной терминологии для обозначения коллекций, которые существуют в библиотеках, является невозможным. Введение термина «музейные коллекции библиотек» позволит снять данное противоречие и обозначить только те коллекции, которые созданы на базе библиотек, являются их структурными подразделениями.

И наконец, третья причина, заключается в том, что отсутствие единого термина и его единообразного понимания библиотечными специалистами приводит к отсутствию общих подходов к организации учета, хранения, изучения, использования и популяризации собраний предметов материальной культуры. Принятие точного и однозначно понимаемого термина будет способствовать унификации и приведению к единому стандарту всех вышеобозначенных процессов.

Цель исследования – выявить сущность и содержательные аспекты термина «музейные коллекции библиотек», позволяющие использовать его в качестве определения совокупности собранных в библиотечных музеях, музейных комнатах или отдельных выставках, созданных по типу музейной экспозиции, предметов материальной и книжной культуры, обладающих музейной ценностью и представляющих научный, исторический и художественный интерес как единое целое.

Терминологический анализ. Для определения сущности и содержания понятия «музейные коллекции библиотек» необходимо провести его терминологический анализ. В справочной литературе термин «коллекция» имеет неоднозначную трактовку. Например, в толковом словаре Ожегова под коллекцией понимается систематизированное собрание предметов, объединенных по какому-либо признаку [8], а толковый словарь русского языка под музейной коллекцией трактует «расположенное в системе собрание однородных предметов, представляющее научный, художественный или исторический интерес» [9]. Если в первом случае предметы в коллекции объединяются по определенным признакам, которые не ограничиваются однородностью собранных предметов, то во втором – речь идет о собраниях однородных по составу предметов, к примеру, картин, книг, марок, монет и т.д.

В словаре-справочнике по библиотечному фонду под «коллекцией» понимается систематизированное собрание каких-либо документов, предметов (однородных или объединенных общностью темы), представляющих научный и художественный интерес [5, с. 66]. В данном случае предметы в коллекциях могут быть как однородными по составу, так и разнородными, но связанными между собой общим признаком. При этом важно, чтобы отобранные для коллекции предметы в совокупности представляли определенный интерес. Аналогичным образом трактуется термин «коллекция музейная», под которой в научно-справочных изданиях и нормативно-методических документах по музееведению понимается «совокупность музейных предметов в составе основного фонда, представляющая научный интерес как единое целое» [10, с. 15–16] или «систематизированное собрание объектов, связанное общностью одного или нескольких признаков и представляющих научный, познавательный или художественный интерес как единое целое» [7, с. 278]. В данном случае отмечается, что предметы группируются в коллекции на основе одного или нескольких признаков, таких как: тип источника, его происхождение, содержание и т.п.

Следовательно, анализ научных и справочных источников [5, 8–10] позволяет выделить ряд признаков, характерных для коллекций:

1) коллекция – это набор однородных предметов или предметов, связанных друг с другом общностью одной темы;

2) предметы должны объединяться в коллекции на основании определенных признаков;

3) коллекция представляет научный, художественный, исторический интерес как единое целое.

С этой точки зрения, к систематизированным собраниям памятников книжной и материальной культуры в библиотеках можно применить термин «коллекция», поскольку они однородны по своему составу или объединены общей темой, отобраны в коллекции в соответствии с теми задачами, которые решает библиотека определенного типа и вида для удовлетворения информационных потребностей ее пользователей, и представляют интерес как единое целое. Реализацию данных признаков можно проследить на примере коллекций, представленных в Музее книги Национальной библиотеки Беларуси и коллекций Музея редкой книги Гомельской областной универсальной библиотеки им. В.И. Ленина. Во-первых, музейные коллекции этих библиотек однородны по своему составу, поскольку в них представлены уникальные собрания рукописных и старопечатных изданий. Во-вторых, основным признаком отбора предметов для коллекций этих библиотек является тип источника, поскольку сохранение письменных источников как объектов историко-культурного наследия предопределено задачами этих библиотек. И, в-третьих, эти коллекции вызывают научный, художественный, исторический интерес как единое целое, поскольку совокупность представленных в них предметов позволяет проследить историю развития библиотечного и книжного дела от глубокой древности до наших дней.

Проблемы нормативно-правовой базы. В Кодексе Республики Беларусь о культуре (ст. 156) под «музейными коллекциями» понимается собрание музейных предметов, научно-вспомогательных и сырьевых материалов, объединенных одним или несколькими признаками, которое имеет научную, историческую, мемориальную, художественную и (или) эстетическую ценность как одно целое» [1]. В свою очередь, под музейными предметами, которые составляют основу коллекций, обозначается «культурная ценность или выделенный из окружающей среды в результате научной деятельности объект, который имеет научную, историческую, мемориальную, художественную и

эстетическую ценность, постоянно хранится в музее и включен в музейный фонд» [1].

Из этого следует полагать, что статус «музейный» предмет приобретает тогда, когда он хранится в музее, зарегистрированном в реестре музеев и включен в Музейный фонд Республики Беларусь. С юридической точки зрения музеи, созданные при библиотеках, нельзя назвать таковыми, поскольку они не зарегистрированы в реестре музеев, сведения в который предоставляются в порядке, определенном Кодексом Республики Беларусь о культуре (ст. 167). В то же время необходимо отметить, что деятельность библиотек регулируется как внешними нормативно-правовыми актами, так и внутренними локальными нормативно-правовыми актами. Так, функционирование музейных коллекций в структуре библиотек, как подчеркивает Ю.А. Переверзева [11, с. 392], осуществляется согласно специально разработанным положениям о деятельности библиотеки-музея или о музее в библиотеке как ее структурном подразделении. Например, положением о Музее редкой книги регламентируется деятельность такого подразделения, созданного при отделе редкой книги Гомельской областной универсальной библиотеки им. В.И. Ленина.

В то же время законодательством Республики Беларусь не урегулированы вопросы отнесения предметов материальной культуры, которые хранятся в библиотеках, как к Библиотечному фонду Республики Беларусь, так и Музейному фонду Республики Беларусь. К примеру, предметы Музея истории медицины Беларуси, который является структурным подразделением Республиканской научной медицинской библиотеки, представлены на сайте Государственного каталога Музейного фонда Республики Беларусь, но сам музей отсутствует в реестре музеев (по состоянию на 23.12.2020). В менее крупных библиотеках Республики Беларусь дела обстоят несколько иначе и документные источники, которые хранятся в музеях, созданных при библиотеках, как правило, являются учетными единицами Библиотечного фонда Республики Беларусь, а к вещественным и иным источникам в таких библиотеках не предусмотрено единых правил учета. Предметы материальной и книжной культуры, которые хранятся в фондах библиотек, как правило, связаны с определенной местностью, с именами известных писателей, поэтов и других видных деятелей литературы и искусства того или иного края, историей библиотечного и книжного дела определенного региона, историко-культурная ценность таких предметов в библиотеках не вызывает сомнений.

Однако в настоящее время вышеобозначенные предметы учтены только на уровне конкретных библиотек и сотрудники не несут материальной ответственности перед обществом и государством за их сохранность. Данная ситуация обуславливает необходимость внесения изменений в соответствующие нормативно-правовые акты, регулирующие деятельность библиотек Республики Беларусь, урегулирования вопросов отнесения предметов материальной культуры, которые хранятся и демонстрируются пользователям библиотек на выставках, созданных по типу музейных экспозиций, либо к Библиотечному фонду Республики Беларусь, либо к Музейному фонду Республики Беларусь.

Музейные подфонды в библиотеках.

Ныне правомерно говорить о формировании музейных коллекций библиотек как составной части библиотечных фондов, т.к. структура фондов библиотек состоит из взаимосвязанных частей, которые называются подфондами и зависит от состава фонда, его назначения, степени использования, а также от структуры самой библиотеки [12, с. 22]. В структуре фондов тех библиотек, которые имеют музеи, можно выделить музейный подфонд, имеющий определенную структуру и состав. Структуру музейного подфонда допускается подразделить на основной фонд и фонд научно-вспомогательных материалов. В составе основного фонда может быть создан обменный фонд, состоящий из предметов, которые не подходят по профилю комплектования музейного фонда в библиотеке, к примеру, такой обменный фонд создан в Национальной библиотеке Беларуси.

Исходя из вышеизложенного, предметы материальной культуры, собранные в библиотеках, с точки зрения музееведения более корректно называть «предметами музейного значения». Отличие музейных предметов от предметов музейного значения состоит в том, что первые включены в Музейный фонд Республики Беларусь, а вторые – нет. Данное положение достаточно четко определено в Кодексе Республики Беларусь о культуре (ст. 155) где под «предметом музейного значения» понимается «культурная ценность или выделенный из окружающей среды в результате научной деятельности природный объект, который имеет научную, историческую, мемориальную, художественную и (или) эстетическую ценность и не включен в музейный фонд» [1]. Из этого следует, что предметы музейного значения не подлежат учету, хранению, изучению, использованию и популяризации, все эти процессы происходят именно с музейными предметами.

Таким образом, предметы материальной культуры, которые хранятся в библиотеках, нельзя назвать «музейными предметами», поскольку они не учтены в Музейном фонде Республики Беларусь, но и термин «предметы музейного значения» также не корректно использовать для их обозначения, поскольку они учтены в библиотеках, сохраняются, изучаются и применяются в составе музейного подфонда библиотеки. Для обозначения этих предметов целесообразно использовать термин «предметы, обладающие музейной ценностью». Под ними следует понимать памятники истории и культуры, выявленные в результате научно-исследовательской деятельности библиотек, которые обладают свойствами музейных предметов, имеют научную, историческую, мемориальную, художественную и/или эстетическую ценность, включены и постоянно хранятся в музейных подфондах библиотек.

