

# ИК

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

# ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 1(45)  
2022**

# **ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА  
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

---

---

**№ 1(45)  
2022**

---

---

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. Габрус, Л.А. Густова-Рунцо, В.И. Жук,  
В.В. Кулененок, Я.Ю. Ленсу, А.И. Локотко,  
В.Ф. Мартынов, Н.В. Мацаберидзе, М.А. Можейко,  
И.В. Морозов, В.И. Прокопцов, В.А. Салеев,  
Р.Б. Смольский, И.А. Сыроева,  
Г.С. Федьков, Г.Ф. Шауро

Редакционный совет:

Оярс Спаритис (Латвия), Эдуард Клявиньш (Латвия),  
Марис Чачка (Латвия), Александра Шляхова (Латвия),  
Алге Андриулите (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. Rudkovski,

*in charge of the Pedagogy section*

Yu.P. Bezhanar,

M.G. Borozna, E.A. Vasilenko, V.N. Vinogradov,  
T.V. Gabrus, L.A. Gustova-Runtso, V.I. Zhuk,  
V.V. Kulenenok, Ya.Yu. Lensu, A.I. Lokotko,  
V.F. Martynov, N.V. Matsaberidze, M.A. Mozheiko,  
I.V. Morozov, V.I. Prokoptsov, V.A. Saleyev,  
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 18.02.2022. Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 10,94. Уч.-изд. л. 8,34. Тираж 100 экз. Заказ 13.

**Искусствоведение**

*Косьяненко Д.И.* Маска как основной элемент грима в создании сценических образов античного актера..... 5

*Чжан Цзинюй.* Революционная тематика в театральном искусстве Китая и Беларуси первой половины XX века ..... 10

*Балуненко И.И.* Тенденции компьютерной визуализации архитектуры 2000–2010-х годов ..... 16

*Былинкина В.В.* Цикл как форма художественного произведения в искусстве: теоретический аспект ..... 20

*Силина А.В.* Один из Витебского народного художественного училища. Марк Малкин ..... 25

*Лю Чуаньхан.* Сотрудничество между Китаем и Беларусью в области художественного образования: история, достижения и перспективы развития ..... 31

*Ремешевский К.И.* Антифашистский кинопроект фронтовых документалистов А. Медведкина и М. Берова ..... 35

*Ян Юнган.* Особенности воплощения военной темы в китайской и белорусской живописи 1950–1970-х годов ..... 41

**Культурология**

*Соколова О.М.* Коммеморативные практики в городском пространстве Беларуси: законодательный аспект ..... 47

*Морозов И.В.* Род-Дом из любого столетия, или Время ворот у Зазеркального лукоморья (190-, 115-, 90-летию Льюиса Кэрролла – Арсения – Андрея Тарковских посвящается) ..... 52

*Давлятова Е.В., Далимаева Е.О., Рудковский Э.И.* Информационная культура молодежи ..... 62

*Чжан Цзин.* Природа и сущность китайских ювелирных произведений как артефактов культуры ..... 69

**Педагогика**

*Федьков Г.С.* Содержание подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся..... 74

*Сочнева А.С.* Выхаваўчы патэнцыял беларускіх народных традыцый па фарміраванні сямейнай культуры сучаснай моладзі ..... 78

*Уласевич Т.П.* Подготовка будущих педагогов-художников к работе с высокомотивированными учащимися ..... 83

**Хроника** ..... 88

**Сведения об авторах** ..... 90

## Art Studies

|   |    |
|---|----|
| <i>Kosyanenko D.P.</i> Mask as a Basic make up Element in Creating Antique Actor Stage Images .....   | 5  |
| <i>Jang Tsinui.</i> Revolutionary Themes in the Theatrical Art of China and Belarus in the early 20th Century .....                               | 10 |
| <i>Balunenko I.I.</i> Trends in Computer Visualisation of Architecture in the 2000s – 2010s .....   | 16 |
| <i>Bylinkina V.V.</i> Cycle as a Form of a Work of Art: the Theoretical Aspect ....   | 20 |
| <i>Silina A.V.</i> One from Vitebsk Public Art School. Marc Malkin .....  | 25 |
| <i>Liu Chuanhang.</i> Cooperation Between China and Belarus in the Field of Art Education: History, Achievements and Development Prospects .....  | 31 |
| <i>Remishevski K.I.</i> Anti-fascist Film-pamphlet of Combat Filmmakers A. Medvedkin and M. Berov .....   | 35 |
| <i>Yang Younggang.</i> The Embodiment of the Military Theme in Chinese and Belarusian Painting of the 1950s – 1970s: a Comparative Analysis ..... | 41 |

## Cultural Studies

|   |    |
|---|----|
| <i>Sokolova O.M.</i> Commemorative Practices in the Urban Style of Belarus: the Legislative Aspect .....  | 47 |
| <i>Morozov I.V.</i> Family-Home From any Century, or Gate Time at Behind-the Mirror-Fairy Tale Land (Devoted to the 190 <sup>th</sup> , 115 <sup>th</sup> , 90 <sup>th</sup> Birthdays of Lewis Carroll – Arseni – Andrei Tarkovskis) ..... | 52 |
| <i>Davliatova E.V., Dalimayeva E.O., Rudkovski E.I.</i> Information Culture of Young People .....   | 62 |
| <i>Jang Tsing.</i> Nature and Essence of Chinese Works of Jewelry Art as Artifacts of Culture .....   | 69 |

## Pedagogy

|   |    |
|---|----|
| <i>Fedkov G.S.</i> Training Would-Be Fine Arts Teacher for Shaping Student Spiritual Culture .....                                    | 74 |
| <i>Sochneva E.S.</i> The Eductional Potential of Belarusian Folk Traditions in Shaping Family Culture of the Contemporary Youth ..... | 78 |
| <i>Ulasevich T.P.</i> Training Would-Be Art Teachers to Work With Highly Motivated Students .....                                     | 83 |

|                        |    |
|------------------------|----|
| <b>Chronicle</b> ..... | 88 |
|------------------------|----|

|  |    |
|--|----|
| <b>Information About the Authors</b> ..... | 90 |
|--|----|

## Маска как основной элемент грима в создании сценических образов античного актера

Косьяненко Д.И.

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

Автор статьи выявляет характерные особенности персонажей античной маски, определяет конструктивное строение и специфику изобразительных средств. Маски, созданные для воплощения сценического образа, рассматриваются как художественный элемент живописного и пластического грима. В работе проводится визуальный анализ античных личин и определяется их вероятность практического использования в сценическом гриме. Изучение каркасного строения, размеров и изображения масок позволяет выявить их принадлежность к театральному искусству либо отнести к декоративным элементам экстерьера и интерьера. Материалы изготовления масок подвергаются анализу на вероятность их применения в гримерном оформлении и ношении актерами. Посредством исследования изображения самих личин раннего периода (V в. до н.э.) установлен примитивный внешний прием передачи художественного образа. Персонафицированные типажи масок постепенно (с IV в. до н.э.) исчезают с театральных подмостков ввиду смены репертуара спектаклей. Пластический грим актеров изображает популярных героев новоантичной комедии и реалистичных персонажей. В результате анализа театральной античной маски прослеживается эволюционный прогресс в изображении личин от типизации характера к индивидуализации типажа. Исследование производилось по литературным и визуальным источникам Античности.

**Ключевые слова:** маска, грим, художественный образ, театр, Античность.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 5–9)

## Mask as a Basic Make up Element in Creating Antique Actor Stage Images

Kosyanenko D.P.

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

The author of the article reveals the characteristic features of the characters of the ancient mask, determines the structure and the specifics of the visual means. Masks, which are created to embody a stage image, are considered as an artistic element of pictorial and plastic make-up. The author conducts a visual analysis of ancient disguises, determining their probability of practical use in stage makeup. The study of the frame structure, dimensions and images of masks allows us to identify their belonging to the theatrical art, or to attribute them to decorative elements of the exterior and interior. The materials for making masks are analyzed for the probability of their use in the make-up design and of actors' wearing them. Examining directly the images of the images themselves of the early period (V century BC), a primitive external method of transmitting an artistic image is revealed. Personalized types of masks gradually (since the IV century BC) disappear from the theater stage due to the change in the repertoire of performances. The actors' plastic makeup depicts the popular heroes of the New Romantic comedy and realistic characters. As a result of the analysis of the theatrical antique mask, the evolutionary progress in the image of disguises from character typing to the individualization of the type is established. The research was carried out on the basis of literary and visual sources of Antiquity.

**Key words:** mask, make-up, artistic image, theater, Antiquity.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 5–9)

Маска, порожденная творческим сознанием и богатой фантазией человека и являвшаяся уникальным художественным пластическим атрибутом религиозных обрядов и ритуалов, позволяла перевоплотиться в богов, духов,

зверей. Художественные образы античного театра, созданные с помощью мобильной и объемной личины, знаменовали рождение гримерного оформления актера. Искусно сочетая живописную и скульптурно-объемную

Адрес для корреспонденции: e-mail: kosyanenko\_dima@mail.ru – Д.И. Косьяненко

технологии грима, воплощенные сценические персонажи были визуально узнаваемы и классифицировались зрителем по классовым, половым, возрастным особенностям. Уникальный пластический грим античного актера, запечатленный в монументальных образах личин, основанный на знаниях анатомии мимики лица, изображал эмоциональные состояния человека. Созданные изобразительными средствами характерные выразительные типажи масок способствовали раскрытию внешнего образа героев спектаклей разных жанров.

Цель исследования – выявить художественные особенности маски в сценическом искусстве Античности.

Уникальный документальный материал о театральной маске эпохи Античности содержат литературные и визуальные источники, подлежащие тщательному изучению и анализу. К литературным источникам относятся работы лексикографов и схоластов Античности, в которых содержится скудный, но при этом не теряющий своей значимости материал о театральных масках. Визуальными источниками служат произведения пластики: антефиксы, рельефы, скульптуры, терракотовые и каменные копии театральных масок, фигурки актеров, выполненные из разных материалов. Многочисленные произведения декоративно-прикладного искусства демонстрируют театральные сцены с актерами в масках.

Искусство грима, рождившееся на подмостках античного театра, предопределило возникновение и совершенствование двух основных приемов создания – живописного и пластического (скульптурно-объемного). Первые попытки живописного приема сценического грима с использованием белил, предпринятые Феспидом, не нашли массового применения ввиду специфики акустики и архитектурного строения греческого театра. Выразительное выбеливание лица актера оказалось неэффективным. Новаторство Феспиды в использовании объемной личины для создания сценического образа знаменовало рождение пластического грима в театральном искусстве Античности. Необходимость применения гримировальной маски была вызвана мобильностью, универсальностью и монументальностью сценических персонажей. Актеры Античности не овладели скульптурно-объемным приемом грима, позволяющим изменить внешность с помощью приставных деталей, наклеек непосредственно на лице, голове. Превалирующим приемом создания театральных гримированных масок на протяжении всего периода Античности являлась пластика. Благодаря живописному приему гримерного оформления

сценические образы монументальных личин обретали цвет, позволявший визуально произвести классификацию по половым, возрастным и социальным признакам.

Уникальным памятником литературы, содержащим сведения о театральных масках, является «Ономастикон» Юлия Поллукса (II в. до н.э.). Он содержит множество цитат более ранних авторов и не представляет собой авторское сочинение. Поллукс предлагает классификацию масок, подразделяя их по половому признаку, возрастным категориям, социальному статусу, описывая характерные черты каждой группы. Освещая театральные маски в «Ономастиконе», автор разделяет их на четыре категории: маски постклассической трагедии, специальные маски, первоначально задействованные в трагедии, но затем и комических спектаклях, маски, непосредственно используемые для сатирической драмы (силены, сатиры), и маски новой комедии [1, IV, с. 133–141, 141–142, 143, 143–154]. Общее количество масок, применяемых непосредственно для гримирования актеров в трагических постановках, достигает двадцати восьми.

Поллукс разделяет их на группы, определяя возрастные, половые социальные приоритеты: 8 масок мужчин и юношей (*νεανίσκοι*), 3 маски рабов (*θεράποντες*), 11 женских масок (*γυναῖκες*), 6 масок стариков (*γέροντες*). Предлагается категория специальных масок (насчитывает 33 образца), которые изображают божества, мифические существа (гигант, титан, нимфа), силы природы (река, гора), также есть указание на абстрагированные типажи (смерть, гордость, зависть). В письменном источнике Поллукс замечает, что любая из вышеперечисленных масок могла использоваться для комедийных спектаклей [1, IV, с. 142].

Особый интерес вызывают перечисленные автором в конце «Ономастикона» специальные маски, применяемые для гримирования в трагических спектаклях: справедливость (*δίκη*), смерть (*θάνατος*), сумасшествие (*λύσσα*), вина (*οἶστρος*), гордость (*ὑβρις*), убеждение (*πειθῶ*), обман (*ἀπάτη*), опьянение (*μέθη*), нерешительность (*ἄκνος*), зависть (*φθόνος*) [1, IV, с. 141–142]. Личина слепого Финейя, находящаяся в списке «Ономастикона», по всей видимости, воплощает сценический персонаж героя трагедии Эсхила «Финей» [1, с. 176].

Классификация и визуальные характеристики масок «Ономастикона», используемых для грима античного актера, освещают в основном сценические образы трагических спектаклей. В литературном источнике Поллукс дает довольно обобщенную информацию о масках, находящихся применение в комедии:

«маски копировали лица тех, кого высмеивали в комедии, либо были созданы с учетом комических диспропорций» [1, IV, с. 133–154]. Упомянутые Поллуксом в «Ономастиконе» маски являлись единственным средством примерного оформления в создании сценических образов трагических спектаклей.

**Вазопись.** При исследовании театрального грима в период указанной эпохи следует произвести анализ запечатленных в изобразительном искусстве образов масок. Древнегреческая вазопись наглядно демонстрирует изображения актеров с гримированной маской, участвующих в театрализованных представлениях. На основании исследования многочисленных произведений декоративно-прикладного искусства Античности можно выделить два вида изображений актеров с театральной маской. К первому виду относятся сценки, в которых актеры изображены с надетыми на голову масками. Ко второму – изображения личин в руках актеров, или запечатленных отдельно, как декоративный элемент росписи. Одним из уникальных образцов древнегреческой вазописи является так называемая «Ваза Прономос», представляющая традиционную гончарную форму кратера (др.-греч. *Κεράνυμι* – «смешиваю»), предназначенную для смешивания вина с водой. Данный экспонат находится в Национальном археологическом музее Неаполя и относится к 410 г. до н.э. (рис. 1). Актеры композиционно размещены в двух параллельных ярусах, опоясывающих гончарный сосуд. «Ваза Прономос» убедительно подтверждает факт существования в V в. до н.э. гримированных лицевых масок, используемых актерами для воплощения сценических образов. Роспись демонстрирует изображения актеров (они словно всматриваются в созданный типаж), держащих личину в своей руке напротив головы либо держащих на опущенной вниз руке возле ног. Маски выполнены в реалистичной манере. Скульптурный грим личин дополнен трудоемкой постижерной работой в виде сложных причесок, накладных бород, усов, бровей. Накладки, имитирующие волосы, изготавливались из тех же материалов, что и маска (гипс, дерево, кожа, терракота). В зависимости от сценического образа личины подвергались живописной тонировке общим цветом.