В Кодексе Республики Беларусь о культуре отмечено, что коллекции состоят из музейных предметов, научно-вспомогательных и сырьевых материалов. К научно-вспомогательным материалам относятся те, которые «приобретены или специально изготовлены для раскрытия содержания выставок» [1]. К таковым, как правило, относятся предметы, которые не обладают свойствами музейных, но помогают их изучению и демонстрации в библиотечных выставках, созданных по типу музейной экспозиции, например, карты, схемы, макеты и др. Следовательно, при определении содержания термина «музейные коллекции библиотек» стоит отметить, что они состоят из предметов, обладающих музейной ценностью, и научно-вспомогательных материалов к ним, которые группируются между собой в коллекции по определенным признакам.

Предметы, обладающие музейной ценностью, в библиотеках, как правило, хранятся на постоянных выставках, созданных по типу музейных экспозиций, посредством которых осуществляется как раскрытие библиотечных фондов, так и популяризация представленных на выставках экспонатов. Музейные свойства, которыми обладают экспонаты, а также сочетание библиотечных и музейных культурно-образовательных форм и методов работы с ними способствуют образованию и просвещению пользователей библиотек. Это также важно учитывать при определении термина «музейные коллекции библиотек».

Заключение. Таким образом, под «музейными коллекциями библиотек» следует понимать совокупность существующих как единое целое и отобранных для демонстрации пользователям библиотек предметов,

обладающих музейной ценностью, а также научно-вспомогательных материалов к ним, связанных между собой общностью одного или нескольких признаков, способных длительно сохраняться в библиотечных выставках, созданных по типу музейной экспозиции, и удовлетворять, за счет своих свойств, информационные, научные, образовательные, культурные, эстетические и иные потребности и интересы пользователей библиотек. Четкое определение термина «музейные коллекции библиотек» позволит достичь его единообразного понимания библиотечными специалистами и оптимизировать процессы работы с предметами материальной и книжной культуры, собранными в библиотеках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кодекс Рэспублікі Беларусь аб культуры [Электронны рэсурс]: 20 ліпеня 2016 г. № 413-З: прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрвеня 2016 г.: адобраны Саветам Рэспублікі 30 чэрвеня 2016 г. // КонсультантПлюс. Беларусь / ЗАО «КонсультантПлюс». – Мінск, 2021.
2. Березкина, Н.Ю. Музейная деятельность публичных библиотек Беларуси / Н.Ю. Березкина // I Международные Паскевичские чтения в Гомеле: материалы науч.-практ. конф., 21–22 нояб. 2019 г. / сост.: В.С. Ковалец, Д.Н. Лемтюгов. – Гомель, 2019. – С. 148–154.
3. Видулова, В.П. Мемориальные аспекты деятельности публичной библиотеки [Электронный ресурс] / В.П. Видулова // Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека. – Режим доступа: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/642/>. – Дата доступа: 21.01.2021.
4. Соколов, В.Ю. Особенности создания и функционирования музеев истории библиотек: традиционные формы и современные тенденции презентации экспозиции / В.Ю. Соколов // INFOLIB. – 2019. – № 2. – С. 18–23.
5. Библиотечный фонд: словарь-справочник / сост.: Е.И. Ратникова, Н.З. Стародубова, Л.М. Толчинская. – М.: Инфра-М, 2017. – 158 с.
6. Шопіна, М.М. Музей кнігі Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі: вопыт работы / М.М. Шопіна // Матэрыялы VI Міжнароднага кангрэса «Бібліятэка як феномен культуры»: ўслугі і сэрвісы бібліотек у сучасным інфармацыйным прастранстве, Мінск, 16–17 окт. 2019 г. / сост.: Е.Е. Долгополова, А.А. Суша. – Мінск, 2019. – С. 168–174.
7. Коллекция // Российская музейная энциклопедия / Рос. ин-т культурологии МК и РФ. – М., 2005. – Стб. 535.
8. Коллекция [Электронный ресурс] // Толковый словарь Ожегова. – Режим доступа: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11459>. – Дата доступа: 12.02.2021.
9. Коллекция // Толковый словарь русского языка: в 4 т. – М.: Гос ин-т «Сов. энцикл.» ОГИЗ, 1935. – Т. 1: А–Кюрины. – Стб. 1405.
10. Методические рекомендации по использованию музейной терминологии / Центр. музей МВД СССР. – М.: [Б. и.], 1987. – 45 с.
11. Пераверзева, Ю.А. Бібліятэка-музей як агульнадаступны сацыякультурны цэнтр рэгіёна: тэндэнцыі развіцця і прыярытэты дзейнасці / Ю.А. Пераверзева // Культура: открытый формат – 2015: (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 391–395.
12. Терешин, В.И. Библиотечный фонд: учеб. пособие / В.И. Терешин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изд-во МГУКИ, 2000. – 176 с.

Поступила в редакцию 11.06.2021

Методика формирования информационной компетентности студентов художественных специальностей средствами библиотечной образовательной среды

Любченко О.А.

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

В статье рассматривается актуальная проблема, стоящая перед современными библиотеками учреждения высшего образования, – формирование информационной компетентности как составляющей профессиональной подготовки будущего специалиста высшей квалификации. Представлена методика формирования информационной компетентности студентов художественных специальностей средствами библиотечной образовательной среды, в основу которой положено педагогическое взаимодействие в системе «библиотечный персонал–пользователь», реализуемое в условиях разработанного информационно-образовательного сервиса «Smart-библиотека» на базе библиотеки Витебского государственного технологического университета.

Обосновывается структура педагогического взаимодействия, включившая управленческий, учебно-дидактический и личностный компоненты, рассматривается процессуальная сторона методики (педагогические технологии, стратегии, средства, методы, дидактический инструментарий), а также этапы ее реализации (вводный, операционный и оценочный). Результатом внедрения разработанной методики стали активизация самостоятельной информационной деятельности студентов и персонализация информационного сопровождения образовательного процесса, научных исследований, творческих проектов посредством применения информационно-коммуникационных технологий в условиях библиотечной образовательной среды, что позволило расширить содержание процесса формирования информационной компетентности студентов художественных специальностей и послужило теоретико-методологическим основанием для внедрения средового подхода в практику работы современной библиотеки университета.

Ключевые слова: учреждения высшего образования, студенты художественных специальностей, профессиональная подготовка, информационная компетентность, формирование информационной компетентности, методики формирования, библиотечная образовательная среда, Smart-библиотека.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 79–83)

Methodology of Shaping Art Student Information Competence by Means of Library Education Environment

Lyubchenko O.A.

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

The article deals with the current issue, which contemporary university libraries face, the formation of information competence as a component of professional training of the would-be specialist of higher qualification. The article presents a methodology for shaping Art students' information competence by means of the library educational environment, which is based on pedagogical interaction in the system "library staff–user", implemented under the conditions of the developed information and educational service "Smart Library" at Vitebsk State Technological University library.

The structure of pedagogical interaction, which includes managerial, educational and didactic as well as personal components, the procedural side of the methodology (pedagogical technologies, strategies, means, methods, didactic tools) as well as the stages of its implementation (introductory, operational and evaluative) are considered. The application of the developed methodology resulted in activation of independent information activity of students and personification of information support of the educational process, scientific research, creative projects through the use of information and communication technologies in the library educational environment, which expanded the content of the formation of information competence

Адрес для корреспонденции: e-mail: Lybchenko00@gmail.com – О.А. Любченко

of Art students and provides a theoretical and methodological basis for the implementation of the environmental approach in the practice of a contemporary university library.

Key words: establishments of higher education, Art students, professional training, information competence, shaping of information competence, methods of formation, library educational environment, Smart Library.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 79–83)

Содержание профессиональной подготовки студентов художественных специальностей в значительной мере отличается от других категорий обучающихся, что влечет за собой возникновение ряда трудностей при их адаптации в современной информационно-образовательной среде и, следовательно, усложняет информационное обеспечение профессиональной сферы, реализуемое в библиотеке. В качестве причины этого может выступать ограниченное количество информационных источников, применяемых в образовательном процессе, что в ряде случаев не позволяет адекватно оценивать историю и современное состояние культуры и искусства. Кроме того, анализ текущего состояния информационного обеспечения данной отрасли позволяет говорить об определенных противоречиях между текущими профессиональными информационными потребностями и существующей системой информационных ресурсов. Устранению данных противоречий будет способствовать формирование информационной компетентности (ИК), в структуре которой особое место занимают комплексные навыки использования как традиционных, так и электронных отраслевых ресурсов.

Анализ образовательных практик формирования информационной компетентности современных студентов художественных специальностей свидетельствует о стихийности данного процесса и недостаточной эффективности. Под образовательными практиками в данном случае понимается завершённый цикл действий от разработки учебно-методических материалов до проведения занятий, контроля и оценивания знаний, умений и навыков [1]. Потенциальными возможностями в решении существующей проблемы обладает библиотечная образовательная среда (БОС), которая позволяет формировать информационную компетентность в заданном ключе в процессе внеаудиторной работы.

По мнению В.А. Красильниковой, «среда должна быть непрерывно изменяющейся, учитывающей индивидуальные особенности пользователя, круг его интересов, процесс самостоятельного поиска, способствовать постановке задач и поиску путей их решения, обеспечивать процесс непрерывного роста

человека в профессиональном и общеобразовательном плане» [2, с. 135]. Степень включённости и самостоятельности пользователей при осуществлении информационной деятельности может определяться тем, насколько широкие возможности предоставляет им библиотечная образовательная среда. Однако в настоящее время не выработана устойчивая система погружения студентов в БОС, использование ее ресурсов и воздействие на студентов носит в большей степени ситуативный, нежели системный характер.

Цель данной статьи – определить влияние комплексного педагогического взаимодействия в условиях библиотечной образовательной среды на процесс формирования информационной компетентности и разработать соответствующую методику, которая бы позволила управлять данным процессом.