В вазописи наглядно продемонстрирована как женская, так и мужская прическа античных времен. Двухъярусная многофигурная композиция создает особую атмосферу театрального общества. Изображенный актер в верхнем ряду справа акцентирован именно белой маской, которую он держит в руке. Пластический

грим объемной личины, в которую пристально всматривается актер, воплощает сценический образ бога растительности и виноделия Диониса. Об этом свидетельствуют костюм мифологического персонажа с изображенной шкурой пантеры на плече и крупная маска, увенчанная плющом. Изображение Диониса, выраженное в скульптурно-объемном гриме маски на «Вазе Прономос», является типичным для V в. до н.э.

Наглядный пример – образец пелики (др.-греч. *Πελίκη*, двуручный сосуд плавных очертаний с относительно широким устьем и туловом характерной каплевидной формы), выполненной мастером Новсикаи (460 г. до н.э.; Музей искусств Метрополитен в Нью-Йорке). На ней изображен бородатый Дионис, облаченный в леопардовую шкуру с тирсом в руке (рис. 2). Аналогичный образ демонстрирует вазопись краснофигурного кратера (490–500 гг. до н.э.; Музей Пола Гетти в Лос-Анджелесе) (рис. 3).

Цвет объемной маски и костюма не случаен, поскольку он подтверждает принадлежность Диониса к пантеону божеств. Согласно греческой мифологии, боги и богини отличались от людей золотыми кудрями и белой кожей. Пластика личины Диониса, запечатленная на «Вазе Прономос», выполнена реалистично. Грим визуально демонстрирует постриженные лестничкой, завитые волосы бороды. Открытый рот, морщинистый нахмуренный лоб, темные от теней отверстия для глаз наделяют маску выразительностью и живостью созданного сценического образа.

Рядом (слева) изображен актер, сценический грим которого воплощает героя греческой мифологии Геракла. Объемную лицевую маску актер держит внизу на вытянутой руке возле ног. Примерное решение Геракла столь же реалистично, как и личина Диониса. Скульптурно-объемный прием грима демонстрирует аккуратно постриженные завитые у кончиков черные волосы бороды, тонкие усы, симметрично расходящиеся волнами к вискам волосы на голове. Верхняя часть личины увенчана головой льва с торчащими ушами, повествует об одном из подвигов, совершенных Гераклом. Органично дополняют грим костюм с водруженной на плечо шкурой льва и массивная палица в руках у актера.

Особый интерес вызывает женщина с маской в левой руке, находящаяся возле актера, исполняющего роль Геракла. Поскольку известно, что актерами в античном театре были только мужчины, то причастность женщины к сценическому искусству ставится под сомнение. Мы не ставим целью выявить специфические черты актерского мастерства,

в том числе раскрыть причину появления в данном изображении женщины. Наша задача – определить особенности древнегреческих масок, изображение которых присутствует в вазопиcи. Объемная личина, изображенная в руке женщины, создана с применением как пластического, так и живописного приема грима. Согласно «Ономастикону» Поллукса, различие по полу в личинах осуществлялось благодаря градации темных и светлых тонов кожи. Сценический грим мужского персонажа выделялся темной живописной покраской маски, в отличие от женского, идеальным цветом лица которой считался белый. Живописный прием выбеливания личин использовали в гриме для создания категории сценических образов героинь более высокого социального положения, знатных особ. Скульптурно-объемный прием грима изображенной женской маски выделяется масштабной постижерной работой в виде необычайно длинных локонов волос, опускающихся вниз. Их длина превышает площадь личины почти в два раза.

Аналогичное изображение столь длинных волос демонстрируют культовые и декоративно-архитектурные элементы масок античных времен. Примером может служить личина «Бородатый Дионис» из Пантикапея, относящаяся к третьей четверти II в. – началу I в. до н.э. (рис. 4). Терракотовая маска не является атрибутом сценического грима и вероятнее всего связана с культовыми ритуалами поклонения божеству. В данном терракотовом экспонате длина бороды превышает лицевую часть маски в несколько раз.

Сложный пластический грим женской личины на «Вазе Прономос», изготовленный, как известно, из твердых материалов (гипс, дерево, кора, терракота), вызвал бы у актера дискомфорт при игре на сцене. Длинные и тонкие окончания прядей волос подверглись бы разрушению в процессе эксплуатации данной гримировальной маски. Изображенная на «Вазе Прономос» женская маска декоративна, тонально и композиционно она дополняет многофигурную роспись.

В верхнем ряду (слева) на «Вазе Прономос» изображена группа актеров, держащих в руках две мужские гримировальные личины. Пластика объемной маски в руках актера, держащего ее напротив своей головы, выделяется необычным строением, закрывающим затылочную часть головы. Существование аналогичной конструкции масок не находит подтверждения в литературных памятниках Античности. Схожую конструкцию шлемовидной сценической личины демонстрирует барельеф, изображающий поэта (Менандра?)

с масками (I в. до н.э. – I в. н.э.; Музей искусств Принстонского университета). Практическое использование шлемовидных личин, переданных на «Вазе Прономос» и барельефе, вызвало бы массу неудобств у актера. Возможно, что данная конструкция привела бы к снижению акустических способностей восприятия зрителем из-за сильного глушения речи. Гримируясь личиной с закрытой конструкцией, актер оставался бы глухим, возникла необходимость в изготовлении двух боковых отверстий напротив ушей. Учитывая, что материалами изготовления масок были гипс, кора, терракота, использование подобной громоздкой конструкции для грима затруднило бы ношение и передвижение актера по сцене. Существование скульптурно-объемных личин, закрывающих всю голову актера, применяемых для сценического грима в античном театре, ставится под большое сомнение.

Уникальным образцом вазовой росписи, демонстрирующим сценический грим греческой классики, является фрагмент аттической краснофигурной ойнохойи (470–460 гг. до н.э.; Музей агоры в Афинах). На сохранившемся фрагменте отчетливо изображен мальчик, держащий в опущенной вниз руке крупную по размерам сценическую маску (рис. 5). Кисть левой руки мальчика находится выше маски. Данный факт представляет убедительные визуальные доказательства существования специальной ручки (отверстий для веревки) в верхней части маски, используемой для ношения (подвешивания).

Живописный грим светлого тона создает противоречивый сценический типаж личины. Учитывая, что на ней отсутствует пластический грим в виде бороды и усов, можно однозначно утверждать о созданном сценическом образе молодого юноши. Согласно литературным источникам, бледный цвет лица мужчины может повествовать об изнеженности героя. Типичные греческие мужчина и юноша в античном спектакле изображались в гриме живописной тонировкой маски в темный оттенок. Существует еще одна версия тональной трактовки данного типажа: «бледность мужской маски могла указывать на то, что персонаж принадлежит к миру мертвых» [2, с. 56].

Вазовые росписи Древней Греции классической эпохи (V в. до н.э.) наглядно подтверждают существование лицевой маски как неотъемлемого атрибута сценического грима актера. Используя скульптурно-объемный прием гримированного оформления греческие ваятели создали сценическую личину, передающую точные пропорции анатомического строения лица и головы человека. Сценические

образы классической эпохи, воплощенные в гримировальных масках, выделяются выразительностью и монументальностью.

**Заключение.** Развитие сценической маски, начавшееся в V в. до н.э., эволюционирует в творчестве Аристофана, демонстрируя выразительную пластику только на внешних признаках его героев. Характерные сценические образы в творчестве Менандра способствуют прогрессивному развитию выразительных средств пластики в гриме. В отличие от Аристофана маски Менандра трансформируются от типичных визуальных характеров к индивидуализированным сценическим образам [3; 4].

Художники Античности демонстрируют в гримировальной пластике мастерство владения анатомией мимики человека, гротескно увеличивая или уменьшая мышцы лица для воплощения сценических образов. Пластический прием грима позволил производить манипуляцию круговой и надбровной мышц лица путем искусственного увеличения в изображении отрицательных персонажей спектакля. Выступающая рельефно пластическая деталь грима зрительно создавала эффект впалых глаз, наделяя персонаж жестокостью, безжалостностью, агрессивностью. Частые изменения пропорции и формы в гримировальных масках касались круговой мышцы рта и комиссуры губ. Выразительным элементом эмоционального состояния человека являлись комиссуры губ: поднятая вверх изображала радость, смех, веселье, опущенная вниз – боль, скорбь, печаль.

Целесообразное применение античными актерами лицевых масок в воплощении сценического художественного образа вызвано

несколькими причинами. В Античности художники не владели технологией скульптурно-объемного грима, позволяющей произвести деформацию частей лица и головы актера. Очевидной причиной использования личины является ее мобильность. Известно о существовании двуликих и трехликих масок, позволяющих моментально сменить изображаемый на сцене персонаж. Если учесть несложное закрепление маски на голове, то фактор мобильности выступает как один из приоритетных аргументов использования личины античными актерами. Персонифицированные сценические образы обрели устойчивый изобразительный характер в скульптурно-объемном решении масок и довольно легко узнавались зрителем. Практически все сценические личины превышали пропорции лица и головы человека. Монументальная пластика масок создавала прекрасный обзор сценических персонажей даже с дальних дистанций.

Таким образом, объемная маска являлась неотъемлемым атрибутом грима античного актера и способствовала воплощению на сцене персонажей драматических, сатирических, комедийных спектаклей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Sutton, D.F. Pollux on Special Masks / D.F. Sutton // *L'antiquitéclassique*. – 1984. – Т. 53. – P. 175–176.
2. Sinclair, A. Unmasking Ancient Colour: Colour and the Classical Theatre Mask / A. Sinclair // *Ancient planet*. – 2013. – Vol. 4. – P. 56.
3. Каллистов, Д.П. Античный театр / Д.П. Каллистов. – Л.: Искусство, 1970. – 102 с.
4. Головня, В.В. История античного театра / В.В. Головня. – СПб.: Питер, 2010. – 500 с.

*Поступила в редакцию 29.07.2021*

# Революционная тематика в театральном искусстве Китая и Беларуси первой половины XX века

Чжан Цзинюй

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

*В статье рассматриваются и анализируются произведения на революционную тематику в различных видах театрального искусства Китая и Беларуси первой половины XX столетия. Основной акцент сделан на характеристике и сравнении особенностей идейного содержания театральных произведений революционного и постреволюционного периода в обеих странах.*

*В период Синьхайской революции (с 1911 г.) театр претерпел существенные изменения. В истории китайского театра это явление заслуживает отдельного внимания. Революционные деятели использовали его как оружие для продвижения идей революции, способствуя его развитию. Пик расцвета театра пришелся на кульминацию революции. Пьесы периода Синьхайской революции, упомянутые в данной научной публикации, возникли благодаря новым историческим условиям. В определенной степени указанные постановки черпали силу из этих перемен, но, с другой стороны, именно подобные перемены определяли пространство их существования.*

*В Беларуси между двумя революциями 1905 и 1917 гг. и в последующий период также активно развиваются различные виды театральных постановок, раскрывающие в своих произведениях тематику, связанную с революционными событиями. В области музыкального и драматического театра основополагающей становится героико-патриотическая тема, а также сюжеты, связанные с событиями революции и гражданской войны, истории революционной борьбы белорусского народа во время Октябрьской революции.*

*И в Китае, и в Беларуси в постановках на революционную тематику получили развитие передовые для того времени концепции, в которых не только критиковалась и высмеивалась феодальная монархия, но и распространялись идеи демократизма, патриотизма и героизма, равенства между мужчинами и женщинами. Отражение текущих революционных событий, противостояние старым убеждениям и выражение новых идеалов – характерные особенности содержания китайских и белорусских пьес на революционную тематику.*

**Ключевые слова:** театральное искусство, Синьхайская революция, Октябрьская революция, революционная тематика, героико-патриотический жанр, постановки, пьесы.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 10–15)

## Revolutionary Themes in the Theatrical Art of China and Belarus in the early 20<sup>th</sup> Century

Jang Tsinui

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

*Revolutionary theme in different types of theatrical works of art of China and Belarus in the early 20th century is considered and analyzed in the article. Accent is made on the characteristic and the comparison of the features of the ideological content of theatrical works of art of the revolution and post-revolution periods in both the countries.*

*During Sinkhai Revolution (from 1911) the meamp underwent considerable transformations. In the history of Chinese theater this phenomenon deserves special attention. Revolution leaders used it as a weapon for advancing ideas of the revolution, thus promoting its development. The peak of the theater thriving coincided with the culmination of the Revolution. Plays of Sinkhai Revolution period, mentioned in this paper, appeared due to new historical conditions. To some extent, these performances drew force from the changes, but, on the other hand, it's these changes that determined the space for their existence.*

*In Belarus between the two revolutions of 1905 and 1917 as well as later, various types of theatrical performances which revealed themes connected with revolution events also actively developed. In musical and drama theater the leading theme is the heroic and patriotic as well as stories connected with events of the Revolution and the Civil War and the history of Belarusian people revolutionary struggle during the October Revolution.*

*Both in China and in Belarus in revolutionary theme performances, concepts which were progressive for those days were developed. In them not only feudal monarchy was criticized and ridiculed but also ideas of democracy, patriotism and heroism, equality of men and women were spread. Reflecting current revolution events, opposing old and expressing new ideas were the characteristic features of the content of Belarusian and Chinese revolution theme plays.*

**Key words:** theatrical art, Sinkhai Revolution, the October Revolution, revolution theme, the heroic and patriotic genre, performances, plays.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 10–15)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 18737886707@163.com / 531637038@qq.com – Чжан Цзинюй

**Театральные постановки на революционную тематику в Китае первой половины XX века.** В истории Китая существовало и существует поныне множество различных видов театрального искусства. Традиционный китайский театр (*сицзюй*) сложился в период династий Сун (960–1279 гг.) и Цзинь (1115–1234 гг.), а в ходе длительного развития на его основе постепенно сформировались новые виды театра. В данной статье остановимся на тех из них, постановки которых непосредственно отражали тематику Синьхайской революции (1911 г.), – *шишисиньцзюй* (модернизированная драма), *хуацзюй* (разговорная драма), *шичжуанси* (современная сычуаньская опера), музыкальные драмы *чуаньци* (легендарная драма) и *цзацзюй* (юаньская драма).

В период Синьхайской революции в связи с нарастающими революционными настроениями поэзия, проза и театр претерпели существенные изменения. Революционные деятели использовали театр как оружие для продвижения революции, в свою очередь театр, служащий потребностям революционного дела, играл стимулирующую роль в его эволюции. Лу Синь в 1952 г. отмечал, что «разного рода литература создается в ответ на происходящее, <...> впереди политика, а за ней – литература и искусство» [1].

В ходе постоянно развивающегося революционного движения на сцене пекинской оперы в Шанхае стали пользоваться большей популярностью постановки модернизированной драмы *шишисиньцзюй*. Главным инициатором возникновения модернизированной драмы является Ван Сяонун, которого называют «первым революционным гигантом театрального класса», выражавшим свой патриотический энтузиазм не только при помощи театра, но и в революционных изданиях «Материковый Китай», «Чжэцзянский прилив», «Большая сцена XX века» и др., а также подвергавшим резкой критике коррупцию власти того времени. При этом и артисты пекинской оперы Пан Юэцяо, братья Ся Юэшань и Ся Юэжунь сыграли важную роль в продвижении модернизированной драмы.

Во время Синьхайской революции деятели театрального мира не только пропагандировали антицинскую революцию, но и принимали непосредственное участие в революционной борьбе. Некоторые из них отдали свои жизни за революционное дело, как, к примеру, Ван Чжуншэн, который, считал, что «для того, чтобы Китай был богатым и могущественным, необходима революция, а революция опирается на пропаганду. Способы пропаганды – это, во-первых, газеты, а во-вторых, реформирование

театра» [2]. Чтобы противостоять реакционным действиям цинского правительства, он посвятил себя новому театру, организовал театральную труппу и вместе с Жэнь Тяньчжи в феврале 1908 г. учредил актерскую школу нового театра «Тунцзянь». Хотя она просуществовала всего немного более двух месяцев, но стала первой театральной школой в Китае. После постановки спектакля «Черный раб взывает к Небу» в 1907 г. Ван Чжуншэн поставил модернизированные драмы «Цю Цзинь», «Современное состояние чиновничества» и др., в которых пропагандировалась революция, разоблачалась коррупция в правительственных кругах.

Хотя новая модернизированная драма отражала современную жизнь и социальные проблемы общества того времени, в ней использовалась форма традиционной китайской драмы, что порождало противоречие между новым содержанием и старой формой. Решение указанного вопроса было довольно поспешным и небрежным: одетые в костюмы западного кроя актеры исполняли арии пекинской оперы, что вызывало диссонанс и усложняло зрительское восприятие. Некоторые зрители считали, что лучше применить чистую декламацию (говорить а не петь). В подобных обстоятельствах появляется новый театральный жанр *хуацзюй*.

*Хуацзюй* (разговорная драма) как разновидность новой модернизированной драмы зародилась под влиянием буржуазно-демократической революционной мысли. Одним из результатов «распространения западных знаний на Восток» в области театра стало заимствование такого жанра западного общества, как драматический театр. Патриотическая, революционно настроенная интеллигенция использовала этот новый вид «оружия», чтобы прямо выражать свои политические идеи и чувства, проводя, таким образом, социальную пропаганду.

*Хуацзюй* была основана в 1907 г., когда учащиеся в Японии китайские студенты Цзэн Сяогу, Ли Шутун, Оуян Юйцянь, Лу Цзинжо поставили в Токио пьесы «Дама с камелиями» (третий акт) и «Черный раб взывает к Небу» (по одноименному роману Г. Бичер-Стоу в переводе Лин Цяня и Вэй И). Последняя пьеса состояла из 5 актов с законченным, целостным либретто, в ней использовались разговорные диалоги, что представляло собой *хуацзюй* (разговорную драму) в чистом виде. В отношении идейного содержания спектакль был наполнен мощной идеей сопротивления национальному угнетению, что очень растрогало публику, особенно китайских студентов и революционеров, проживающих в Японии.

Театральные круги Японии также дали высокую оценку этой пьесе.

Премьера этой пьесы стала первой публичной постановкой хуацзюй, которая ознаменовала собой зарождение данного вида китайского театра. За ней последовали постановки обществом «Весенняя ива» в Токио в 1909 г. пьес «Горячая кровь» («Горячие слезы») по сценарию оригинальной пьесы «Тоска» французского писателя В. Сарду в японском переводе. Эта обычная романтическая трагедия не случайно была выбрана для постановки в то время. Оуян Юйцзянь в «Воспоминаниях о Весенней иве» отмечает, что студенты некоторых учебных заведений в Шанхае, играя на сцене в названном самодеятельном спектакле, который по сути являл собой скопированную пекинскую оперу и еще не обладал в полной мере формой хуацзюй, несли «сильный революционный настрой, никто из них не являлся революционером, но идея противостояния авторитарной тенденции и свободной мысли не могла не затрагивать их, и, хотя каждый имел различные ощущения, репетируя, вместе они невольно выстраивали романтическую драму с агитационно-пропагандистской идеей» [3, с. 167]. Именно в силу упомянутой тенденции они не скопировали оригинал, а адаптировали его в соответствии с потребностями объективной ситуации. Например, в оригинальной версии был казнен только художник, в адаптированной же версии художник и революционер были вместе доставлены к месту казни. Подобное изменение является естественным, к тому же соответствует мыслям и чувствам народа, воодушевляя революционную молодежь (рис. 1–3).

В период Синьхайской революции в сычуаньской опере *шичжуанси* родилось множество современных пьес, отражающих основные исторические события до и после Синьхайской революции.

Так, в спектакле «Альянс восьми держав» представлены исторические события, предшествующие Синьхайской революции, а именно Кантонское восстание в провинции Аньхой, которое возглавил Хуан Син. В пьесах «Учанское восстание», «Восстановление Учана», «Отречение от престола», «План возрождения былой славы», «Кровь на сычуаньских дорогах» нашли прямое отражение такие события Синьхайской революции, как Учанское восстание и Движение в защиту железных дорог, которые имели большое значение для успеха Синьхайской революции.

История Движения в защиту железных дорог в провинции Сычуань послужила важным материалом для современных пьес сычуаньской

оперы *шичжуанси* [4, с. 35]. Исполнительской особенностью новой сычуаньской оперы стало использование актерами вместо традиционной для китайской оперы длинной одежды со струящимися рукавами демократичных костюмов, характерных для того времени, что создавало впечатление свежести и новизны, близкой современной публике.

Произведения *цзацзюй* и *чуаньци* появились в начале правления династии Цин (1636–1912 гг.) и главным образом отражали взлеты и падения в истории государства, выражая национальное самосознание. Приверженцы предшествующей власти и высшее чиновничество цинского двора использовали *цзацзюй* для воспевания Родины и выражения собственных чувств. Одной из особенностей *чуаньци* и *цзацзюй* периода Синьхайской революции является довольно размытая граница между стилистическими характеристиками, их сложно отличить друг от друга. Вследствие ограниченного количества материалов по этой теме остановимся лишь на краткой характеристике идейного содержания нескольких наиболее известных произведений *чуаньци* и *цзацзюй* о Синьхайской революции.

В пьесе *чуаньци* «Национальный дух Китая» повествуется о женщине-революционерке У Минсы из центрального Китая, которая восхищалась свободными правами женщин в западных странах и призывала китайских женщин к борьбе, защите своих прав, достижению равенства, свободы и независимости женщин с целью построения нового мира, в котором будет равноправие между мужчинами и женщинами. В пьесе *цзацзюй* «Следы кровавых слез» показан образ партийца-патриота, который вместе с чиновником влюбился в одну куртизанку. Девушка отвергла чиновника, из-за чего тот, используя служебное положение, приказал арестовать и посадить в тюрьму партийца. В пьесе автор выражает собственное отрицательное отношение как к новаторам, так и к консерваторам, как к прислужникам монарху, так и к революционерам.

Таким образом, в период Синьхайской революции театр в Китае процветал, достиг кульминации в своем беспрецедентно новом развитии, что явилось результатом стимулирования революционного движения. Пик расцвета театра пришелся на кульминацию революции. Можно сказать, что без кульминации Синьхайской революции не было бы апогея драматического (театрального) движения. Однако после провала революции, вслед за резко ухудшающейся политической ситуацией, развитие театра также постепенно стало ослабевать. Пьесы периода Синьхайской

революции родились именно в такой новой исторической обстановке, возникли благодаря новым историческим условиям и служили в интересах новых исторических явлений. В определенной степени они черпали силу из вышеназванных перемен, но, с другой стороны, именно упомянутые преобразования сжимали пространство их существования. Вслед за исчезновением подобных факторов эти пьесы также практически покинули арену истории.

**Белорусские театральные постановки первой половины XX века на революционную тему.** В Беларуси между двумя революциями 1905 и 1917 гг. и в последующий период также активно развиваются различные виды театрального искусства, раскрывающие в своих произведениях тематику, связанную с революционными событиями. Особую популярность получают постановки театра И. Буйницкого, в которых звучали массовые революционные песни и частушки.

Театр И. Буйницкого существовал с 1907 по 1914 г. и выступал не только в белорусских городах, но и в Литве, России, Польше. В спектаклях этого полупрофессионального коллектива, где выступали сам руководитель, члены его семьи и артисты-любители, звучали белорусские народные песни и танцы в сопровождении народных инструментов, показывали батлеечные сцены, ставили произведения В. Дунина-Мартинкевича, А. Чехова, Э. Ожешко. Музыкальной частью театра руководил композитор Л. Роговский, которому принадлежит гимническая песня «А кто там идет» на слова Янки Купалы. Хореографической частью заведовал сам И. Буйницкий, который благодаря исполнению в спектаклях различных белорусских народных танцев не только усовершенствовал и обогатил народную хореографию, но и вывел ее на широкую эстраду, дал толчок к зарождению и развитию в Беларуси профессионального искусства, появлению после Октябрьской революции национального балета [5, с. 67].

В белорусских городах после 1917 г. театральная жизнь развивается стремительно: в Минске концентрируются важные культурные организации, музыкальные и театральные коллективы, в частности, клуб «Белорусская хатка», Первое белорусское товарищество драмы и комедии, Товарищество работников искусств и драматическая секция Белорусской театральной грамады. В Витебске до 1919 г. работал выдающийся художник М. Шагал, который оформлял постановки Театра революционной сатиры.

Интенсивно развивалась театральная жизнь и в небольших городах Беларуси. В Мстиславле известным композитором

Н. Чуркиным была создана опера на революционную тему «Освобождение труда», поставленная в 1922 г. силами городской самодеятельности.

В 1920-е гг. в Беларуси особенную популярность стали набирать *массовые концерты-митинги* и *массовые театрализованные действия* – прототипы агитационных театров, которые проходили на площадях, улицах, в парках при огромном количестве людей. Так, спектакль «Труд и капитал» по сценарию Л. Литвинова (режиссеры Е. Минович, Л. Литвинов) ставился сначала 23 февраля 1919 г. на годовщину Красной Армии, а затем 8 мая 1921 г. В последней постановке в саду «Профинтерн» в Минске приняли участие около тысячи человек – солдаты Минского гарнизона, хор под руководством В. Теравского, артисты БДТ, участники самодеятельных драматических кружков, минских клубов, духовой оркестр [6, с. 33].

По фольклорным мотивам на белорусском материале были созданы *музыкально-драматические спектакли* «Машэка» Е. Миновича (1923), «Ганка» (1920), «Пан Сурынта» (1929) В. Голубка и др., а также первые собственно *музыкальные спектакли* – опера «Тарас на Парнасе» Н. Аладова (1955) и «Кухня святости» Е. Тикоцкого (1931), в которых превалирует тематика, связанная с революционными событиями.

В области *музыкального театра* в 20–30-е гг. XX века значительное место занимают жанры оперы, балета, музыкальной комедии и оперетты, а также музыки к драматическим спектаклям.

*Белорусская опера* в послеоктябрьский период прошла длительный процесс своего становления и развития. Формирование жанра началось в Беларуси в 1920-е гг. и было связано с творчеством Н. Чуркина. Содержание, тема и идейная направленность первой оперы Н. Чуркина «Освобождение труда» отражают исторические революционные события и отклик на них в данный период. Действие разворачивается в небольшом белорусском городке перед Октябрьской революцией. В либретто оперы, созданном П. Шостаковым, соединяются события из жизни и борьбы рабочего класса с символикой, лозунговой прямолинейностью и лаконичной простотой художественного отображения. Либретто характеризуется плакатностью содержания и символичностью образов оперы, лишенных индивидуализированности. Так, наряду с символическими образами Труда, Свободы, Интернационализма, воплощающими революционный пафос и созданными с помощью

популярных в то время революционных песен, которые насыщали музыкальную ткань оперы, были введены образы рабочего-революционера Антропова, возглавлявшего революционные выступления пролетариата, работницы-революционерки Демосовой, мальчика-фабриканта, пристава и др.

Важной вехой в развитии музыкального театра Беларуси в 30-е гг. XX столетия стало появление национальных опер А. Туренкова «Цветок счастья», «Михась Подгорный» Е. Тикоцкого и «В пущах Полесья» А. Богатырева, которые были поставлены на сцене Белорусского государственного театра оперы и балета, открытого в 1933 г. В этот период, 30-е гг., предпочтение в музыкально-театральном искусстве отдавалось произведениям, посвященным героико-патриотической тематике, сюжетам, связанным с событиями революции и гражданской войны, с ориентацией в области музыкальной драматургии и стилистики на подчеркнuto демократический музыкально-выразительный язык, опору на песенные массовые жанры и т.д. Таким критериям отвечала опера Е. Тикоцкого «Михась Подгорный» на либретто П. Бровки, посвященная истории революционной борьбы белорусского народа во время Октябрьской революции. Основная идея оперы – становление нового человека, рост революционной сознательности народа. Преобладание приподнято революционной тематики в опере определило жанр названного произведения как героико-патриотическая. В этом отношении Г. Кулешова и И. Глушаков отмечают, что данный «национальный спектакль выявил черты оперно-режиссерского творческого метода, обусловленного постановочной эстетикой советской героико-революционной оперы» [6, с. 134].