Компоненты педагогического взаимодействия. Формирование информационной компетентности рассматривается нами как фактор, способствующий совершенствованию профессиональной подготовки современных студентов художественных специальностей, благодаря которому формируется система умений и навыков организации информационного обеспечения в условиях прироста используемой для решения образовательных и творческих задач информации. На основании результатов исследований в области информационной подготовки в условиях библиотеки, представленных в работах отечественных и зарубежных ученых (Н.Ю. Вайцехович, Г.Н. Волкова, Н.Б. Зиновьева, Н.А. Коряковцева, Е.Э. Политевич), анализа существующих методологических подходов и требований образовательных стандартов Республики Беларусь к профессиональной компетентности специалистов высшей квалификации нами были уточнены содержание и структура ИК, которая формируется благодаря пониманию того факта, что для получения осознанного знания информация должна сопоставляться с действием и усваиваться в его контексте. Поэтому в основу разработанной методики формирования информационной компетентности студентов средствами библиотечной образовательной среды положено педагогическое взаимодействие, включающее субъектов

взаимодействия, его формы, стратегии, технологии, методы и средства, которые и определили его процессуальную сторону. Само взаимодействие характеризуется целенаправленностью, соответствующей организацией, специфическим содержанием и ролевыми предписаниями. В качестве компонентов такого взаимодействия нами рассмотрены управленческий, учебно-дидактический и личностный, а также отмечен тот факт, что включенность в данного рода взаимодействие способствует совершенствованию как осуществляемой деятельности, так и самих взаимодействующих сторон.

В *управленческом компоненте* нашли место межпредметные связи и их характер, так как первостепенное значение при организации педагогического взаимодействия отводится его субъектам, библиотечному персоналу и студентам, оказывающим друг на друга преобразующее воздействие. Именно в соотношении педагогического влияния и активного восприятия, которое проявляется в деятельности студентов и ответных реакциях на других субъектов и самих себя, заключается специфика педагогического взаимодействия. *Учебно-дидактический компонент* наиболее точно отражает применяемые субъектами технологии педагогического взаимодействия, методы, средства, а также структурные и функциональные характеристики библиотечной образовательной среды. В *личностном компоненте* центральное место отведено влиянию, восприятию, усвоению и персональной активности, которые являются субъектными характеристиками педагогического взаимодействия.

Процессуальная составляющая методики.

В качестве технологий, содействующих решению задач формирования информационной компетентности студентов в условиях БОС, нами определены следующие: технология распределенной подачи информации, технология опережающего запроса и удаленной работы с пользователями. Применение первой связано с адресным предоставлением информации, которое организовано в соответствии со стоящими перед студентами образовательными задачами посредством текущего анализа их информационных запросов, что способствует внедрению в работу библиотеки новых технологических инструментов и сервисов, использование которых возможно при наличии у пользователей соответствующего уровня информационной компетентности. Технология опережающего запроса дает возможность разработать необходимое информационное сопровождение, которое строится на данных

о студентах, полученных путем мониторинга их поведения в определенной автоматизированной системе. Реализация технологии удаленной работы связана с эффективной организацией самостоятельной работы и доступа ко всем полезным источникам образовательного характера.

Помимо прямого взаимодействия (беседы, консультации) библиотечный персонал косвенно воздействует на пользователей, формируя их персональную образовательную среду, которая также служит средством формирования информационной компетентности. Поэтому в качестве одной из определяющих форм педагогического взаимодействия нами применяется косвенная коммуникация, которая позволяет использовать не только вербальные и документальные, но и электронные каналы коммуникации. Систему средств и методов формирования ИК студентов образуют теоретико-информационные, практико-операционные, поисково-эвристические, методы самостоятельной работы и контрольно-оценочные, которые способствуют развитию познавательной активности студентов и построению собственной траектории информационного обеспечения.

С помощью теоретико-информационных методов закладывается когнитивная основа информационной деятельности, практико-операционные методы направлены на освоение способов ее реализации, поисково-эвристические ориентированы на развитие креативности, творческого мышления студентов, умений в области поиска информации. Методы самостоятельной работы (активные и интерактивные) развивают у студентов умения и навыки познавательной деятельности, актуализируют и совершенствуют ранее приобретенные знания и умения, способствуют появлению стремления самостоятельно мыслить, находить собственный способ решения текущих задач, активизируют потребность в получении дополнительной информации и извлечении из нее знания. Диагностика уровня сформированности информационной компетентности проводится с применением контрольно-оценочных методов. Также следует отметить, что использовать вышеназванные методы необходимо в комплексе, чтобы оказывать одновременно влияние на сознание, мотивы, интересы, потребности, деятельность и поведение студентов.

В качестве основного дидактического средства в разработанной методике выступает алгоритм регуляции деятельности, включающий элементы воздействия, которые позволяют каждому конкретному пользователю

определить характер и источник актуальной информации и выбрать наиболее приемлемый сценарий будущих действий. Также к группе дидактических средств относятся информационно-методические (учебно-программные документы, традиционные и электронные образовательные ресурсы) и технические (программное обеспечение, сайты, онлайн-платформы).

Этапы реализации методики. Согласно положениям деятельностного подхода процесс формирования информационной компетентности студентов средствами библиотечной образовательной среды можно представить как совокупность ряда последовательных и взаимосвязанных этапов: вводного, операционного и оценочного [3]. Данные этапы являются оптимальными для формирования у будущих специалистов ценностного отношения к информации и знаниям, мотивированного обращения к источникам информации с целью получения профессиональных знаний, навыков поиска и использования информационных ресурсов, о чем свидетельствуют результаты внедрения разработанной методики в работу библиотеки Витебского государственного технологического университета посредством разработки информационно-образовательного сервиса «Smart-библиотека» (умная библиотека). В основе ее разработки – личный кабинет студента, являющийся персонализированным инструментом в процессе построения индивидуальной траектории информационного развития пользователя и единой точкой доступа к ресурсам библиотеки с учетом его статуса и полномочий.

Вводный этап был реализован в течение первого и второго семестров и базировался на знаниях, полученных в ходе изучения учебных дисциплин «Основы информационной культуры», «Введение в специальность», «Информатика и компьютерная графика». Он был направлен на формирование мотивационной сферы личности, которая призвана активизировать познавательную активность студентов, дать представление о целях и задачах информационной компетентности посредством системы визуального ориентирования пользователей, раскрытия фонда, организации комфортных зон обслуживания, проведения индивидуальных и микрогрупповых консультаций. В ходе данного этапа проводилась диагностика начального уровня сформированности ИК. Диалогическому стилю общения между библиотечным персоналом и студентами содействовала стратегия педагогической поддержки, направленная на стимулирование получения нового знания в

отношении информационной деятельности и создание условий для саморазвития и индивидуализации. В течение вводного этапа были показаны качественные преимущества нового информационно-образовательного сервиса с целью мотивирования пользователей к развитию своей информационной компетентности, которая позволяет его использовать для информационного обеспечения. В этом случае студенты занимают активную позицию, имея возможность актуализировать контент библиотечной образовательной среды и создавать собственный. Положительное влияние на процесс формирования ИК оказали интеллектуальные образовательные ресурсы Smart-библиотеки, постоянное отслеживание информационных запросов студентов и дальнейший мониторинг их мотивов и потребностей, а также активизация самостоятельной деятельности с применением информационно-коммуникационных технологий. Продуктивными методами, используемыми на данном этапе педагогического взаимодействия, стали объяснение, консультирование; практико-операционными – использование алгоритмов (алгоритм работы со Smart-библиотекой, алгоритмы поиска в электронном каталоге и базах данных библиотеки); в числе методов самостоятельной работы выступил анализ конкретных ситуаций, например, погружение в библиотечную образовательную среду.

Операционный этап был ориентирован на приобретение опыта информационной деятельности, когда происходило постепенное усложнение процесса педагогического взаимодействия посредством накопления опыта творческого применения Smart-библиотеки, что позволило сформировать информационную компетентность на специальном уровне, то есть с учетом информационной составляющей будущей профессиональной деятельности. Данный этап реализовывался на протяжении третьего, четвертого и пятого семестров с использованием знаний дисциплин общепрофессионального цикла. Стратегия педагогического стимулирования способствовала включению в решение образовательных задач тех знаний и умений осуществления информационной деятельности, которые были получены в результате освоения сервисных возможностей Smart-библиотеки. Основными методами стали поисково-эвристические (эвристическая беседа) и интерактивные. Их основной задачей было определение направлений формирования ИК посредством организации информационного обмена через обращение к личному опыту студентов, а также

поддержки их активности, соединения теории и практики, оптимального восприятия и усвоения образовательных ресурсов (работа с интерактивным учебным материалом, общение в чате, возможность предоставления обратной связи, повторное обращение к ранее использованным информационным источникам). Алгоритм регуляции деятельности позволил оптимизировать преобразующую деятельность студентов во время работы с инструментами нового сервиса в ходе наблюдения, сравнения, группировки, классификации полученных выводов, выяснения закономерностей.

Реализация *оценочного этапа* была осуществлена в течение шестого семестра с применением знаний, которые были получены в ходе изучения дисциплин специального цикла, а также с учетом содержания производственных практик и тематической направленности студенческих научных исследований и творческих проектов. В рамках данного этапа проводилось обобщение и осмысление приобретенных знаний и умений осуществления информационной деятельности, были организованы обратная связь библиотечного персонала со студентами, рефлексия по результатам освоенных способов деятельности. Применяемая стратегия совместной деятельности в системе «библиотечный персонал–пользователь» способствовала развитию критического мышления, появлению новых смыслов, решению нестандартных практических ситуаций, а также активизации самостоятельного поиска и анализа информационных источников для принятия рациональных решений. Контрольно-оценочные методы позволили оценить результативность целенаправленного педагогического взаимодействия и произвести его коррекцию.