В послереволюционный период знаковым событием в области *балетного театра* Беларуси стала постановка в 1933 г. труппой только что открытого Белорусского государственного театра оперы и балета первого в его стенах балета Р. Глиэра «Красный мак». Тема балета – стремление трудящихся к свободе, борьба за волю – раскрывалась в актуальном для того времени сюжете, отражающем события поражения китайского народа в революции 1924–1927 гг. и продолжение борьбы против гоминдановского режима. Балетмейстером спектакля стал Л. Крамаревский, который внес изменения в сценарий с целью придания балету «большого революционного звучания», введя в него образы китайского коммуниста и русского белогвардейца, новые сцены революционной борьбы. Музыкальная характеристика

советского моряка нашла воплощение в теме, основанной на интонациях «Интернационала». Главный же образ балета – китайская актриса Тао Хоа – охарактеризован через грациозную пентатоническую тему.

В постановках *драматических театров* Беларуси постреволюционного времени революционная тематика нашла свое отражение в таком спектакле, как «Счастье поэта» по пьесе В. Витки (1950). В произведении запечатлен образ выдающегося белорусского поэта Янки Купалы в период между 1905 и 1917 гг., когда проходило формирование его поэтического таланта, а в эпилоге намечается его дальнейший творческий путь. Премьера спектакля была приурочена к 70-летию со дня рождения поэта и состоялась на сцене Белорусского драматического театра в 1952 г. (режиссеры П. Сушко, И. Судаков). Музыкальное оформление «Счастья поэта» принадлежит отечественному композитору А. Богатыреву, который вводит в спектакль излюбленную и популярную в стране по сей день белорусскую народную купальскую песню «Ой, рана на Йвана». С точки зрения воплощения революционной стихии в этом спектакле показательна сцена «В кочегарке», в которой во время работы поэта появляется хозяин и с насмешкой читает отрывок из стихотворения Купалы о мужике-белорусе, опубликованном в газете. Купала в ответ читает новый стих. Эту сцену сопровождает оркестровое развитие темы революционной песни «Варшавянка». События предреволюционной реальности отражаются в спектакле также через известную песню «Эй, ухнем» и хоровую композицию «А хто там ідзе» на слова Янки Купалы.

Таким образом, в области музыкального и драматического театра Беларуси основополагающей становится в революционный и послереволюционный периоды героико-патриотическая тематика, сюжеты, связанные с событиями революции и гражданской войны, истории революционной борьбы белорусского народа во время Октябрьской революции. Основные идеи и мотивы опер и балетов – революционная борьба и ее драматический накал, рост революционной сознательности народа, становление нового человека, стремление трудящихся к свободе и воле. Внимание композиторов направляется также к деятельности видных личностей того времени, например, поэта Янки Купалы. Неслучайно, на первый план выдвигается жанр героико-революционной оперы. Воплощение героического революционного пафоса требовало от создателей поисков соответствующих средств выразительности и в театральном, и в музыкальном искусстве. «Именно благодаря этим поискам

... часто встречаются примеры ораторской декламационности, интонации основаны на героических мажорных фанфамах, волевых мелодических оборотах восходящей кварты, точные, упругие ритмы и т.д.» [7]. В музыкальной стилистике театральных произведений на революционную тематику наблюдается использование фольклора гражданской войны – боевых революционных и народных лирических песен, интонационно-ладовый строй которых близок массовым походным песням революционного периода, что, безусловно, придало сценическому действию особый революционно-исторический колорит.

**Заключение.** Итак, в рассматриваемый период как в Китае, так и в Беларуси в постановках на революционную тематику получили развитие передовые для того времени идеи, созвучные театральной эстетике показа «правды жизни» (В. Немирович-Данченко). Именно этим идеям и следовали создатели белорусских постановок первой половины XX в., их отражение можно наблюдать и в китайских театральных пьесах периода Синхайской революции, которые не только критиковали идеи феодальной монархии, раскрывали и высмеивали злоупотребление властью, противостояли империализму, но

и распространяли новые идеи демократической республики, патриотизма и героизма, равенства между мужчинами и женщинами. Отражение текущих событий, противостояние старым идеям и выражение новых идеалов – характерные особенности и китайских, и белорусских пьес на революционную тематику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 鲁迅. 现今的新文学的概观, 三闲集 / 鲁迅. – 人民文学出版社, 1952 年. – 135 页. = Лу, Синь. Общий обзор современной новой литературы «Саньсянь» / Синь Лу. – Пекин: Народная литература, 1952. – 135 с.
2. 梅兰芳. 戏剧界参加辛亥革命的一件小事 / 梅兰芳. – 文史资料出版社, 2012 年. – 356 页. = Мэй, Ланьфан. Немного об участии театральных кругов в Синхайской революции / Ланьфан Мэй. – Пекин: Историческое изд-во, 2012. – 356 с.
3. 欧阳予倩. 自我演戏以来 / 欧阳予倩. – 上海三联出版社, 2014 年. – 166–173 页. = Оуян, Юйцянь. С того времени как сам играл на сцене / Юйцянь Оуян. – Шанхай: Три года, 2014. – С. 166–173. – С. 167.
4. 成都铁路分局志编撰委员会编. 成都铁路分局志 / 成都铁路分局志编撰委员会. – 中国铁道出版社, 1992 年版. – 188 页. = Записи отделения Управления железной дороги г. Чэнду: сб. ст. / сост. ред. комиссия Управления железной дороги Чэнду. – Чэнду: Китайская железная дорога, 1992. – 188 с. – С. 35.
5. Глущенко, Г.С. История белорусской музыки / Г.С. Глущенко. – Минск: Музыка, 1976. – 247 с.
6. Куляшова, Г.Р. Музыкальный театр Беларуси: 1917–1959 гг. / Г.Р. Куляшова [и инш.]. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 432 с.
7. Глущенко, Г.С. История белорусской советской музыки / Г.С. Глущенко, Л.С. Мухаринская, С.Г. Нисневич. – Минск: Высшая школа, 1971. – 343 с.

Поступила в редакцию 09.09.2021

# Тенденции компьютерной визуализации архитектуры 2000–2010-х годов

Балуненко И.И.

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

*В статье осуществляется сравнительный анализ ключевых направлений развития компьютерной визуализации архитектуры на рубеже XX–XXI веков и выявляется художественный потенциал каждой тенденции. Цифровой фотореализм 1990–2000-х гг. сменяется развитием постдигитальной графики и цифрового гиперреализма в 2010-е гг. Фотореалистичная визуализация имитирует глянцевую коммерческую фотографию, характеризуется неестественной интенсивностью и насыщенностью цвета, недоступной человеческому глазу резкостью удаленных элементов. Постдигитальная графика предлагает новый способ репрезентации пространства, основанный на соединении методом коллажа цифровых и аналоговых изображений: трехмерных моделей, ручного и компьютерного рисунка, фрагментов фотографий, картин и чертежей, леттеринга, цветовых пятен. Гиперреалистичная визуализация сосредоточена на возможностях проявления художественного образа, передачи атмосферы, настроения и переживания пространства компьютерными средствами. Гиперреалистичная визуализация соединяет методы постдигитальной графики и фотореалистичного рендера, приемы реалистичной и абстрактной живописи, технику фотомонтажа и matte-mainting. Постдигитальные и гиперреалистичные визуализации формируют новый тип пространства, противопоставленный линейной перспективе фотореалистичной компьютерной графики. В отличие от методов фотореалистичного рендера подходы гиперреалистичной и постдигитальной компьютерной архитектурной графики позволяют создавать работы высокой художественной выразительности.*

**Ключевые слова:** архитектурная графика, компьютерная графика, цифровая архитектурная визуализация, фотореалистичный рендер, постдигитальный рендер, гиперреалистичный рендер.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 16–19)

# Trends in Computer Visualisation of Architecture in the 2000<sup>s</sup> – 2010<sup>s</sup>

Balunenko I.I.

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

*The article provides a comparative analysis of the key directions in the development of computer visualization of architecture at the turn of the XX–XXI centuries and reveals the artistic potential of each trend. The digital photorealism of the 1990s–2000s is replaced by the development of post-digital rendering and digital hyperrealism in the 2010s. Photorealistic rendering imitates glossy commercial photography, with its unnatural intensity and saturation and the sharpness of distant elements that is inaccessible to the human eye. Post-digital rendering offers a new way to represent space, based on the combination of digital and analogue images (dimensional models, hand and computer drawings, fragments of photographs, paintings and drawings, lettering, color planes) through means of post-digital collage. Hyperrealistic visualization focuses on the possibilities of conveying artistic imagination, the atmosphere, mood and experience of space by computer means. Hyperrealistic rendering combines post-digital and photorealistic rendering methods, realistic and abstract painting techniques, photomontage and matte-mainting. Post-digital and hyperrealistic renderings create a new type of artistic and architectural space which is opposed to the linear perspective of photorealistic computer graphics. In contrast to photorealistic rendering methods, approaches within hyperrealistic and post-digital computer architectural visualisation allow architects and renderers to create works of high artistic expression.*

**Key words:** architecture graphics, computer graphics, digital architectural visualisation, photorealistic rendering, post-digital rendering, hyperrealistic rendering.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 16–19)

Интенсивное развитие компьютерной графики в 1990-х гг. привело к широкому использованию цифровой визуализации в архитектурном

проектировании. Реалистичный рендер вытеснил ручную графику не только на стадии визуализации проектов – создания коммерческого

Адрес для корреспонденции: e-mail: [iryana.balunenko@gmail.com](mailto:iryana.balunenko@gmail.com) – И.И. Балуненко

изображения для заказчика, но и на стадии эскизирования. Неотличимые от реальности компьютерные спецэффекты рассматривались и как техническое, и как художественное достижение, отражавшее господствовавший в поп-культуре 1990–2000-х гг. образ виртуальной реальности, которая внешне не отличается от материального мира. В архитектурной критике 2010-х годов возникает дискуссия о проблемных сторонах реалистичной цифровой визуализации: чрезмерном эффекте «глянца», коммерциализации, недостаточной художественной выразительности и однообразии, отличии идеализированных рендеров от возведенных зданий [1; 2]. Научные исследования психомоторики работы за компьютером демонстрируют, что компьютерное эскизирование ограничивает фантазию архитектора [3]. Такие теоретики архитектуры, как С. Джейкоб [4] и Н. Шпиллер [5], видят альтернативу в постдигитальной графике, сочетающей цифровые методы изображения с ручной графикой и коллажем, в то время как Ш. Гриффитс [6] и М. Гош [7] критикуют постдигитальные методы за поверхностность, зрелищность и возрождение постмодернистской стилистики.

Тем не менее противопоставление фотореализма и постдигитальной графики представляется редукционистским, так как не учитывает формирования в 2010-х гг. третьей тенденции – гиперреалистичной визуализации, в которой переосмысливаются методы фотореалистичной и постдигитальной графики и вырабатывается уникальный комплекс художественных приемов. Влияние гиперреалистичного направления на устоявшиеся представления о путях развития цифровой архитектурной визуализации до настоящего времени не исследовано в современных искусствоведении и теории архитектуры.

Цель исследования – охарактеризовать ключевые направления компьютерной архитектурной визуализации 2000-х и 2010-х гг. и произвести сравнительный анализ их выразительного потенциала.

**Фотореалистичная визуализация.** Она имитирует отретушированные снимки из модных журналов, на которые накладываются глянцевые «сияющие» фильтры, при этом неестественно усиливается интенсивность и насыщенность цвета, достигается недоступная человеческому глазу резкость удаленных элементов.

В сравнении с рендером материальный выглядит блеклым и обесцвеченным: «цвета в реальности кажутся все более нереальными, выцветшими, тогда как цвет в виртуальном пространстве излучает сияние, поэтому ему невозможно сопротивляться» [8, с. 171]. Антуражем на подобных изображениях, как правило, служат ярко-зеленая растительность и голубое небо с аккуратными белыми облаками. В других идеализированных фотореалистичных рендерах фон задают неестественно

насыщенные оттенки лилового закатного неба; воздушная перспектива гипертрофирована, антураж теряется в дымке, пронизанной розоватым светом закатного солнца.

Вместо правдивого отображения физического или виртуального мира зрителю предлагаются идеализированные виды с открыток, туристических гидов и рекламных проспектов, призванных «продать фантазию инвесторам» [2]. Выраженно идеализированные «реалистичные» рендеры отличаются от физической реальности не в меньшей степени, чем стилизованная ручная графика. Отличие данных фотореалистичных визуализаций от возведенных зданий оказывается настолько разительным, что ряд выдающихся архитекторов (Т. Бильбао) и дизайнеров (Э. Дельвин) публично отказывается от использования реалистичного рендеринга.

**Постдигитальная визуализация.** Данная визуализация развивается в 2010-е гг. как реакция на творческие и концептуальные ограничения стилистики глянцевого фотореализма. Экспериментальные архитектурные бюро (А.Н. Фурман, Fala Atelier, Dogma, Viar Estudio, Estudio Altiplano, Point Supreme) разрабатывают технику презентации проекта, в которой соединяются цифровые и аналоговые методы и аналоговые способы репрезентации пространства. Архитекторы используют компьютер для создания плоскостных изображений, позволяющих отказаться от перспективы либо комбинировать фрагменты с прямой перспективой, но различными точками схода, обратную перспективу и фронтальную проекцию, соединяя их произвольно в одном изображении. Эти средства позволяют создавать совершенно новый, сюрреалистично-абстрактный тип архитектурных образов и пространств и выйти за пределы ограничений линейной перспективы.

В коллажах и архитектурных рисунках Office Kersten Geers David Van Severen (KGDVS) реалистичные элементы с выраженной глубиной и трехмерностью противопоставляются абстрактным плоскостям, которые формируют сложную композицию из цветowych пятен на текстурированном фоне (RTBF Radio Télévision Belge Francophone, 2015, Брюссель, Бельгия). Как правило, глубина и перспективные сокращения сохраняются в ландшафте, в то время как проектируемое здание составляет из абстрактных элементов, соединяясь в работах, находящихся на грани сюрреализма и абстрактного искусства. В отдельных коллажах здания упрощены до абстрактной композиции из плоских одномерных цветowych пятен (конкурсный проект нового здания ГЦСИ, Москва, 2014). Абстракция оставляет наблюдателю свободу для интерпретации, не давая обмануться иллюзией псевдореализма, и одновременно с тем формирует выразительный, яркий образ,

передавая концентрированное впечатление от объекта. Приемы абстрактной живописи применяются и в визуализациях испанского бюро Viar Estudio. Динамичная композиция панорамы спа-салона в Фуэнкальенте-де-ла-Пальма в Испании (2015) строится на диагональных пятнах цвета: здания и детали антуража превращаются в геометрические фигуры.