Заключение. Таким образом, методика формирования информационной компетентности студентов учреждения высшего образования средствами БОС была разработана с учетом положений современных образовательных концепций, в частности общеевропейских интеграционных тенденций (создание единого информационно-образовательного пространства) и компетентностного подхода. Она позволила расширить содержание процесса формирования ИК посредством актуализации самостоятельной деятельности студентов, персонификации информационного сопровождения их образовательной деятельности и активного применения информационно-коммуникационных технологий. В данной методике нашли реализацию три системные характеристики педагогического взаимодействия: содержание взаимодействия, организационно-педагогические условия, которые способствуют его осуществлению, и совокупное и поэтапное его протекание, что послужило теоретико-методологическим основанием для внедрения средового подхода в практику формирования информационной компетентности будущих специалистов художественных специальностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Селиверстова, Н.А. К интерпретации понятия «образовательные практики» / Н.А. Селиверстова // Высшее образование для XXI века: докл. и материалы XIII Междунар. науч. конф., Москва, 8–10 дек. 2016 г.: в 2 ч. / отв. ред. Н.А. Селиверстова. – М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2016. – Ч. 1. – С. 89–92.
2. Красильникова, В.А. Информационные и коммуникационные технологии в образовании: учеб. пособие / В.А. Красильникова. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2006. – 235 с.
3. Пилко, И.С. Библиотека как система: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 05.25.03 / И.С. Пилко. – М., 2001. – 44 с.

Поступила в редакцию 06.10.2021

Линейное рисование в системе непрерывного художественного образования

Василевич О.Е.* , Федорец Я.В.**

**Государственное учреждение образования
«Детская школа искусств № 3 г. Витебска “Маладик”», Витебск
**ГНУ «Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы» НАН Беларуси, Минск*

Формирование качественных знаний в процессе последовательного и системного обучения рисованию возможно при условии точного определения и учета знаний, умений и навыков для каждой ступени художественного образования посредством постоянного, активного и целенаправленного решения поставленных задач, посильных для изучения основ изобразительной грамоты учащимися в конкретной возрастной группе. При этом используются специальные упражнения, задания, методы и целевые установки. Среди различных графических средств изображения, позволяющих уяснить, исследовать предметную форму, ее объем и пропорции, пространственные отношения, активизировать мыслительную деятельность и передать характер трактуемой модели, ее движение, пластическую выразительность на изобразительной плоскости, следует выделить линию и, соответственно, линейное рисование.

В статье представлен комплекс специальных упражнений, заданий, целевых установок, направленный на активное формирование изобразительных умений и практических навыков в развитии линейного рисования в системе непрерывного художественного образования. Рассмотрена преемственность как важнейшая установка в обучении основам изобразительного искусства. Материалом послужили рисунки учащихся разных возрастных групп. Выявлены возможности освоения линии в процессе непрерывного обучения рисованию.

Ключевые слова: непрерывное художественное образование, линейное рисование, средства художественного изображения, основы изобразительной грамоты.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 84–88)

Linear Drawing in the System of Continuous Art Education

Vasilevich O.E.* , Fedorets Ya.V.**

**State Education Establishment "Maladzik Children's Art School No. 3 of Vitebsk", Vitebsk
**State Scientific Institution "The Center for the Belarusian Culture, Language
and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus", Minsk*

The formation of quality knowledge in the process of consistent and systematic training in drawing is possible provided when the knowledge, skills and abilities for each stage of art education are accurately determined and taken into account on the basis of a constant, active and purposeful solution of the tasks set, feasible for the study of the basics of fine art by pupils in a particular age group. In that case special exercises, tasks, methods and target settings are used. A line and linear drawing should be singled out among the various graphic means which make it possible to understand and explore the object form, its volume and proportions, spatial relations, enable mental activity and convey the nature of the interpreted model, its movement, plastic expressiveness on the visual plane.

The article presents a set of special exercises, tasks, and targets aimed at the active formation of graphic abilities and practical skills in the development of linear drawing in the system of continuous art education. Continuity is considered as the most important concept in teaching the basics of fine art. Drawings made by students of different age groups are used. The possibilities of mastering the line in the process of continuous drawing training are revealed.

Key words: continuous art education, linear drawing, artistic means of presentation, fundamentals of visual literacy.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 84–88)

Адрес для корреспонденции: e-mail: jufedorets17@gmail.com – Я.В. Федорец

Для того чтобы развить у детей умение передавать в рисунке форму объектов действительности, необходимо овладеть навыками изображения. Результаты изучения значительного количества рисунков групп учащихся разного возраста, а также опыт наблюдения за процессом рисования указывают на важность формирования специальных навыков в освоении линейного изображения.

Проблемы обучения основам изобразительной грамоты в освоении линейного рисования подробно рассматривались в трудах известных специалистов Е.И. Игнатьева, В.И. Киреенко, Т.С. Комаровой, В.С. Кузина, В.К. Лебедко и других.

Вместе с тем, несмотря на большое количество исследований, посвященных вопросам обучения дошкольников, школьников, студентов изобразительной грамоте, проблема обучения линейному рисованию в системе непрерывного художественного образования остается актуальной для современной практики преподавания изобразительного искусства.

Цель статьи – выявить скрытые возможности художественного и практического освоения линии в развитии изобразительных умений и навыков в передаче формы объектов действительности в процессе непрерывного обучения рисованию.

Линия как изобразительное средство. Отсутствие простейших технических навыков рисования или плохое владение ими затрудняет изобразительную деятельность обучающегося. Это мешает ему правильно передавать в рисунке свои представления о форме объектов действительности. Слабые навыки рисования тормозят развитие умений изображать предметы и явления реального мира.

В данной публикации представлены специальные задания и упражнения, направленные на совершенствование умений и навыков в передаче формы объектов действительности в системе непрерывного художественного образования.

Одним из условий формирования навыков рисования на каждой ступени обучения является речевая установка учителя, направленная на освоение соответствующих методов и средств. С целью активизации изобразительного действия выполняются различные задания, дополнительные упражнения, письменные и устные сочинения на классных, аудиторных, домашних занятиях. Такая установка настраивает зрительное восприятие и мышление учащихся на решение учебных задач.

Другое условие успеха в обучении технике рисования – многократное повторение учащимися различных изобразительных действий. Их правильное освоение требует постоянного внимания со стороны учителя.

Линия как изобразительное средство выступает в качестве основного элемента рисунка. «Простейшее изображение – изображение линейное. Однако линия, являясь тончайшим и основным элементом рисунка, – как отмечает ученый-педагог Е.И. Игнатьев, – выражает одновременно и самую высшую ступень художественной культуры рисунка. Совершенство линии является показателем мастерства» [1, с. 85]. Для качественного развития умений в передаче формы объектов действительности необходимо совершенствовать навыки в использовании изобразительной линии. Практика работы показывает, что ее применение в рисовании поступательно меняется, начиная с детей дошкольного возраста и заканчивая взрослыми.

Задания для детей дошкольного возраста. Основой обучения изобразительным умениям и техническим навыкам у детей 2–7 лет в развитии линейного рисования является овладение простой линией. В этом процессе все внимание и усилия учителя должны быть направлены на то, чтобы дети этого возраста могли свободно рисовать форму предметов одной лишь контурной линией, передавать ее направленность и многообразие характера. При выполнении заданий особенно важно сосредоточить внимание дошкольников на рисовальном движении руки, повторяющем движение поверхности формы изображаемого предмета. Объектами для рисования могут служить предметы и явления, которые хорошо знакомы и понятны детям (рис. 1–6).

Детям дошкольного возраста необходимо давать элементарные знания о простейших изобразительных средствах – точке, линии, пятне и возможностях использования их для передачи простой формы предмета через беседы, викторины, игры [1]. Эти знания в изобразительной деятельности закрепляются при выполнении заданий на освоение линий. Особенно важно обеспечить их многократное повторение, содействующее закреплению навыков и умений в развитии рисовальных движений. Дети в своих рисунках учатся находить сходство линейных пятен и их очертаний с предметами реальной действительности.

Дети первой младшей группы (2–3 года) начинают осваивать умения рисовать

разнообразные точки, прямые и округлые линии, их сочетания и конфигурации (точки, переходящие в линии, линии, различные по характеру движения, протяженности, форме, штрихи и т.д.) [1]. Для развития этих умений важно, чтобы учитель в проведении занятий, упражнений завершал их выполнением композиций, например, «Идет дождик», «Текут ручейки», «Падает снежок». Тему «Идет дождик» учитель раскрывает следующим образом. Дети должны вспомнить, как идет дождь, как падают капли и образуются водяные нити. При нанесении точек, коротких и длинных линий, линий разного направления дети приступают к рисунку дождя.

У детей второй младшей группы (3–4 лет) развиваются и вырабатываются умения грамотно передавать карандашом различные движения прямоугольной, треугольной, округлой форм. Дети этой группы овладевают навыками контурного рисования предметов. Рисовальное движение карандаша при этом определяется заданным направлением линии контура формы предмета. В процессе работы над упражнениями учитель должен научить выполнять разнообразные типы линий. Задание можно продолжить, предложив по воображению изобразить несколько различных композиций на следующие темы: «Мыльные пузыри», «Колечки», «Игра в прятки», «Радуга» и т.д.

Дети средней группы (4–5 лет) продолжают совершенствовать навыки в рисовании разнохарактерных линейных начертаний: круглые, овальные, прямолинейные формы. Обязательны закрепление на практике важнейших теоретических понятий, полученных ранее на занятиях, таких как круг, треугольник, прямоугольник, осознание их сходства и различия. Примерами упражнений могут быть темы «Апельсин и лимон», «Морковь и огурец».

В старших и подготовительных группах (6–7 лет) усилия детей следует направить на овладение новыми рисовальными движениями: *рисование прямых и округлых линий со сменой направления и изменением угла их проведения* [1]. Для того чтобы овладение линией проходило успешнее, рекомендуются следующие упражнения на проведение:

- прямых параллельных линий («Падает снежок», «Идет дождик», «Заборчики»);
- различных по характеру линий, выходящих из одной точки («Ленточки, летящие за шариком»);

– пересекающихся параллельных вертикальных и горизонтальных линий («Платочки в клеточку»);

– линий по кругу, по дуге с поворотом в разные стороны – вправо, влево.

После каждого линейного упражнения обязательно проводится тематическое рисование.

Перед выполнением подобных упражнений важно, чтобы дошкольники повторяли в воздухе движениями руки или карандаша воображаемые линии в заданном направлении. Это позволит детям правильнее проводить их на листе бумаги.

Задания для детей младшего школьного возраста. В рисунках младших школьников в начале обучения простая линия только приблизительно передает контур изображаемого предмета. К концу обучения учащиеся переходят к рисованию линией, дающей правильный контур и отвечающей строению, общей форме предметов (рис. 7–9).

Дети младшего школьного возраста должны понять, что одним из главных средств создания изображения в рисунке является контурная линия и от того, насколько она правильно очерчивает предмет, будет зависеть точная передача его формы, пропорций и пространственного положения. При обучении школьников их внимание акцентируется на сознательном целенаправленном овладении линией как средством художественного изображения.

Младшие школьники учатся способам нанесения на изобразительную плоскость линий разного характера и направления, например, справа налево и наоборот, снизу вверх или сверху вниз, косыми штрихами сверху вниз или снизу вверх, замкнутыми линиями. Дети развивают умение применять основные, вспомогательные, штриховые линии, знакомятся с их новыми изобразительными свойствами (толстая – тонкая, темная – светлая).

С целью интенсивного формирования навыков рисования легкой линией, свободно держа карандаш в пальцах, без лишнего нажима на него, необходимо:

- проводить прямые линии (наклонные, горизонтальные, вертикальные), передавать их направление и степень наклона, а также округлые линии;
- рисовать круг, овал, треугольник, квадрат, прямоугольник, овал;
- ровно заполнять рисунок штрихами с разной силой нажима на карандаш, не пересекая границ нарисованного предмета;

– находить центр «на глаз», делить его «на глаз» пополам.

Задания для детей среднего школьного возраста. Опыт работы показывает, что школьники к концу обучения в своих рисунках умело пользуются горизонтальными и вертикальными линиями в определении пространственного положения предметов, осевыми линиями при построении общей формы предметов, его частей. Изобразительные качества линии также применяются для передачи важнейших пространственных характеристик предметов [2].

Детям этого возраста нужно давать следующие упражнения и задания:

– на листе, расположенном горизонтально, провести ряд горизонтальных линий на одинаковом расстоянии друг от друга. То же самое задание повторить с листом, расположенным вертикально, и вертикальными линиями;

– на листе, расположенном горизонтально, нарисовать два прямоугольника. Первый из них от руки заштриховать наклонными линиями слева направо на одинаковом расстоянии друг от друга, а второй – наклонными линиями справа налево. Штрихи не должны выходить за границы геометрических фигур;

– на листе, расположенном горизонтально, нарисовать два прямоугольника. Один из них от руки заштриховать сплошными штрихами с постепенным усилением тона снизу вверх, а другой – с постепенным усилением тона сверху вниз.

Работы учащихся среднего школьного возраста доказывают эффективность использования всех заданий, методов и приемов по овладению линейным рисованием.

Основной задачей в развитии линейного рисования при обучении учащихся старших классов, студентов является освоение графических особенностей линий, штрихов, пятен, их функций. Овладение этими средствами должно происходить при решении творческих и учебных задач в процессе выполнения набросков академических рисунков (рис. 10–14).

Для организации работы по освоению графических средств перечислим методы и средства обучения:

1. Проведение бесед и лекций.
2. Изучение и анализ рисунков крупных мастеров, копирование таких работ.
3. Применение средств наглядности в процессе рисования.
4. Использование дополнительных заданий и упражнений.

Задания для старшего школьного возраста и вузов. Практика работы свидетельствует о том, что учащиеся, студенты недооценивают линейные, штриховые и тональные средства, обладающие большими изобразительными возможностями при передаче объема, пространства, а также выявляющие главное в трактуемой модели, ее характер, движение, пластическую выразительность. Остановимся на специальных упражнениях, выполняемых линейными средствами.

– Зарисовки из 2–3 предметов, разных по форме и размеру. Цель таких упражнений – линейный поиск характера предметов, их форм, пропорций. Для этого важно смотреть на предметы в целом, выделять главное, сравнивать их размеры. Учащиеся и студенты учатся эффективно и экономно использовать линии в рисунке, обобщенно воспринимать натуру.

– Конструктивное построение предметов. Основная цель упражнений направлена на создание обобщенного конструктивного каркаса формы с помощью минимальных средств (линий). Перед рисующими в подобных случаях ставится задача: охарактеризовать линейными средствами объемную форму, ее пространственное положение. Учащимся и студентам предлагается выполнить рисунок, используя тональные переходы линии, ее светлоту и толщину, а также вспомогательные линии построения. В этих упражнениях важно передать внутреннюю структуру изображаемых объектов.

– Линейные наброски и зарисовки предметов быта, чучел птиц и животных, фигуры человека. Перед учащимися и студентами ставится задача: создать лаконичный рисунок общо и быстро, выделяя главное и характерное в натуре. Можно предложить в качестве материалов мягкий карандаш, фломастер, уголь и другие. В этих упражнениях учащиеся и студенты осваивают особенности формы, ее характер, материальность, движение, учатся находить отношения предметов и их частей, рисовать быстро, достигая выразительности в передаче главного.

– Линейные рисунки, выполняемые по памяти и представлению. Умения и навыки по освоению линейных средств, приобретенные в процессе рисования с натуры, закрепляются и совершенствуются в рисунках по памяти и представлению. Такие задания содействуют развитию умений свободного оперирования линейными средствами.

Весьма эффективны при моделировке объемных форм упражнения, направленные на освоение штриховых средств выражения. Рассмотрим пример упражнения на формирование умений передавать в рисунке горизонтальную, вертикальную, наклонную и округлую поверхности. Допустим, тема «Рисунок куба». При выполнении задания внимание учащихся и студентов направляется на прокладку штрихов «по форме», их изобразительные и функциональные возможности. Они осваивают способы наложения штрихов, учатся передавать штриховыми линиями характер объемной формы и пространственное положение ее частей (рис. 14).

Для успешного развития умений и навыков рисования необходимо:

- изучать и использовать различные графические средства для создания изображений в рисунке;
- сочетать выполнение кратковременных и длительных учебных заданий;
- кроме натурного рисования применять рисование по памяти и представлению в упражнениях по освоению графических средств.

Заключение. Рисунки, выполненные учащимися разных возрастных групп, показывают эффективность использования предложенной нами комплексной системы заданий, методов и приемов в освоении линейного рисования и совершенствовании основ изобразительной грамоты. В результате обучения учащиеся гораздо легче овладевают навыками изображения, которые считались ранее недоступными.

Правильная организация деятельности по освоению средств художественного изображения в системе непрерывного художественного образования активизирует мыслительную работу, содействует формированию знаний, умений и навыков по основам изобразительной грамоты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Игнатьев, Е.И. Психология изобразительной деятельности детей / Е.И. Игнатьев. – М., 1959.
2. Василевич, О.Е. Интеграционные возможности изучения основ изобразительной грамоты в системе непрерывного художественного образования: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / О.Е. Василевич. – М., 2008. – 311 л.

Поступила в редакцию 03.06.2021

Профессиональный тезаурус музыканта-пианиста: становление и развитие

Асташенок В.И.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск

Вследствие распространения понятия «тезаурус» в различных областях знания автором статьи рассматривается термин «профессиональный тезаурус» с позиции музыкальной педагогики, в частности специальной подготовки пианиста-музыканта. Теоретический анализ литературы показывает, что ряд методических вопросов, связанных с профессиональным тезаурусом музыканта-пианиста, остается мало разработанным.

Основное содержание исследования составляет анализ научной литературы, затрагивающей ключевые направления в понимании термина. В статье рассмотрено становление понятия «тезаурус» в педагогической науке. Автор исследует развитие профессионального тезауруса музыканта в сложном и многогранном соединении различных понятийных систем и структур.

При этом излагаются взгляды музыковедов, преподавателей, исполнителей на проблему тезауруса в музыке и музыкальной педагогике. Подчеркивается мысль о ценности конструирования и обновления тезаурус-словаря музыканта для получения высоких и значимых целей в исполнительской деятельности. Выявлена и обоснована необходимость практической деятельности при формировании тезауруса исполнителя.

Целью данного исследования является рассмотрение ключевых этапов становления профессионального тезауруса музыканта-пианиста во взаимосвязи интеллектуальной и практической деятельности. В заключение формируется идея формирования профессионального тезауруса музыканта-пианиста согласно принципам развивающего обучения, которые обозначают системный характер изложения материала, структурированность дидактических знаний, расширение личного тезаурус-словаря музыканта-пианиста.

Ключевые слова: тезаурус, профессиональный тезаурус, тезаурус музыканта-пианиста.

(Искусство и культура. – 2021. – № 4(44). – С. 89–93)

Professional Thesaurus of Musician-Pianist: Shaping and Development

Astashenok V.I.

Education Establishment "Belarusian State Academy of Music", Minsk

Due to the spread of the concept of thesaurus in various fields of knowledge, the author of the article examines the term professional thesaurus from the position of musical pedagogy, in particular, the special training of a pianist-musician. A theoretical analysis of the literature shows that a number of methodological issues related to the professional thesaurus of a musician-pianist remain poorly developed.

The main content of the research is made up by the analysis of scientific literature, touching upon the main trends in the understanding of the term. The article deals with the formation of the concept of thesaurus in pedagogical science. The author examines the development of a professional thesaurus of a musician in a complex and multifaceted combination of various conceptual systems and structures.

The article presents the views of musicologists, teachers, performers on the problem of thesaurus in music and music pedagogy. The idea of the value of constructing and updating the thesaurus-vocabulary of a musician for obtaining high and significant goals in performing activity is substantiated. The necessity of practical activity in shaping the performer's thesaurus is revealed and substantiated.