Геометрия ландшафта и наполняющих его объектов приближается к абстракции даже в тех работах итало-бельгийской мастерской DOGMA (арх. П.В. Аурелли), где коллаж соединяется с архитектурной графикой, что можно объяснить влиянием выразительного языка итальянского рационализма и постмодернистских экспериментов А. Росси. В серии коллажей «Поле стен» (2012) склеиваются не фрагменты разнообразных фотографий и рисунков, а выполненные в Auto Cad фронтальные и аксонометрические проекции и разрезы. Изображенные на чертежах здания представляют собой собирательный образ архитектуры Рима; в них соединяются фрагменты вокзала Рома Термини, Пантеона, мавзолея Констанции, Замка Святого Ангела, пирамиды Цестия и других памятников истории города. Здания-коллажи перечеркиваются фронтальными плоскостями бесконечных фасадов с повторяющимися ритмами арочных проемов, напоминающими одновременно римские акведуки, архитектуру итальянского рационализма и постмодернизма. Полосы стен у П.В. Аурелли служат координатной сеткой и тюремным забором, символизирующими одновременно упорядоченность и жесткую структуру авторитаризма: они ограничивают свободу движения глаза по воображаемым ландшафтам, создают препятствия и указывают направление. Холодное совершенство регулярных фасадов подчеркнуто утилитарной строгостью линий чертежа.

Цитаты из архитектурных фантазий Дж. де Кирико, Дж.Б. Пиранези и М.С. Эшера в графике «Поля стен» лишены намек на постмодернистскую иронию. Не менее серьезен в использовании приемов изобразительного искусства и последователь DOGMA Т. Грилло: «Изучение архитектурной графики исторических и современных архитекторов подсказывает мне, как можно управлять видовыми точками, композицией и светом, чтобы наиболее эффективно передать задумку» [9]. Среди источников вдохновения Т. Грилло перечисляет К.-Ф. Шинкеля, Дж. Ганди, К.-Н. Леду и британских архитекторов-модернистов Д. Ласдана и К.С.Дж. Вилсона, но в опубликованных проектах архитектора (2016) яснее проступает связь с работами Дж. де Кирико и Э. Хоппера: композиция и гамма почти без изменений скопированы с картин-прообразов, наложением текстур в Photoshop симитирована фактура мазка кисти.

В результате данных процессов возникают новые способы соединения чертежных

проекций и пространства рисунка. Цифровые технологии позволяют стать реальными явлениям, которые с трудом поддаются классификации, – гибриду компьютерной и ручной графики, векторной и растровой, рендера и макета, живописи и ассамбляжа. Из этого хаоса вырастает «постцифровой» подход к архитектурной графике, которая возвращает архитектурному рисунку с его свободой и бесконечными возможностями главенствующую роль листа – сцены, на которой «разыгрывается драма рождения архитектурной идеи» [4].

**Гиперреалистичная визуализация.** Этот вид визуализации возникает в 2010-е гг. в результате взаимодействия подходов, разработанных в постдигитальной графике, и методов создания фотореалистичных рендеров. Творческий поиск авторов, работающих в направлениях гиперреализма и постдигитальной графики, обусловлен отношением к визуализации как виду цифрового изобразительного искусства, поиском новых способов изображения пространства.

В фотографии и живописи гиперреализм понимается прежде всего как новая ступень развития фотореализма, в котором за счет преувеличенной насыщенности цветового тона, светотени и детализировки, а также отказа от воздушной перспективы создается более обостренное, интенсивное, насыщенное, концентрированное переживание предметного мира, чем достижимое в фотореализме и даже самой физической реальности. Гиперреалистичная визуализация, напротив, сосредоточена на возможностях проявления художественного образа, передачи атмосферы, настроения и переживания пространства компьютерными средствами. Поэтому для визуализаторов-гиперреалистов закономерным источником вдохновения служат не столько коллаж и традиционная архитектурная графика, сколько выразительные приемы как цифровой, так и аналоговой реалистичной и абстрактной живописи и фотографии. Наряду с коллажем применяются фотомонтаж и техника *matte-mainting* – дорисовка фотореалистичного изображения поверх кадров, изначально использовавшаяся еще в пленочных кино и фотографии. Сами по себе гиперреалистичные работы также чаще напоминают кадры из фильмов, фотоснимки или живописные полотна.

В визуализации исландской гостиницы «Dazzling» (2017), выполненной мастерской Iddqd-studio в смешанной технике фотомонтажа и трехмерного рендера, фронтальная композиция и ритмичность постдигитальной графики сочетаются с приемами живописи романтизма. Особенно ярко проступают параллели с картиной «Странник над морем тумана» (1818) К.Д. Фридриха (1774–1840): гамма изображения холодная и почти бесцветная, местами

затемненная до черноты, поэтому силуэт скал и стоящего на них здания кажется вырезанным из светлого неба. Бурный горный ручей на переднем плане прорезает черноту скалы.

Последовательное применение постдигитальных методов прослеживается в работах норвежской студии Mir.no – признанных мировых лидеров коммерческой визуализации. Изображение деревни Никсунд в Норвегии напоминает театральные декорации: работа представляет собой многослойный коллаж из фотографий и рендеров зданий, каждый слой – отдельный план изображения – расположен фронтально по отношению к наблюдателю. Еще одним приемом, характерным скорее для постдигитальной, чем реалистичной визуализации, является немного приглушенная, тусклая палитра, которая придает изображению сходство с выцветшей открыткой.

Выразительная композиционная структура работ «Цветочная поляна» и «Павильон Sydney Barangaroo в Сиднее» основана на сочетании цветочных пятен, которые распадаются на конкретные предметы – трансформируемые зонты, деревья, песок, крыша павильона, водная гладь – словно мозаика на отдельные куски. При этом, как и в работах постдигитального бюро Viar Estudio, сохраняется цельность и иерархичность элементов изображения, детали не нарушают цельности композиции. Сочетание фронтальной перспективы с одной точкой схода и зарифмованных горизонтальных линий в визуализации гостиницы в деревне Федье в Норвегии напоминает абстрактные коллажи Office KGDVS. Сложные фактуры фасадов и фьордов, замысловатые линии скал подчинены гипнотически упорядоченной структуре изображения.

Визуализатор-гиперреалист улучшает реальность подобно художникам Ренессанса: здания и антураж идеализированы, формы и линии изящны и гармоничны. Если фотореалист старается выбрать наиболее «приближенные к реальности» ракурсы, даже изображая здание с высоты птичьего полета, то гиперреалист, как художник-иллюстратор, выбирает точки обзора с самыми впечатляющими очертаниями предметов, эффектным масштабом и выверенными пропорциями. Для придания дополнительной выразительности композиции гиперреалист приклеивает и дорисовывает детали, повышает контраст светотени. В гиперреалистичной визуализации, как и в постдигитальной графике, первичны авторская задумка и художественный образ: «не что изображено, а как изображено». Этот подход сам по себе приводит к зарождению нового выразительного языка и нового типа пространства.

**Заключение.** Таким образом, можно выделить три ключевых направления развития компьютерной архитектурной визуализации

в 1990–2010-е гг.: цифровой фотореализм и возникшие позднее постдигитальная графика и цифровой гиперреализм. Если фотореалистичная графика ориентируется в первую очередь на методы глянцевой фотографии, постдигитальная графика использует возможности коллажа и аналогового архитектурного рисунка, то в гиперреалистичной графике, сконцентрированной на передаче настроения пространственной среды, применяются приемы живописи, фотографии и киноискусства. По выбору выразительных средств гиперреализм стоит ближе к постдигитальному направлению, чем к фотореалистичной визуализации. Методами фотореалистичного рендеринга вряд ли возможно создать работу той степени художественной выразительности, которая достижима в гиперреалистичной и постдигитальной графике. Несмотря на то, что фотореализм допускается отделить от гиперреализма и постдигитальной графики по потенциалу создания выразительных работ, подобные разграничения не применимы для искусствоведческой оценки каждого отдельно взятого произведения. Как и в ручной графике, в компьютерной визуализации использование того или иного творческого метода само по себе не гарантирует высокой художественной ценности результата.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Minkjan, M. What this MVRDV rendering says about architecture and the media [Electronic resource] / M. Minkjan // Failed Architecture. – Mode of access: <https://failedarchitecture.com/what-this-mvrdv-rendering-says-about-architecture-and-media/>. – Date of access: 17.10.2019.
2. Betsky, A. Renderers, if you can't show us where we are, show us where we might go [Electronic resource] / A. Betsky // Dezeen. – Mode of access: <https://www.dezeen.com/2018/09/19/opinion-aaron-betsky-architectural-renderings-fantasy/>. – Date of access: 17.07.2019.
3. Goldschmidt, G. Manual sketching: why is it still relevant? / G. Goldschmidt // The Active Image: Architecture and Engineering in the Age of Modeling / ed.: S. Ammon, R. Capdevila-Wening. – Cham, 2017. – P. 77–99.
4. Jacob, S. Architecture enters the age of post-digital drawing [Electronic resource] / S. Jacob // Metropolis. – Mode of access: <http://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing/>. – Date of access: 17.05.2018.
5. Spiller, N. Plectic architecture: towards a theory of the post-digital in architecture / N. Spiller // Technoetic Arts. – 2009. – Vol. 7, iss. 2. – P. 95–104.
6. Griffiths, S. Now is not the time to be indulging in postmodern revivalism [Electronic resource] / S. Griffiths // Dezeen. – Mode of access: <https://www.dezeen.com/2017/10/30/sean-griffiths-fat-postmodern-revivalism-dangerous-times-opinion/>. – Date of access: 23.07.2019.
7. Ghosh, S. Can't be bothered: the chic indifference of post-digital drawing [Electronic resource] / S. Ghosh // Metropolis. – Mode of access: <https://www.metropolismag.com/architecture/postdigital-drawing-aesthetic/>. – Date of access: 08.09.2019.
8. Koolhaas, R. Junkspace / R. Koolhaas // Content: Triumph of Realization / ed.-in-chief R. Koolhaas, ed. B. McGettrick. – Köln, 2004. – P. 162–171.
9. Grillo, T. Depicting spaces [Electronic resource] / Tom Grillo // KooZA/rch. – Mode of access: <http://koozarch.com/2016/10/15/depicting-spaces>. – Date of access: 28.03.2019.

Поступила в редакцию 17.09.2021

# Цикл как форма художественного произведения в искусстве: теоретический аспект

**Былинкина В.В.**

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

*В данной статье цикл позиционируется как актуальное явление в искусстве, которое внесло свою лепту в формирование национальных и культурных художественных ценностей. Циклическая форма в тех или иных формах присутствовала в произведениях разных народов, получила большое распространение в XIX веке, а в искусстве XX века приобрела поистине всеохватывающий характер. Основной исследовательский интерес состоит в области изучения вопросов, касающихся теоретического обоснования понятия «цикл» и выявления ключевых понятий (циклизация и целостность) в понимании природы цикла. В связи с необходимостью представить цикл как форму художественного произведения в искусстве автором уточняются ведущие признаки формообразования цикла, которые выступают в качестве ключевых во всех видах искусства, акцентируется внимание на выявлении основных типов циклов в музыкальном (сюитный и сонатно-симфонический) и изобразительном (диптих, триптих и полиптих) искусствах, а также в художественной литературе (лирический и прозаический). В настоящее время цикл становится доминирующей формой художественного произведения в искусстве XX века, в связи с появлением технологических видов искусства и с широким распространением массовой культуры.*

**Ключевые слова:** цикл, циклическая форма, художественное произведение, цикличность, целостность.

*(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 20–24)*

# Cycle as a Form of a Work of Art: the Theoretical Aspect

**Bylinkina V.V.**

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

*In the article, cycle is positioned as an topical phenomenon in art, which has contributed to shaping national and cultural artistic values. Gradually evolving, the cyclic form in various forms was present in the works of different peoples, became widespread in the XIX century, and in the art of the twentieth century it acquired a truly all-encompassing character. The main research interest extends to the study of issues related to the theoretical justification of the concept of “cycle” and the identification of key concepts (cyclization and integrity) in understanding the nature of the cycle. Due to the need to present the cycle as a form of an artistic work in art, the author clarifies the main features of shaping the cycle, which act as the main ones in all types of art, focuses on identifying the main types of cycles in musical (suite and sonata-symphony cycles) and visual (diptych, triptych and polyptych) arts, as well as in fiction (lyrical and prose cycles). It is emphasized that the cycle is becoming the dominant form of an artistic work in the art of the XX century, due to the appearance of technological art forms and the wide spread of mass culture.*

**Key words:** cycle, cyclic form, a work of art, cyclicity, integrity.

*(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 20–24)*

В наше время, когда наметилась тенденция к пересмотру устоявшихся понятий, известных стилей и жанров, есть необходимость взглянуть на одну из самых длительно развивающихся форм, которая имеет необычайно богатую традицию в различных видах искусства, – форму цикла. Цикл, представляя собой художественное произведение, состоящее

из двухчастных работ или многочастных полотен, является одним из основных жанров искусства как старого, так и нового времени.

Создание произведений циклической формы, в которых используются схожие принципы, методы и способы создания, подтверждает мысль о том, что в разных видах искусства существуют не только наиболее общие

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: ameli-007@mail.ru – В.В. Былинкина

закономерности формообразования, но и постоянный смысловой диалог. Музыкальные, поэтические, живописные, графические произведения, раскрывая глубинный авторский смысл, дают возможность гармоничного существования их в единой структуре.

Цель исследования – выявить и охарактеризовать особенности цикла как формы художественного произведения в искусстве.

**Понятие «цикл».** Слово «цикл» (*kyklos*) древнегреческого происхождения изначально использовалось в значении «круг», «окружность». С точки зрения исследователей О. Белоусовой и О. Дашевской, «происхождение термина “цикл”, с одной стороны, связано с предромантической философской эстетикой, где оно возникло; с другой – наиболее распространенным явлением циклизации стало во второй половине XIX века» [1, с. 6]. Однако в европейской теории искусства «цикл» впервые возникает на рубеже XVIII–XIX вв., в период становления романтизма. Достаточно вспомнить фортепианный цикл «Времена года» П. Чайковского, цикл портретов «Смолянки» Д. Левицкого, «Маленькие трагедии» А. Пушкина. Все же многие работы той эпохи, принадлежащие к циклической композиционной форме, циклами, как таковыми, не назывались.

В дальнейшем понятия «цикл», «цикличность», «циклизация» становятся достаточно употребительными, встречаясь в переписках поэтов, художников, композиторов эпохи романтизма, а также в высказываниях критиков. В настоящее время это понятие применяется в разнообразных областях деятельности человека и имеет более пятнадцати различных значений.

Понятие «цикл» обладает зачастую разным содержанием в различных национальных традициях. Даже сами термины, используемые для обозначения этого понятия, различны в разных языках: немецкий *zyklus*, английские *sequence* и *cycle*, французские *ensemble* и *serie*, греческий *κυκλος* и др. Каждый из этих терминов отражает разное понимание и истолкование явления цикла. Все это говорит нам о том, насколько широка область применения понятия «цикл».