The purpose of this study is to consider the key stages in shaping a professional thesaurus of a musician-pianist in the relationship between intellectual and practical activities. In conclusion, the idea of shaping a professional thesaurus of a musician-pianist is formed according to the principles of developmental education, which indicate the systemic nature of the presentation of the material, the structuredness of didactic knowledge, and the expansion of the personal thesaurus-dictionary of the musician-pianist.

Key words: thesaurus, professional thesaurus, thesaurus of a musician-pianist.

(Art and Cultur. – 2021. – № 4(44). – P. 89–93)

Адрес для корреспонденции: e-mail: astashenoc@gmail.com – В.И. Асташенок

Становление профессионального тезауруса является сложной и неотъемлемой частью педагогического процесса. Профессиональный тезаурус музыканта-пианиста формируется и приумножается на протяжении всего его профессионального пути, обогащая и отражая огромный багаж знаний и опыта. На становление тезауруса музыканта влияют мотивация личности, насыщенность исполнительской деятельности, потребность накапливать и приумножать профессиональный багаж знаний и умений специалиста. Применение персонального профессионального тезаурус-словаря позволяет исполнителю грамотно и непринужденно оперировать своими знаниями и является одним из базовых условий для успешной концертной и педагогической деятельности.

В современном потоке информации человеку невозможно удержать большое количество сведений без определенной системы обработки материала. Согласно положениям нынешней научной мысли обращение к тезаурусу является основополагающим в систематизации полученных данных. Впервые систематическое специальное исследование проблемы педагогического тезауруса было начато в 1970 году, благодаря информационно-семантической модели обучения. Здесь тезаурус понимают как зафиксированный и сохраненный в памяти человека запас понятий, оценок, норм, который является понятийно-психологическим словарем личности. К проблеме теории тезауруса и тезаурусному подходу в образовании обращались в исследованиях О.В. Петунин, Л.И. Гурье, О.Н. Шилова, А.А. Никитина, В.И. Гинецинский, Л.Т. Турбович, Г.И. Щукина, А.М. Сохор, Ю.А. Шрейдер, А.А. Мирошниченко, Л.В. Макарова, В.П. Вейдт и др. В музыкальной педагогике, в частности фортепианной педагогике, вопросы данной проблематики затрагивались теоретиками искусства с позиции исполнительства (Я. Мильштейн, Н. Корыхалова, В. Москаленко, И. Рябов и др.).

Цель данного исследования заключается в рассмотрении возникновения тезауруса в педагогической науке и выявлении особенностей формирования профессионального тезауруса музыканта-пианиста.

Тезаурус в педагогической науке. «Тезаурус (от греч. *thesauros* – сокровище, сокровищница) – множество смысловыражающих единиц некоторого языка с заданной на нем системой семантических отношений [1, с. 340]. Первоначально тезаурус рассматривали как одноязычный словарь (П.М. Роже «Тезаурус английских слов и выражений» (1852), П. Буасьер «Аналогический словарь

французского языка» (1862)), в котором семантические отношения определяются группировкой слов по тематическим рубрикам. В широком смысле тезаурус истолковывают как «описание системы знаний о действительности, которыми располагает индивидуальный носитель информации или группа носителей. Этот носитель может выполнять функции приемника дополнительной информации, вследствие чего изменяется и его словарь смысловых накоплений» [2, с. 37]. Вместе с тем следует подчеркнуть, что тезаурус имеет значение межпредметного понятия, которое находит применение в разнообразных областях знания (информатика, лингвистика, философия, социология, семиотика и др.) и представляет собой «полный систематизированный набор данных о какой-либо области знаний, позволяющих свободно ориентироваться в ней человеку или машине» [3, с. 772].

К настоящему времени в педагогической науке определились два направления понимания термина. *Первое направление*, автором которого является Л.Т. Турбович, характеризуется переменной сознания отдельного взятого человека при помощи понятийно-психологического тезауруса. При таком подходе образовательный процесс выстраивается на взаимодействии тезауруса преподавателя и тезауруса студента, их информационном преобразовании. Каждый преподаватель представляет собой индивидуальный понятийно-психологический тезаурус, образованный под воздействием разнообразных причин на протяжении длительного периода и выступающий в качестве информационного ресурса для обучающихся. Вместе с тем студент может обогатить персональный понятийно-психологический тезаурус при условии, если знания будут отвечать уровню его профессионального развития. *Второе направление*, построенное на исследованиях Ю.А. Шрейдера, отличается подходом о несовершенном восприятии любой новой информации в чистом виде. Материал, преподносимый преподавателем, в значительной степени видоизменяется студентом в новую систему тезауруса, изменяя свой объем и структуру. Дидактической целью преподавателя становится приумножение и развитие тезауруса студента, а перед получателем информации (студентом) стоит задача расширить личный тезаурус. Таким образом, задачей преподавателя является представление своей дисциплины в виде тезауруса (тезаурус-словаря) для более качественной передачи информации для запоминания учащимися.

Авторские определения термина «тезаурус» в исследованиях педагогической

направленности формируют следующие понятия: информационно-педагогический тезаурус (А.А. Никитина), тезаурус личности (И.Р. Абдулмянова), тезаурус специалиста (А.А. Мирошниченко), тезаурус в образовании (Л.И. Гурье), профессиональный тезаурус (В.П. Вейдт). Особое научно-теоретическое значение для анализа проблематики данной статьи имеет положение В.П. Вейдт о профессиональном тезаурусе как «открытой системе профессиональных знаний, умений и опыта индивида, а также профессиональных ценностей и профессиональной культуры, являющихся результатом освоения предметно-профессиональной области в процессе непрерывного профессионального образования и (или) самообразования» [4, с. 42]. Вышеизложенная позиция позволяет говорить об актуальности становления данного понятия в музыкальной педагогике для организации и конструирования профессиональной терминологии в тезаурус-словарь пианиста-музыканта.

Профессиональный тезаурус музыканта-пианиста. Овладение любой профессией требует усвоения специальных знаний, подробного изучения терминологии и профессиональной лексики, которая базируется на количестве и содержании научных понятий, а также на представлении о научной понятийно-терминологической системе исследуемой профессиональной области. Таким образом, данное положение является актуальным и для музыкантов исполнительских специальностей, в частности таких профессий, как концертирующий пианист, артист камерного ансамбля, концертмейстер.

Во время обучения в высшей школе у музыканта-пианиста формируется определенный словарь терминологии, который включает общекультурные, музыкально-педагогические, музыкально-теоретические, музыкально-психологические, музыкально-исполнительские понятия и термины. Совершенствование понятийного словаря – весьма индивидуальный процесс и зависит от множества внешних и внутренних аспектов: личностных особенностей индивида для усвоения тезауруса, содержания учебных программ, многогранности практического процесса и методик представления информации и пр. Профессиональный словарь специалиста за время обучения становится структурированным и направленным на дальнейшее обновление, что происходит на протяжении всей профессиональной деятельности личности.

Современные тенденции развития музыкального образования, возросшие профессиональные требования к личности

музыкально-исполнительских профессий вызвали необходимость развития и формирования тезауруса музыканта. Мы солидарны с мнением украинского профессора М.П. Калашник, которая подразумевает под музыкальным тезаурусом «структурированное знание музыки и о музыке, сложившееся в результате индивидуального и коллективного познания» [5, с. 85].

Тезаурус пианиста-музыканта является сложным и многогранным взаимодействием различных понятийных систем и структур терминологии: от узкоспециальных (музыкально-теоретические, исполнительские, педагогические термины) до универсальных научных знаний по психологии, философии, эстетике, литературе, культурологии и др., а также большого багажа профессионального личного опыта. Особенно ценен звуковой, интонационный пласт тезауралогических накоплений личности, что обусловлено спецификой данного вида искусства. Так, говоря о музыкальном восприятии, Е.В. Назайкинский подразумевает под термином *тезаурус* «набор закрепившихся в памяти у того или иного человека следов его прошлых впечатлений, действий и их разнообразных связей и отношений, которые могут снова оживать под воздействием художественного произведения» [6, с. 75]. Это суждение можно применить к музыкальному исполнительству, где жизненный опыт является необходимым и ценным в становлении личности музыканта.

Кроме того, исполнитель и педагог, как считает А.Б. Гольденвейзер, «должен владеть своей “кладовой” знаний, своими драгоценными накоплениями прослушанного, исполненного, пережитого» [7]. Именно приумножение личного опыта музыканта способствует развитию творческого воображения и является стимулом к развитию. «В кладовой художника должны быть определенные теоретические знания: о стиле композитора, строении и структуре музыкального сочинения, об особенностях гармонии и фактуры» [7, с. 147]. Теоретический анализ музыкального произведения, его детальное осмысление и изучение помогают грамотно выстроить убедительную трактовку исполнения. «Чем глубже наши знания о произведении, – говорит С.И. Савшинский, – тем больше они обогащают наше воображение, углубляют понимание, тем, естественно, богаче будет исполнение, тем большим увлечением и любовью мы будем работать над ним и тем убедительнее будем играть» [8, с. 114–115].

Изучение научной литературы психологов и дидактиков подтверждает два специальных

условия прочности усвоения знаний: постижение знаний в строгой системе и постоянное применение данной системы знаний в практической деятельности. Здесь нельзя не согласиться с мнением Г.Г. Нейгауза о том, что педагог по специальности должен давать ученику весь комплекс знаний, необходимых для изучения произведения, развивая не только пианистические, но и музыкально-теоретические познавательные навыки [9, с. 60].