Исследователи дают различные трактовки данного понятия. Так, Е. Пепеляева определяет его широкое и узкое толкование: «Цикл в широком значении – это совокупность произведений, содержащих любой общий признак (тему, идею, жанр, героя, отдельные композиционные особенности и т.д.). В узком значении цикл – это совокупность произведений, представляющих собой художественную целостность, созданную писателем, и обладающую

общим заголовком, заданной композицией, устойчивостью публикаций» [2, с. 176].

В. Прокопцова в искусстве циклическую форму расценивает как «неограниченное, открытое множество относительно самостоятельных произведений, объединенных общей идеей, которые можно рассматривать как в синхронном, так и в диахронном развертывании» [3, с. 317]. По мнению Л. Ляпиной, циклом является «тип эстетического целого, представляющий собой ряд самостоятельных произведений, принадлежащих одному виду искусства, созданных одним автором и скомпонованных им в определенную последовательность» [4, с. 24].

Российским исследователем Л. Яницким в работе «Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре» (2000) понятие «цикл» трактуется как «скульптурная группа, музыкальный альбом, подборка стихов, выставка картин – все это явления одного ряда, хотя и с разным организующим субъектом» [5, с. 171]. Впрочем, Б. Асафьев подчеркивает слитность цикла, его неделимость на отдельные номера: «Цикл стягивается в неделимое спаянное произведение» [6, с. 173]. Следовательно, ученый осмысливает цикл как единую художественную композицию.

Таким образом, сегодня искусствоведение еще не выработало исчерпывающих и единых определений понятия «цикл». Различное восприятие и толкование проявляется при сравнении терминов, используемых для обозначения данного понятия в разных национальных традициях.

**Циклизация и целостность как ключевые понятия в понимании природы цикла.** В изучении проблем, связанных с циклом, часто фигурирует понятие «циклизация». Термин «циклизация» заимствован из области литературоведения и связывается исследователями в первую очередь с творческой практикой поэтов-символистов.

Важно отметить, что сущностный признак цикличности – повторение, которое лежит в основе самой жизни и законов природы. Осознание бесконечного повторения нашло отражение еще в древнейших мифах об умирающих и воскрешающих божествах (Осирис, Адонис, Дионис). В разных культурах символом бесконечной цикличности являлись Феникс, жук-скарабей, а метафорами – круг, колесо, яйцо. О принципе повторения в ходе мировых событий высказывались еще античные мыслители (Пифагор, Гераклит, Лукреций). В эпоху Ренессанса теорию «повторяющейся цикличности» разрабатывал Н. Макиавелли. В XX веке интерес к идеям

повторения и цикла проявился в историко-социальных концепциях (Н. Данилевский, О. Шпенглер, Л. Гумилев, П. Сорокин).

Соответственно, у феномена циклизации нет ни временных, ни культурных рамок, он присущ всем историческим эпохам и всем национальным культурам. Так, объединение произведений в ряды, последовательности, группы, серии было характерно для искусства изначально. Например, в литературоведении известна циклизация мифов (Критский, Фиванский или Троянский циклы, мифы о подвигах Геракла, об Аргонавтах), в искусствоведении – циклизация серий живописных и графических работ (наскальные рисунки в пещере Альтамира).

В своем исследовании А. Янушкевич объясняет возникновение циклизации как явления следующим образом: «Первое, что формировало концепцию, своеобразную философию цикла, было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающее частное в систему и целостность. Соотношение частного и общего, бытового и бытийного обусловило тенденцию, авторскую интенцию к собиранию и обобщению разнообразных жизненных материалов» [7, с. 71]. Сам принцип циклизации позволяет автору расширять установленные жанровые рамки и становится одним из важнейших инструментов создания целого из разрозненных частей.

Ключевым для понимания природы цикла также является понятие «целостность». По общепризнанному определению целостность «характеризуется новыми качествами и свойствами, не присущими отдельным частям, но возникающими в результате их взаимодействия в определенной системе связей» [8, с. 475]. Важно обозначить, что каждое произведение, входящее в цикл, может существовать как самостоятельная художественная единица, но, будучи извлеченной из него, теряет часть своей значимости. Исследователь И. Фоменко отмечает: «Прежде всего, цикл ощущается как целостность, где отдельная часть “разительно меняет свой рельеф”, становясь элементом новой целостности, определяющая черта которой – концептуальность» [9, с. 116].

Из этого следует, что цикл формируется на пересечении двух составляющих – циклизации и целостности. Данные понятия позволяют самостоятельным частям вступать в контакт с окружающими их разделами и обретать новые качества и свойства, которые помогают оценивать их как цикл, как единое художественное произведение.

**Основные признаки формообразования и типы циклов в искусстве.** Следует отметить,

что средствами развертывания художественного образа циклической формы являются последовательность, линейность изложения, раскрытие заявленной в названии темы, темпоритм движения, органичные чередования относительно самостоятельных произведений, входящих в цикл. Данные требования к формообразованию цикла выступают в качестве основных во всех видах искусства. Искусствовед В. Прокопцова пишет о дифференциации определений:

1. В изобразительном искусстве цикл характеризуется как серия или группа живописных или графических работ, задуманных как единое целое и объединенных сюжетным повествованием.

2. Литературоведение рассматривает цикл как специфическую жанровую форму, возникающую при объединении относительно самостоятельных произведений в целостность более высокого порядка.

3. В музыковедении цикл определяется как музыкальная форма произведения, предполагающая наличие отдельных частей, самостоятельных по строению, но связанных единством замысла [3].

Но общность определений очевидна, и к числу обязательных признаков цикла можно отнести целостность замысла, программное заглавие, сюжетное единство относительно самостоятельных произведений, линейную повествовательность, единство образно-стилистического решения.

Цикл воплощает в себе разнообразное и многогранное содержание произведения, которое объединено художественным замыслом. В. Прокопцова отмечает, что «чаще всего форма в таких произведениях искусства становится обозначением циклического времени (время года, суток) или жанрового соподчинения (циклы портретов, пейзажей, романсов, инструментальных или хореографических миниатюр, поэтических или прозаических литературных произведений)» [3, с. 316].

В музыковедении как теоретически более разработанной области искусствоведения исследователь Т. Кюрегян выделяет два типа циклов [10]:

1. Сюитный, который предполагает непосредственную связь с танцевальными и песенными жанрами, контрастное сопоставление самостоятельных частей, сравнительную свободу целого в отношении количества, порядка и характера частей, простоту их строения (Французские и Английские сюиты И. Баха, сюита «Пер Гюнт» Э. Грига, сюита «1922 год» П. Хиндемита, «Маленькая сюита» В. Лютославского и др.).

2. Сонатно-симфонический, который включает в себя от двух до пяти частей, а каждая из этих частей выполняет особую драматургическую функцию и раскрывает определенную сторону единой концепции. Специфика данного цикла раскрывается в композиционно-драматургическом и идейно-художественном единстве целого (Парижские и Лондонские симфонии Й. Гайдна, тридцать две сонаты Л. Бетховена, три фортепианных концерта С. Рахманинова, пятнадцать струнных квартетов Д. Шостаковича и др.).

Искусствовед В. Прокопцова утверждает, что по аналогии с музыкальными циклами в изобразительном искусстве живописные произведения также сложились в крупные циклические формы [8]:

1. Диптихи, состоящие из двух живописных, рельефных или декоративных частей («Адам и Ева» А. Дюрера, «Мужчина и женщина на лестнице» О. Ренуара, «Диптих Мэрилин» Э. Уорхола).

2. Триптихи, имеющие в своем составе три композиционные части («Сад наслаждений» И. Босха, «Воздвижение креста» П. Рубенса, «Цветы» М. Врубеля, «На Шипке все спокойно!» В. Верещагина и др.).

3. Полиптихи, которые представляют собой живописные или рельефные произведения из многих частей («Гентский алтарь» братьев ван Эйков, «Лавки» Ф. Снейдерса, «Времена года» Н. Пуссена и др.).

Несомненно, изучая конкретные произведения циклической формы, литературоведы также стремятся классифицировать и типологизировать проявления циклизации. Так, теоретики в области литературы выделяют две особые разновидности цикла:

1. Лирический (стихотворный), который строится на сложных фабульных, тематических и ассоциативных связях. Именно в лирике циклические образования, характерные для всех родов литературы, достигли максимального многообразия («Западно-восточный диван» И. Гёте, «Северное море» Г. Гейне, «Наполеоновский цикл» Дж. Байрона, «Башня» У. Йейтса, «Полые люди» Т. Элиота).

2. Прозаический, особенность которого заключается в том, что он возникает из самостоятельных законченных текстов и может существовать изолированно, вне цикла («Записки охотника» И. Тургенева, «Повести Белкина» А. Пушкина, «Плотничьи рассказы» В. Белова, «Записки из мертвого дома» Ф. Достоевского).

**Цикл как доминирующая форма в искусстве XX века.** Понятие «цикл» становится особым предметом интереса ученых в конце XIX – начале XX века, что было вызвано распространённостью циклов в искусстве и культуре

в целом. Исследователь Л. Яницкий утверждает, что цикл занимает место «доминирующей формы художественного выражения, отражающей протекающие в искусстве XX века процессы и служащие моделью их воплощения» [5, с. 174].

Согласно Т. Даниленко, широкое распространение в художественной практике XX века получил принцип повторения, который, как отмечалось ранее, является сущностным признаком цикличности. Автор резюмирует, что, во-первых, это связано с появлением технологических видов искусства (кино-, фото-, медиа-), а во-вторых, актуализация принципа повторения связана с широким распространением массовой культуры, для которой использование приемов повторения стало залогом спроса и востребованности [11].

В настоящее время цикличность становится и основным приемом выстраивания телевизионного повествования. Ключевой тезис Т. Даниленко заключается в том, что «новостные выпуски, телепрограммы, сериалы воспроизводятся с периодичностью, обусловленной человеческой жизнью, по аналогии с которой телевизионные дневные, недельные, годовые циклы потенциально повторяются бесконечное число раз» [11, с. 56].

К тому же феномен телевизионной цикличности проявился в игровых и неигровых телефильмах, например, в работах таких белорусских режиссеров, как В. Дашук («У войны не женское лицо»), М. Пташук («Время выбрало нас»), В. Четвериков («Руины стреляют...») и др. Сегодня на белорусском телевидении транслируются многосерийные документально-публицистические проекты: «Кинометры войны» (ОНТ, в эфире с 2009 г.), «Оружие победы» (Первый канал, в эфире с 2007 г.), «Война известная и неизвестная» (СТВ, в эфире с 2009 г.), «Обратный отсчет» (ОНТ, в эфире с 2008 г.), «Жаркая осень 1939» (СТВ, в эфире с 2010 г.), «История БССР. Краткий курс» (СТВ, в эфире с 2009 г.) и др.

**Заключение.** Проведенное исследование позволило сделать вывод о том, что цикл как форма художественного произведения органично вписался в художественную литературу, в музыкальное и изобразительное искусство, а позже и в экранную культуру. Постепенно эволюционируя, циклическая форма в тех или иных формах присутствовала в произведениях разных народов, получила большое распространение в XIX веке, а в искусстве XX века приобрела поистине всеохватывающий характер. Однако теоретическое осмысление понятия «цикл» впервые формируется только в XIX веке, в период становления

романтизма. В настоящее время изучение данной формы представляет собой перспективное направление в искусствоведении. Впрочем, в наши дни цикл не только не потерял своего значения и актуальности, но и продолжает оказывать самое активное воздействие на формирование духовного мира современного человека.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Белоусова, О.О. Поэтика цикла и книги в современном литературоведении / О.О. Белоусова, О.А. Дашевская // Вестник ТГУ. – 2014. – № 389. – С. 6–14.
2. Пепеляева, Е.В. Исследовательская циклизация лирики как теоретическая проблема / Е.В. Пепеляева // Вестник Пермского университета. – Пермь: ПГНИУ, 2012. – Вып. 2(18). – С. 174–180.
3. Прокопцова, В.П. Цикл и циклизация как форма концептуального расширения художественного образа в искусстве / В.П. Прокопцова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навук. канф., Мінск, 23–24 ліст. 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2013. – С. 315–319.

4. Ляпина, Л.Е. Жанровая специфика литературного цикла как проблема исторической поэтики / Л.Е. Ляпина // Проблемы исторической поэтики: межвуз. сб. – 1990. – № 1. – С. 23–30.
5. Яницкий, Л.С. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре / Л.С. Яницкий // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2000. – Вып. 1–2. – С. 170–174.
6. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – М.: Музыка, 1971. – 373 с.
7. Янушкевич, А.С. Три эпохи литературной циклизации: Боккаччо – Гофман – Гоголь / А.С. Янушкевич // Вестник ТГУ. – 2008. – № 2. – С. 63–81.
8. Блауберг, И. Часть и целое / И. Блауберг // Философская энциклопедия. – М.: Музыка, 1970. – Т. 5. – С. 475–476.
9. Фоменко, И.В. Лирический цикл как метатекст / И.В. Фоменко // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов. – Калинин, 1979. – С. 112–127.
10. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т.С. Кюрегян. – М.: Сфера, 1998. – 344 с.
11. Даниленко, Т.А. Принципы повторения как основа цикличности и серийности в экранной культуре / Т.А. Даниленко // Вестник БГУКИ. – 2010. – № 2. – С. 50–55.

*Поступила в редакцию 02.09.2021*

## Один из Витебского народного художественного училища. Марк Малкин

**Силина А.В.**

Учреждение «Государственный архив Витебской области», Витебск

Статья представляет попытку реконструкции биографии одного из учеников Витебского народного художественного училища Марка Мануиловича Малкина, который сыграл важную роль в художественной культуре города начала прошлого века, однако оказался менее известен, чем его сокурсники. По мнению автора книги «Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922» Александры Шатских, Марк Мануилович сыграл «немалую роль в становлении витебской школы графики».

В 1920 г. М. Малкин принял участие в подготовке альманаха «Уновис. № 1»: изготовил и отпечатал работы членов «Уновиса» Льва Юдина и Татьяны Меерсон. В том же году вместе с художником Соломоном Юдовиным график работал над альбомом «Еврейский народный орнамент», который представляет собой папку с листами литографий. Два года спустя совместно с С. Юдовиным они оформляли сборник поэта Мойше Юдовина «Кнойлн» («Клубки»). В том же году линогравюра Марка Малкина «Композиция» экспонировалась на «Первой русской художественной выставке» в Берлине. К моменту открытия экспозиции художник находился в Москве, поступал в Высшие государственные художественно-технические мастерские.

Жизненный и творческий путь графика воссоздается при использовании документов Государственного архива Витебской области, Российского государственного архива литературы и искусства, воспоминаний и сведений из периодической печати.

Поскольку выявленные свидетельства не позволяют полностью реконструировать биографию Марка Малкина, в работе сформулированы вопросы, которые автору данной научной публикации решить не удалось. Установление новых документов позволит уточнить и дополнить биографию художника.

**Ключевые слова:** Марк Малкин, Витебское народное художественное училище (ВНХУ), артель «Художественная игрушка», «Утвердители нового искусства» («Уновис»), художники Витебска.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 25–30)

## One from Vitebsk Public Art School. Marc Malkin

**Silina A.V.**

Establishment “State Archive of Vitebsk Region”, Vitebsk

The article is an attempt to restore the biography of one of Vitebsk Public Art School students Marc Manuilovich Malkin who played an important role in the City art culture of the early 20th century but was less famous than his co-students. The author of the book “Vitebsk. Life of Art. 1917–1922” Aleksandra Shatskikh thinks that Marc Manuilovich played “a significant role in the maturation of Vitebsk school of graphics”.

In 1920 M. Malkin participated in the creation of almanac “Unovis. № 1”: he made and printed works by Unovis members Lev Yudin and Tatyana Meyerson. The same year, with artist Solomon Yudovin the artist worked at the album “Jewish Folk Ornament”, which is a file with sheets of lithographs. Two years later together with S. Yudovin they decorated the collection by poet Moïshe Yudovin “Knoilli”. The same year Marc Malkin linoprint “Composition” was exhibited at the first Russian Art Exhibition in Berlin. By the time of the opening of the exposition the artist had been in Moscow, he was applying to Higher State Art and Technical Workshops.

The life and art of the graphic artist is recreated with documents of State Archive of Vitebsk Region, Russian State Archive of Literature and Art, memoirs and data from periodicals.

Since data which were found out do not make it possible to restore Marc Malkin’s biography fully, the paper presents questions, which the author of the research did not manage to answer. Revealing new documents will make it possible to specify and complement the artist’s biography.

**Key words:** Marc Malkin, Vitebsk Public Art School (VPAS), Art Toy Workshop, Establishers of New Art (Unovis), artists of Vitebsk.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 25–30)

Адрес для корреспонденции: e-mail: sil.al@inbox.ru – А.В. Силина

В 2018 г. исполнилось сто лет с момента создания Витебского народного художественного училища (ВНХУ). Интерес к учебному заведению, организованному Марком Шагалом, неизменно растет с конца 1980-х гг., когда в Витебске начался процесс возвращения имени мастера. Возникшие институции были призваны не только сохранить память о художнике, но и преследовали цель изучить его наследие, а также культурную среду города начала прошлого века.

Сегодня мы можем сказать, что многое знаем о первых послереволюционных годах, о деятелях культуры и науки. Однако следует признать, что из всего «засилья художников...» (выражение Марка Шагала) более тщательно анализировались деятельность и творчество таких известных живописцев, как Марк Шагал, Мстислав Добужинский, Иван Пуни, Ксения Богуславская, Лазарь Лисицкий, Вера Ермолаева, Казимир Малевич. Многие ученики ВНХУ, принимавшие участие в культурной жизни города, в силу различных причин остались безымянными для широкой публики.

Цель статьи – представить выявленные сведения о малоизвестном художнике Марке Малкине, который, как и многие в Витебске, первые знания об искусстве получил в мастерской Юдея Пэна, а затем продолжил учебу в ВНХУ. Ввиду фрагментарности обнаруженной информации мы не можем предложить полную реконструкцию биографии Малкина, в связи с этим в работе также сформулированы основные проблемы творческого и жизненного пути графика.

**О ранних годах Марка Малкина и основных местах службы.** Обратим внимание, что все известные до настоящего времени материалы исследования о Марке Мануиловиче были представлены в работах Александры Шатских. Она писала: «Разрозненные сведения заставляют предполагать, что немалую роль в становлении витебской школы графики сыграл художник Марк Мануилович Малкин. Потомственный типограф, печатник – его семья до революции владела типографией в Витебске – он был техническим исполнителем альбома “еврейский народный орнамент”, кроме того, главным помощником Эль Лисицкого при создании альманаха “Уновис. № 1”. На 1-й русской художественной выставке в Берлине (1922 г.) было экспонировано его собственное произведение, озаглавленное в каталоге “Композиция. Линогравюра”» [1, с. 99].

В ходе исследования были установлены документы, позволяющие определить дату и место рождения графика. Мордухай (Марк) появился на свет в Витебске 2 июля

(14 июля) 1897 г. в семье суражского мещанина Менделя Берковича и Эстер Симоновны Малкиных [2, л. 4–4об.]. В опросном листке предположительно 1918 г. Марк указал в качестве членов семьи мать 60 лет и брата 27 лет [3, л. 1]. Возможно, к этому времени отец уже умер. Важно отметить, что в обнаруженных документах после 1918 г. Малкин писал себя не Менделевич, а Мануилович.

Информация о роде занятий родителей Марка Мануиловича на сегодняшний момент не установлена. Заметим, что типография Малкиных действительно существовала в Витебске, определить точную дату ее открытия не удалось. На основании найденных посредством сети Интернет изданий, выпущенных в данном учреждении, примем 1880 г. за нижнюю границу существования типографии. В 1894 г. владельцем значился купец второй гильдии Гирш (Гирша) Абрамович Малкин, предприятие указано как типолитография [4, с. 29]. В более поздних документах учреждение значится как типография. Она находилась в собственном доме Малкина на Офицерской (ныне Урицкого) улице. В 1900 г. владелицей была Гитля Еселевна Малкина [5, стб. 114]. Если в 1895 г. на предприятии работало 7 человек, то в 1900 г. служило 20. Проследить историю типографии после 1902 г. не удалось. В «Адресной книге фабрично-заводской и ремесленной промышленности всей России» 1907–1908 гг. она не значится, как и не упоминается в «Новом путеводителе по Витебску» 1913 г. В материалах Государственного архива Витебской области, в котором представлены документы после 1917 г., сведения о деятельности типографии не найдены.

Исходя из вышеизложенного можно предположить: учреждение прекратило работу до начала Первой мировой войны. Однозначно утверждать, что родители художника были связаны с типографией Малкина, не представляется возможным. Так как данная фамилия в Витебске встречалась часто, то предприятием могла владеть совершенно другая семья. В связи с этим возникает вопрос, решить который можно при обнаружении новых документов: действительно ли семья Малкина владела типографией в Витебске? Обращаясь вновь к свидетельствам А. Шатских о том, что Малкин «потомственный типограф, печатник», сформулируем еще один вопрос: если семья художника все-таки не владела типографией, то где он смог получить представление о печатной графике?

В 1909 г. Марк Мануилович поступил в третий класс мужской частной гимназии И.Р. Неруша [2, л. 5–5об.]. Получив в 1917 г. свидетельство

об окончании учебного заведения, художник мог поступать в университет на одинаковых условиях с учениками мужских гимназий.

С августа 1918 г. Малкин работал в Витебском губернском совете народного хозяйства (Витгубсовнархоз), числился в контрольно-учетном подотделе при отделе промышленности. В 1919 г. контролер в отделе снабжения, в его обязанности входило обследование нефтяных складов. По долгу службы командировался в г. Городок, м. Езерище, г. Невель, г. Рыбинск, г. Ярославль [3, л. 2, 4–6].

Приказом Витебского губернского отдела народного образования (Витгубоно) с 15 ноября 1919 г. Малкин был назначен школьным работником по искусству в 12-ю школу II ступени [6, л. 71–72].

Примерно с 1920 г. работал инструктором изо в подотделе искусств Витгубоно. В 1921 г. в связи с организацией художественного подотдела Губернского политико-просветительного комитета сотрудники переводились в означенный подотдел Витгубполитпросвета с 1-го июля [7, л. 120, 125].

В августе 1921 г. Малкин приказом Витгубоно был назначен преподавателем рисования в 12-ю еврейскую коммуны [7, л. 111–111об.].

**Народное художественное училище.** В Государственном архиве Витебской области в фонде Народного художественного училища (ф. 837) документы, связанные с Марком Мануиловичем, за 1918–1922 гг. не выявлены. В известных списках сотрудников Государственной художественно-декоративной мастерской он также не значится. Несмотря на это мы можем утверждать, что Малкин был тесно связан с учебным заведением.

В регистрационном листке члена профсоюза работников просвещения и социалистической культуры Марка Мануиловича отмечено, что он окончил «8 классов гимназии, среднюю художественную школу и 1 курс высшего учебного заведения». В документе указано, что профессиональную подготовку получал в художественном училище, где на момент заполнения листка отучился 4 семестра. Вероятно, речь шла о ВНХУ. Однако документ не датирован. На основании возраста, написанного графиком, можно предположить, что листок был заполнен в 1920 г. или 1921 г. [8, л. 136–136об.].

Не менее интересным оказывается список сотрудников подотдела искусств Витгубоно за 1921 г. Напомним, Марк Малкин состоял на службе в указанном учреждении. В графе «образовательный ценз, педагогический, специальный и общий» читаем: студент Института гражданских инженеров, средней художественной студии и Высшего художественного училища [9, л. 87].

Пока что это единственный обнаруженный документ, содержащий упоминание о связи графика со старейшим в России высшим учебным техническим заведением по подготовке высококвалифицированных кадров – Институтом гражданских инженеров. Таким образом, сформулируем еще один проблемный аспект биографии: являлся ли Малкин студентом вышеупомянутого учебного заведения и когда мог держать экзамен?

Заметим, что в 1919 г. Малкин запрашивал в Витгубсовнархозе двухнедельный отпуск с 29 апреля по 13 мая «ввиду спешной необходимости поездки в Петроград для устройства своих дел» [3, л. 9]. Возможно, в 1917–1919 гг. художник предпринимал попытки обучаться в Институте гражданских инженеров.

**Об одной неизвестной инициативе.** Не являющаяся ранее предметом изучения артель «Художественная игрушка» привлекает внимание не только своей направленностью на изготовление детских пособий, но и именами создателей, среди которых значатся педагоги и подмастерья ВНХУ. Организаторами производственного объединения выступили Вера Михайловна Ермолаева, Алексей Михайлович Никольский, Демьян Григорьевич Кудевич, Марк Мануилович Малкин, Моисей Романович Клейн, Мария Ивановна Куссе, Альма Васильевна Лаунерт.

Учредители «Художественной игрушки» 15 декабря 1920 г. подали заявление о регистрации в отдел по делам кооперации кустарной и мелкой промышленности Витгубсовнархоза, спустя три дня было принято положительное постановление. Согласно уставу, артель создавалась для совместного изготовления художественной и педагогической игрушки. Правление находилось по адресу ул. Бухаринская, 8, недалеко от здания Витебского народного художественного училища, которое было расположено на той же улице в доме десять [10, л. 1–2об., 7].

Алексей Михайлович Никольский, ученик Виленской рисовальной школы по классу ручного труда, являлся председателем организации [11, л. 5]. На момент создания артели он был инструктором игрушек и учебных пособий в Витгубоно. Заметим, что А.М. Никольский также был инструктором столярной мастерской в ВНХУ.

Сведения о социальном и имущественном положении учредителей указаны в списке, прилагавшемся к заявлению на регистрацию. Из документа мы узнаем, что Вера Ермолаева являлась уполномоченной Витебскими свободными государственными художественными мастерскими. Демьян Кудевич –

подмастерье ВНХУ. Марк Малкин работал инструктором изо в Витгубоно. Моисей Клейн служил инструктором токарных работ в Витгубоно. Мария Куссе была слушательницей техникума, но какого именно, не указано. Альма Лаунерт числилась практиканткой в школе глухонемых [10, л. 4–5].

Если Ермолаева, Кудевич, Малкин и Никольский могли контактировать в ВНХУ, а последний и Клейн вместе работали в мастерской игрушек и учебных пособий, то связь Лаунерт и Куссе с вышеуказанными персонами на сегодняшний момент не прослеживается.

Артель занималась не только «выделкой художественной игрушки всех направлений», но и изготовлением «всех существующих приборов и пособий по дошкольному воспитанию по методам Монтессори, Фребеля, Тихеевой и других педагогов». В прошении об открытии выставки-магазина готовых изделий указывалось: «многие из образцов таких приборов, одобренных наробразом, артели размножаются для дошкольных учреждений города и уездов, но есть и такие, которые в силу тяжелых условий кустарного производства могут быть изготовлены лишь в 1 или 2 экземплярах и в массе даны быть не могут, есть же много и таких пособий, каковые можно изготовить домашними средствами, выделка же которых по своей примитивности в задачи артели не входит. Все это может быть выставлено артелью как показательный материал» [12, л. 59–59об.].

Освещение деятельности артели может быть предметом отдельного исследования. Заметим, что обнаруженная информация позволяет утверждать, что учреждение точно существовало в марте 1921 г. Мы можем об этом свидетельствовать, поскольку в то время А.М. Никольский заключил договор на поставку игрушек в Витгубоно [13, л. 52–52об.]. Остается не выясненным: являлся ли тогда членом предприятия Малкин? Какова его роль в работе артели?

**«Утвердители нового искусства» и Марк Малкин.** Приехавший осенью 1919 г. в Витебск Казимир Малевич внес значительные перемены в культурную жизнь города. Знаменитый создатель супрематизма и «Черного квадрата» быстро увлек своими идеями педагогов и учеников ВНХУ. Именно они стали участниками объединения «Утвердители нового искусства» («Уновис»). Известно, что в группе состояли Лазарь Лисицкий, Вера Ермолаева, Нина Коган, Илья Чашник, Лазарь Хидекель, Николай Суетин, Лев Юдин, Евгения Магарил и другие. Список членов «Уновиса» сохранился в семейном архиве Хидекелей. Документ датируется 14 июля 1920 г., в нем содержатся

фамилии 36 человек, однако Марка Малкина среди них нет.

Участие М. Малкина в подготовке альманаха «Уновис. № 1» указывает на отношения художника с членами объединения. Издание было создано весной-летом 1920 г. специально к Первой Всероссийской конференции учащихся и учащихся искусству. В сборник были помещены статьи, манифесты, декларации и рисунки участников «Уновиса». Из оглавления следует, что Марк Мануилович вырезал и отпечатал линогравюру по рисунку Татьяны Меерсон [14, с. 136]. Заметим, что эта же композиция была напечатана в первом номере витебского журнала «Искусство» за 1921 г. Она появилась в качестве иллюстрации к статье «Уновис» Казимира Малевича. По всей видимости, тогда работу для журнала также выполнил М. Малкин [15, с. 10]. Обратим внимание, что аналогичный оттиск хранится в Государственном Русском музее как работа неизвестного художника мастерской «Уновиса» [14, с. 136]. Для альманаха М. Малкин также вырезал и отпечатал кубистическую композицию Льва Юдина [14, с. 138].