Опираясь на приведенные суждения пианистов-исполнителей и выдающихся педагогов, стоит подчеркнуть значимость создания и пополнения тезаурус-словаря музыканта для достижения высочайшей зрелости и профессионального мастерства личности. Непрерывное использование многофункциональных знаний в процессе обучения – главное условие эффективного пополнения профессионального тезауруса учащегося. В процессе обучения музыканта и изучения широкого разностилевого репертуара пианист должен накапливать не просто хаотичные, неупорядоченные сведения, а специальные понятия, сформированные в тезаурус-словарь, который будет обновлять содержание личного профессионального тезауруса.

Структурирование аспектов тезауруса музыканта-пианиста базируется на понятиях и терминах, сгруппированных по следующим категориям: интонационно-выразительные термины (*декламационная, речитативная, эпическая, полилогическая, драматическая и др. виды интонации*), формообразующие термины (*имитация, канон, ричеркар, свободные и смешанные формы, изоритмия и др.*), артикуляция, штрихи (*legato, pertato, mezzo leggero, quasi staccato, martellato и др.*), термины, передающие драматургию исполнения (*sostenuto, doloroso, risoluto, scherzando и др.*), стилевую достоверность (*аутентичное исполнение, уртекст, экспрессионизм, сонорика, авангард, алеоторика и др.*), жанровые особенности (*баркаролла, баллада, вальс, соната, концерт и др.*). Данная классификация представлена в качестве примера для построения тезаурус-словаря пианиста и несет иллюстративный характер, так как может пополняться и расширяться в зависимости от поставленных требований личности педагога и (или) исполнителя.

Вместе с тем активное развитие терминологического словаря выполнимо при построении сведений посредством принципа дедукции, который реализуется переходом от общего к частному. В музыкально-педагогической среде для пианиста богатство речевых накоплений является необходимым

критерием для компетентной коммуникации со всеми, кто связан одной дисциплиной, профессией, целью.

На индивидуальных занятиях в классе фортепиано построение и обогащение тезаурус-словаря студента может быть в достаточной степени использовано при условии построения занятий не только с практической стороны (игра на инструменте), но и с использованием различных видов бесед¹. Например, беседы: организующие, эвристические (формирование новых знаний), синтезирующие, систематизирующие. Так, моделируя учебный процесс с целью развития мышления и речи с использованием творческих заданий для пополнения профессионального терминологического словаря пианиста, преподаватель готовит высокоинтеллектуального специалиста, который может не только исполнить музыкальные сочинения, но и грамотно выстроить и изложить мысли при написании исполнительского анализа, статьи, сценария лекции-концерта и др.

На формирование профессионального тезауруса в процессе обучения влияет множество факторов: внешних (объективных (содержание и форма учебного материала)) и внутренних (субъективных (внимание, установка, восприятие, память)). Внешние факторы представляются через призму личности педагога, «стиль его профессиональной деятельности, направленность на всестороннее и более глубокое развитие тезауруса преподаваемой дисциплины, творческий характер деятельности. Внутренние факторы раскрываются через мотивацию постижения профессионального тезауруса, способность учащегося оценить уровень зрелости собственного тезауруса специалиста, а также отношения учащегося к выбранной профессии» [10, с. 78].

Также следует отметить влияние практической деятельности музыканта на формирование тезауруса. Основопологающим для изучения данного аспекта является положение физиолога, доктора медицины И.М. Сеченова, согласно которому «мысль может быть усвоена или понята только таким человеком, у которого она входит звеном в состав его личного опыта» [11, с. 225]. Музыкальная мысль нуждается в практическом применении, собственно исполнении, для того чтобы быть постигнутой музыкальной памятью. Таким образом, исполнительство расширяет ценность

¹«Беседа (в дидактике) – диалогический метод обучения, при котором педагог путем постановки тщательно продуманной системы вопросов подводит учащихся к пониманию нового материала или проверяет усвоение ими уже изученного. ... Каждый вопрос – это мыслительная задача, решение которой открывает учащимся путь к дальнейшему отысканию истины» [3, с. 29–30].

профессионального опыта музыканта и предает необходимое содержание музыкально-мыслительной деятельности, обеспечивая ее успешное развитие.

Формирование тезауруса, усвоение понятий, способность гибко и свободно оперировать терминами – все это может непринужденно и качественно усвоиться при условии активной исполнительской деятельности. Так как именно практическая деятельность помогает увязать отвлеченно-абстрактное с музыкально-конкретным, системы представлений и понятий – с адекватными им реальными звуковыми явлениями. Музыкально-исполнительская деятельность является одной из важных и необходимых в формировании тезауруса музыканта, его опыта и профессиональных накоплений. Музыкально-педагогический процесс исходит из интеллектуального опыта, а расширение тезауруса невозможно без активной практической деятельности. Именно игра на инструменте должна претворять в виде звуковых форм все то, что может отложиться в сознании бесполезным багажом профессиональных сведений.

Особое внимание необходимо уделить взаимосвязи тезаурус-словаря и собственно исполнительства музыканта-пианиста. Здесь следует упомянуть труд К. Мартинсена «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано», который понимает звукотворческую волю как мир личности исполнителя, устанавливая, что «через слух личность познает окружающий мир и выражает себя» [12, с. 42]. Развивая концепцию немецкого ученого о звукотворческой воле, которая является причиной синтеза музыкального произведения, исполнительской индивидуальности и инструмента, можно сделать вывод о роли тезаурус-словаря как одной из составляющих творческого мышления пианиста, которая помогает систематизировать накопленные знания в виде системы.

Заключение. Исследуя принципы, обеспечивающие развивающий характер обучения, актуально обратить внимание на принцип соответствия содержания учебного

предмета современному уровню развития науки, культуры и социальных отношений. Данное положение предполагает системность в изложении учебных знаний, структурность их построения, что оказывает влияние на построение профессионального тезауруса музыканта-пианиста. Приведенный в работе материал позволяет сделать вывод, что профессиональный тезаурус исполнителя является динамичной системой профессиональных знаний, мастерства и опыта личности, а также профессиональных ценностей и профессиональной культуры, видоизменяющейся в результате осмысления специальной области знания вследствие обучения и концертной деятельности. Одновременно не следует исключать из внимания духовную составляющую тезауруса исполнителя, которая отображает глубинные качества артиста, что выдвигает новые исследовательские задачи для осмысления и изучения в данном направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / ред. Б.А. Введенский. – М., 1969–1978. – 30 т.
2. Абдулмянова, И.Р. Формирование профессионального тезауруса личности как цель профессионального образования / И.Р. Абдулмянова // Вестник ТГПУ. – 2010. – Вып. 2(92). – С. 36–39.
3. Современный словарь по педагогике / сост. Е.С. Рапацевич. – Минск: «Современное слово», 2001. – 928 с.
4. Вейдт, В.П. Формирование профессионального тезауруса педагога в системе непрерывного профессионального образования: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / В.П. Вейдт. – Калининград, 2016. – 235 л.
5. Калашник, М.П. Основные принципы построения музыкального тезауруса / М.П. Калашник // Вестник ХДАДМ. – 2009. – № 5. – С. 85–92.
6. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 199 с.
7. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства / Н. Корыхалова. – Л.: Музыка, 1979. – 202 с.
8. Савшинский, С.И. Пианист и его работа / С.И. Савшинский. – М.: Классика – XXI, 2002. – 244 с.
9. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М.: Гос. муз. изд-во, 1958. – 202 с.
10. Гребенюк, Т.Б. К вопросу о формировании профессионального тезауруса будущего специалиста [Электронный ресурс] / Т.Б. Гребенюк, В.П. Вейдт. – Режим доступа: <http://yadi.sk/d/Bjl4RKs8lrqwUA>. – Дата доступа: 04.10.2021.
11. Сеченов, И.М. Избранные произведения / И.М. Сеченов. – Т. 1. – М.–Л., 1952. – 326 с.
12. Мартинсен, К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К.А. Мартинсен. – М., 1977. – 130 с.

Поступила в редакцию 26.07.2021

* * *

3 верасня ў Арт-цэнтры Марка Ротка (Латвія, Даўгаўпілс) адкрылася персанальная выстава “IESPAIDU FRAGMENTI” дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва М. Цыбульскага, на якой былі прадстаўлены работы мастака ў тэхніцы гуашы. Эцюды пейзажаў былі напісаны ў перыяд з 1999 года ў Германіі, Латвіі, Польшчы, Украіне і, вядома, у Беларусі. У латвійскай культурнай прасторы М. Цыбульскі вядомы як арганізатар выстаў латвійскіх мастакоў і папулярызатар латвійскага мастацтва на арт-пляцоўках Беларусі. Мастак з’яўляецца Ганаровым прафесарам Даўгаўпілскага ўніверсітэта і кавалерам Крыжа Прызнання IV ступені.

* * *

У Мінску ў Мастацкай галерэі Міхаіла Савіцкага 8 верасня адкрылася выстава тэкстылю “У пошуках вольнага неба...” вядомай беларускай мастачкі Таццяны Козік, прымеркаваная да яе 60-годдзя (куратар М. Цыбульскі). Выстава ўяўляла сабой квінтэсенцыю шэрагу яркіх і пластычна-выразных праектаў, якія Т. Козік у апошнія некалькі гадоў арганізавала ў выставачных залах Беларусі.

Аснова вобразу – асабістыя думкі, мроі, успаміны мастачкі. Вольнае паветра, палёт, птушка – ледзь не самыя распаўсюджаныя сімвалічныя вобразы ў творчасці Таццяны Козік. Неардынарнасці і арыгінальнасці створаных вобразных канструкцый шмат у чым садзейнічае ўдала знойдзеная пластычная мова. Падчас працы над сваімі кампазіцыямі мастачка ў вольных спалучэннях выкарыстоўвае розныя матэрыялы: лён, воўну, сінтэтыку, скуру, дрэва, металічную сетку. Камертонам вобразнасці ў яе творах з’яўляюцца вельмі паэтычныя, але разам з тым канцэптуальна ёмкія назвы.

* * *

Да 15-годдзя творчай суполкі м’Арт і 100-годдзя “УНОВИСа” была прымеркавана мастацкая выстава “Пранікненне ў эпоху”, адкрыццё якой адбылося 15 верасня ў Арт-цэнтры Марка Шагала ў Віцебску. Куратар дадзенай выставы і арганізатар аб’яднання м’Арт Алех Захарэвіч. Асноўная мэта аб’яднання – садзейнічаць актывізацыі культурнага жыцця і развіццю творчага дыялога мастакоў Віцебска і іншых гарадоў Беларусі. Кожны год суполка вызначае новую тэму выставы, у раскрыцці якой у сваім стылі і накірунку працуюць мастакі. Пачынаючы з 2006 года ўдзельнікамі і куратарамі асобных мастацкіх праектаў раней неаднойчы станавіліся і дацэнты кафедры выяўленчага мастацтва Сяргей Сотнікаў і Алех Кастагрыз.

* * *

Студэнткі ВДУ Марына Сцяпанавя (мастацка-графічны факультэт) і Юлія Мішчанка (факультэт фізічнай культуры і спорту) сталі фіналісткамі XII Нацыянальнага конкурсу прыгажосці “Міс Беларусь”, які адбыўся 10 верасня ў Рэспубліканскім цэнтры алімпійскай падрыхтоўкі па гульнявых відах спорту “Палац спорту”.

* * *

3 лістапада ў зале мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё выставы “Мастак і мадэль” вядомага беларускага акварэліста Аляксандра Карпана (1953–2016) (куратар М. Цыбульскі). Выпускнік мастацка-графічнага факультэта (1979) А. Карпан тры з паловай дзесяцігоддзі выкладаў на кафедры выяўленчага мастацтва (1979–2014). Адметная рыса экспазіцыі ў тым, што на ёй былі прадстаўлены малюнкi мастака з натуры (пераважна аголеная фігура), якія былі выкананы ім падчас працы са студэнтамі на занятках студэнцкага гуртка па малюнку, якім А. Карпан кіраваў. Прадстаўленыя творы вылучаюць майстэрства і віртуознасць выканання, дасканаласць ведання анатоміі чалавека, глыбокае разуменне асаблівасцей і ўласцівасцей выкарыстаных графічных матэрыялаў.

* * *

Студэнтка 31-й групы мастацка-графічнага факультэта Марыя Кузьмянкова прыняла ўдзел у VIII Міжнароднай мастацкай выставе маладых мастакоў “Маладыя таленты”, арганізаванай Тамбоўскай абласной карціннай галерэяй (Расія) у сакавіку 2021 года. Журы выставы-конкурсу адзначыла творы маладой мастачкі спецыяльным дыпломам. Куратарам ўдзелу студэнтаў у дадзенай выставе з’яўлялася выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва Ю. Багданава.

* * *

Старшы выкладчык кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі мастацка-графічнага факультэта ВДУ Ірына Кавалёк стала лаўрэатам I ступені Міжнароднага конкурсу-фестывалю мастацтваў “Folk Music Festival” у намінацыі “Дэкаратыўна-прыкладная творчасць / вырабы народных промыслаў”. Фестываль праводзіўся ў дыстанцыйнай форме.

* * *

18 лістапада ў межах I Трыенале канцэптуальнага мастацтва “Канцэпт” (Рэспубліканская мастацкая галерэя “Палац мастацтваў”) свае творы прадставіў дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Сяргей Сотнікаў, а куратарам мастацкага праекта Таццяны Макляцовай “Existential Crisis #2019-20.” выступіў дацэнт гэтай жа кафедры М. Цыбульскі. Выяўленчае і прыкладное мастацтва, фатаграфія, арт-дызайн, інсталяцыі, асамбляжы – звыш 200 беларускіх аўтараў напоўнілі прастору рэспубліканскай галерэі Беларускага саюза мастакоў эксперыментамі з формай, пластыкай, колерам і святлом.

* * *

Да стагадовага юбілею славітага прадстаўніка Віцебскай мастацкай школы, вядомага беларускага мастака Ісаака Бароўскага (18.11.1921–5.3.1991) у выдавецтве “Беларусь” у серыі “Славутыя мастакі з Беларусі” выйшла кніга, прысвечаная І. Бароўскаму (аўтар-складальнік М. Цыбульскі). Дадзеная серыя ўяўляе сабой сумесны праект выдавецтва “Беларусь” і Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, мэтай якога з’яўляецца папулярызацыя нацыянальнай культуры, мастацтва і гісторыі, азнаямленне шырокага кола чытачоў з творчасцю мастакоў – выхадцаў з Беларусі.

* * *

1 снежня ў Гарадской мастацкай галерэі твораў Л.Д. Шчамялёва адбылося адкрыццё персанальнай выставы жывапісу і графікі “Як ёсць...” віцебскага мастака-авангардыста Аляксандра Салаўёва (1926–2021) у межах I Трыенале канцэптуальнага мастацтва “КАНЦЭПТ 2021”. Праект падрыхтаваны Віцебскім цэнтрам сучаснага мастацтва сумесна з Беларускай саюзам мастакоў і мастацтвазнаўцам М. Цыбульскім.

* * *

У пачатку снежня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё выстаўкі Дзяржаўнай установы адукацыі “Дзіцячая школа мастацтваў № 3 г. Віцебска «Маладзік»” пад назвай “Прыбыццё. Платформа 25”. Вернісаж прымеркаваны да 25-годдзя з дня заснавання навучальнай установы і з’яўляецца адным з этапаў святкавання юбілею школы. У экспазіцыі разгорнутай выставы прадстаўлены больш за пяць дзясяткаў жывапісных і графічных работ навучэнцаў мастацкай школы ва ўзросце ад 8 да 16 гадоў у розных жанрах і тэхніках.

Асташенок Вера Игоревна – аспирант УО «Белорусская государственная академия музыки».

Вакар Людмила Владимировна – доцент кафедры изобразительного искусства УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», кандидат искусствоведения, доцент.

Василевич Ольга Евгеньевна – заместитель директора по учебно-воспитательной работе ГУО «Детская школа искусств № 3 г. Витебска “Маладик”», кандидат педагогических наук.

Влазнюк Наталья Ивановна – старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр педагогических наук, аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Гурина Наталья Александровна – начальник отдела культурологических экспертиз управления сложных судебно-психиатрических экспертиз главного управления судебно-психиатрических экспертиз центрального аппарата Государственного комитета судебных экспертиз Республики Беларусь, аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

Кенигсберг Екатерина Яковлевна – начальник отдела международных связей УО «Белорусская государственная академия искусств», доцент кафедры теории и истории искусств (по совместительству), кандидат искусствоведения, доцент.

Ковальчук Татьяна Александровна – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Краснова Евгения Леонидовна – заместитель директора по цифровым технологиям и связям с общественностью ГУ «Национальный исторический музей Республики Беларусь», доцент кафедры историко-культурного наследия УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии.

Ли Чан – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Лысенко Лариса Михайловна – зав. филиалом Художественной галереи Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника.

Любченко Ольга Анатольевна – заместитель декана по учебной работе факультета обучения иностранных граждан УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», кандидат педагогических наук.

Мо Чжэнь – преподаватель Западно-Китайского педагогического университета (Наньчун), аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

Почобут Наталья Александровна – старший научный сотрудник ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», кандидат исторических наук.

Себрукович Вероника Юрьевна – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Тан Цяньцзянь – аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

Тянь Лу – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Федорец Яна Владимировна – аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», магистр искусствоведения.

Шауро Григорий Федорович – заведующий кафедрой народного декоративно-прикладного искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор.

Astashenok Vera Igorevna – EE “Belarusian Academy of Music” Postgraduate Student.

Vakar Liudmila Vladimirovna – EE “Vitebsk State P.M. Masherov University” Department of Fine Arts Assistant Professor, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Vasilevich Olga Yevgenyevna – Deputy Headmistress in Charge of Academic Work of Maladzik Children’s Art School No3 of Vitebsk, PhD (Education).

Vlazniuk Natalia Ivanovna – Senior Lecturer of Belarusian State University of Culture and Arts Department Russian as a Foreign Language, Master of Education, Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

Hyryna Natalia Aleksandrovna – Head of Cultural Expertise Section of Complicated Forensic Psychiatric Examination Department of the Republic of Belarus Central Administration State Forensic Expertise Committee Head Administration of Forensic Psychiatric Expertise, Belarusian State Academy of Arts Postgraduate Student.

Kenigsberg Yekaterina Yakovlevna – Head of International Department of Belarusian State Academy of Arts, Department of Theory and History of Arts Assistant Professor, PhD (Art), Assistant Professor.

Kovalchuk Tatyana Aleksandrovna – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Students.

Krasnova Yevgeniya Leonidovna – Deputy Head in Charge of Information Technologies and Public Relations of SI “National Historical Museum of the Republic of Belarus”, Belarusian State University of Culture and Arts Department of Historical and Cultural Heritage Assistant Professor, PhD (Cultural Studies).

Lee Chan – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

Lysenko Larisa Mikhailovna – Head of National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve Art Gallery Branch.

Liubchenko Olga Anatolyevna – Vitebsk State P.M. Masherov University Faculty of Teaching Foreign Citizens Deputy Dean in Charge of Academic Work, PhD (Education).

Mo Zhengyu – China West Normal University (Nanchong) Teacher, Belarusian State Academy of Arts Postgraduate Student.

Pochobut Natalia Aleksandrovna – Senior Researcher of Center for Research on Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, PhD (History).

Sebrukovich Veronika Yuryevna – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

Tang Qianqian – Belarusian State Academy of Arts Postgraduate Student.

Tian Lu – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

Fedorets Yana Vladimirovna – Center for Research on Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus Postgraduate Student, Master of Art Studies.

Shauro Grigori Fedorovich – Head Belarusian State University of Culture and Arts Department of Folk Decorative and Applied Art, Dr.Sc. (Art), Professor.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использована работа
Исаака Боровского «Осень».*

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.