Обратившись к послесловию, отметим фразу, завершавшую сборник: «Эта книга построена коллективом графической мастерской Уновиса на станках Витсовмаса». Существующую мастерскую графики и печати в ВНХУ возглавлял художник и архитектор Лазарь Лисицкий [14, с. 114]. Данное указание может выступать как косвенное подтверждение учебы М. Малкина в ВНХУ, в частности в мастерской Л. Лисицкого.

Об общении М. Малкина с представителями «Уновиса» говорит запись в дневнике участника группы Льва Юдина, который 29 октября 1921 г. записал: «Состояние очень хорошее. Все ближе по ощущениям к К. С. [Казимиру Севериновичу]. Ясно ощущаю всю пропасть между нами и старым. Мы новаторы и нам придется вытерпеть все то, что и К. С. и другим. Разговор с Малкиным это подчеркнул. Мы многое знаем и далеко ушли» [16, с. 65].

Таким образом, собранные сведения не позволяют утверждать членство М. Малкина в объединении «Утвердители нового искусства», однако свидетельствуют о тесном контакте художника со сподвижниками К. Малевича.

**Участие Марка Малкина в витебской художественной жизни.** Представление о культурной ситуации в городе начала 1920-х гг. мы можем получить из газетных заметок. Так, в 1920 г. подотдел искусств планировал организацию дискуссий по вопросам литературы, живописи и музыки. Предполагались выступления

с докладами Павла Медведева, Семена Грузенберга, Льва Пумпянского, Николая Малько, Эраста Беллинга, Александра Ромма, Марка Малкина и др. Примечательно само упоминание столь юного графика рядом с известными и признанными представителями художественной сферы [17, с. 143].

Фамилия Малкина встречается в нескольких предписаниях художникам на изготовление эскизов. Например, в документе от 20 октября 1920 г. предлагалось сделать в двухдневный срок, начиная от 2-го ноября, по 1–2 диаграмме для художественной отчетной выставки ко дню Октябрьских торжеств [18, л. 283]. Марк Мануилович фигурирует в документе от 13 января 1921 г., предписывающем создание росписи для помещения клуба Сорабиса [19, л. 3–3об.].

Акцентируем внимание на состоявшемся в 1920 г. конкурсе вывески «Изба-читальня», по результатам которого первая премия была присуждена Малевичу, вторая – Коган, три третьих – Ермолаевой, Малкину и Носкову [17, с. 144].

В 1920 г. М. Малкин совместно с художником Соломоном Юдовиным издал альбом «Еврейский народный орнамент», который представляет собой папку с листами литографий, воспроизводящими орнаменты, собранные С. Юдовиным во время этнографических экспедиций. Альбом был посвящен безвременно ушедшему основателю Витебского общества им. И.-Л. Переца Хаиму Родинсону. Иллюстрациям в альбоме предшествовала небольшая статья с посвящением Родинсону. Альбом был издан на идише тиражом всего 250 экземпляров. В послесловии «от издателя» С. Юдовин писал: «Данный альбом – первое издание такого рода в еврейской литературе, поэтому нас не смущает его слишком скромный вид. Мы хотели бы не только показать богатое искусство своего народа, но и обратить внимание наших друзей на необходимость собирать произведения еврейского декоративного искусства» [20].

По свидетельству сына поэта Мойше Юдовина Исаака, в 1922 г. в Витебске вышел сборник стихов его отца «Кнойлн» («Клубки»). Обложку венчала одна из ранних работ Соломона Юдовина, а рисунки к разделам выполнил М. Малкин. Исаак Юдовин указывал, что Малкин, как и Соломон Юдовин, был учеником Юделя Пэна [21].

Благодаря каталогу «Первой русской художественной выставки», проходившей в Берлине в 1922 г., становится известно, что линогравюра «Композиция» графика и типографа была там представлена. Данное мероприятие являлось масштабным показом

нового пролетарского искусства за границей. В экспозиции были представлены работы не только известных мастеров, но и учащихся ВХУТЕМАСа, Государственных учебно-трудовых мастерских декоративных искусств (бывшего Центрального училища технического рисования барона Штиглица), Витебского народного художественного училища.

**После Витебска.** К моменту открытия «Первой русской художественной выставки» Марк Малкин уже покинул город. Художник получил командировку в Московские высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) от Совета по просвещению национальностей нерусского языка Наркомпроса в счет разверстки нацмена. В заявлении о приеме в учебное заведение от 29 августа 1922 г. М. Малкин просил зачислить его на графический факультет [2, л. 1–2].

Дальнейшие выявленные сведения разрознены и предположительно относятся к Марку Малкину. Удалось установить, что во второй половине 1920-х гг. заведующим художественного отдела «Крестьянской газеты» в Москве был некий Малкин Марк. В справочнике «Вся Москва: адресная и справочная книга» за 1927 г. его отчество сокращено и указано как «Ман.», вероятно Мануилович [22, с. 359].

В 1932 г. вышла книга «За большевистский плакат», в которой была репродуцирована работа «Больше металла», созданная двумя годами ранее И.Д. Кулешовым и М.М. Малкиным. Тиражный плакат хранится в Российской государственной библиотеке, частной коллекции советского плаката в Великобритании.

Остановимся на художнике Илье Дмитриевиче Кулешове, который в 1922 г. поступил в ВХУТЕМАС, обучался на литографском отделении графического факультета и мог быть сокурсником Марка Малкина. В издании в разделе «Индустриальный плакат» был представлен доклад П. Аристовой, которая подвергла критике присутствующий на работе лозунг: «Больше металла, больше металла». Она подчеркнула: «Но почему, для какой страны больше металла – не ясно. И здесь ни слова о выполнении производственного плана в условиях окружения СССР враждебными капиталистическими государствами, в условиях классовой борьбы. Лозунг “беспартийный” образ исчезает в формалистической трактовке домн, стоящих в величавом бездействии. Художник любовно провел вверх солнечно-желтую полосу, на этом фоне поставил темно-синего цвета домны, любовно расплескал внизу желтоватую лаву, выдержал все оттенки желто-синей гаммы цветов и за этой работой

просмотрел образ строящегося социализма, строящегося не самопроизвольно, а при активном творческом усилии масс. Этот плакат сделали два художника: Кулешов и Малкин. Очень жаль, что в плакатах не помещаются фамилии политредакторов.

Во всех плакатах обнаруживается та же тенденция – “аполитичный” лозунг и формалистические искания вместо образа, отражающего нашу живую, реальную действительность» [23, с. 23–24].

Следующие обнаруженные сведения относятся к периоду Второй мировой войны. В 1942 г. Марк Манулович проходил службу в Уральском военном округе [24].

О послевоенном времени известно, что в апреле 1948 г. в Москве была открыта «Первая выставка художников книги», на которой были показаны советские издания 1930–1940-х гг.: книги, альбомы, пригласительные билеты, а также макеты книг, репродукции отдельных элементов оформления книг. Участвовало 40 мастеров, экспонировалось 369 произведений. В работе выставки приняли участие А. Родченко, В. Степанова, С. Телингатер и М. Малкин [25, с. 10].

**Заключение.** Таким образом, обнаруженные источники позволяют уточнить дату рождения графика, проследить основные аспекты его деятельности. К проблемному полю, обозначенному в статье, мы можем отнести следующее: владение семьей Малкина типографией, предположительную учебу в Институте гражданских инженеров, роль Марка Мануловича в организации и работе артели «Художественная игрушка», участие в объединении «Уновис». Также заметим, что известные проекты, в создании которых принимал участие М. Малкин, дают нам представление о нем скорее как о техническом исполнителе, нежели как об оригинальном художнике, в связи с этим возникает потребность в выявлении персональных работ графика.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шатских, А.С. Деятельность Общества имени И.-Л. Перца (1918 – начало 1920-х гг.) / А.С. Шатских // Шагаловский сборник. Вып. 2: материалы VI–IX Шагаловских чтений в Витеб-

ске (1996–1999) / Музей М. Шагала; редкол.: Л. Хмельницкая (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2004. – С. 97–101.

2. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 681. Оп. 1. Ед. хр. 1526.

3. Государственный архив Витебской области (ГАВО). – Ф. 15. Оп. 2. Д. 547.

4. Сведения о существующих в России типографиях, литографиях, металлографиях, заведениях, производящих и продающих принадлежности тиснения, фотографии, а равно о местах книжной торговли, публичных библиотеках и общественных читальнях, составленные по 1-е января 1894 г. – СПб.: Типография Министерства внутренних дел, 1895. – 78 с.

5. Вся Россия. Русская книга промышленности, торговли, сельского хозяйства и администрации: торгово-промышленный адрес-календарь Российской империи. – СПб.: А.С. Суворин, 1895–1902. – В отд. изд. подзаг.: адрес-календарь Российской империи. [1900 год]. Т. 1. – 1900. – VIII, 226 с., 3171 стб.: ил. к.

6. ГАВО. – Ф. 2268. Оп. 3. Д. 5.

7. ГАВО. – Ф. 246. Оп. 1. Д. 33.

8. ГАВО. – Ф. 59. Оп. 1. Д. 27.

9. ГАВО. – Ф. 59. Оп. 1. Д. 143.

10. ГАВО. – Ф. 2209. Оп. 1. Д. 124.

11. ГАВО. – Ф. 14. Оп. 2. Д. 349.

12. ГАВО. – Ф. 2209. Оп. 1. Д. 44.

13. ГАВО. – Ф. 9. Оп. 1. Д. 324.

14. Горячева, Т. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи / Т. Горячева. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. – 208 с.

15. Малевич, К. Уновис / К. Малевич // Искусство. – 1921. – № 1. – С. 9–10.

16. Юдин, Л. «Сказать – свое...»: Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / Л. Юдин; сост. И.Н. Карасик. – М.: RA, 2017. – 903 с.

17. Шишанов, В.А. Изобразительное искусство Витебска, 1918–1923 гг. в местной периодической печати: библиографический указатель и тексты публикаций / В.А. Шишанов. – Минск: Медисонт, 2010. – 264 с.

18. ГАВО. – Ф. 95. Оп. 1. Д. 20.

19. ГАВО. – Ф. 101. Оп. 1. Д. 53.

20. Еврейский народный орнамент: альбом. Факсимильное издание / сост.: С. Юдовин, М. Малкин. – Витебск: Витеб. о-во им. И.-Л. Перца, 2005.

21. Публикация Леонида Флята «Исаак Юдовин. Был такой еврейский поэт» [Электронный ресурс] // Сетевой портал «Заметки по еврейской истории». – Режим доступа: <https://berkovich-zametki.com/2010/Zametki/Nomer5/Fljat1.php>. – Дата доступа: 01.09.2021.

22. Вся Москва. Адресная и справочная книга // Издание Московского Совета Р.К. и К.Д. – 3-й год изд. – М.: Изд-во Московского Коммунального Хозяйства. – 708 с.

23. За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: дискуссия и выступления в Ин-те ЛИЯ: [сб.]. – Л.: Огиз – Изогиз, 1932. – 130 с.

24. Малкин Марк Манулович [Электронный ресурс] // Память народа 1941–1945. – Режим доступа: <https://clck.ru/XSjz22>. – Дата доступа: 01.09.2021.

25. Выставки советского изобразительного искусства: справочник: в 5 т. / сост.: В.Г. Азаркович [и др.]. – М.: Сов. художник, 1965–1981. – Т. 4: 1948–1953 гг. / сост.: В.Г. Азаркович [и др.]. – 1975. – 717 с.

Поступила в редакцию 13.09.2021

# Сотрудничество между Китаем и Беларусью в области художественного образования: история, достижения и перспективы развития

Лю Чуаньхан

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

*Статья посвящена истории и современному состоянию процессов взаимодействия между Китаем и Беларусью в области художественного образования. В центре внимания исследователя находится период с 1992 по 2021 г. – время активного сотрудничества государств в различных областях, в том числе в сфере образования. На основе исторических фактов и личных наблюдений автор делает выводы о современном состоянии системы сотрудничества китайского и белорусского художественного образования, а также отмечает перспективы дальнейшего развития и укрепления подобных связей. Одновременно анализируется специфика китайской системы образования, выявляется общее и различное с европейской системой образования. Прослеживается тенденция нарастания академической миграции в Республику Беларусь, что связано со стремлением государства охватить как можно больше процессов реформирования и преобразования в области высших школ и институтов. Особое внимание уделяется истории становления взаимоотношений между Китаем и Беларусью в области художественного образования. На основе плана совместного развития Республики Беларусь и Китайской Народной Республики (на базе сопряжения стратегических программ двух стран на средне- и долгосрочный периоды) определены наиболее значимые перспективные направления и формы сотрудничества Китая и Беларуси в сфере художественного образования.*

**Ключевые слова:** художественное образование, художественное образование в Китае и Беларуси, сотрудничество художественного образования.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 31–34)

# Cooperation Between China and Belarus in the Field of Art Education: History, Achievements and Development Prospects

Liu Chuanhang

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

*The article is devoted to the history and current state of the processes of interaction between China and Belarus in the field of art education. The researcher focuses on the period from 1992 to 2021 – the time of active cooperation between states in various fields, including education. Based on historical facts and personal observations, the author draws conclusions about the current state of the system of interaction between Chinese and Belarusian art education, and also speaks about the prospects for further development and strengthening of such ties. Simultaneously, the specificity of the Chinese system of education is analyzed; the general with and the different from the European system of education is found out. The trend of growing academic migration into the Republic of Belarus is traced which is connected with the country's desire to embrace more and more processes of reformation and rebuilding in the field of higher education establishments and institutes. Special attention is paid to the history of the relations between Belarus and China in the field of art education. On the basis of joint development plan of the Republic of Belarus and the Chinese Peoples Republic (on the foundation of coordination of long-term and mid-term strategic programs of the two countries) most significant prospective directions and forms of the cooperation between China and Belarus in the sphere of art education are identified.*

**Key words:** art education, art education in China and Belarus, art education cooperation.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 31–34)

Адрес для корреспонденции: e-mail: liuchuanhang886@gmail.com – Лю Чуаньхан

Период с 1992 по 2021 г. демонстрирует стремительное развитие связей между Республикой Беларусь и Китайской Народной Республикой. За почти 30-летний период и Китай, и Беларусь прошли немалый путь сближения и взаимодействия, поиска общих ценностей, построения единых экономических, политических и культурно-образовательных линий. Актуальность изучения истории становления указанных связей между странами вызвана необходимостью выявления наиболее плодотворных и перспективных направлений для дальнейшего сближения.

Сотрудничество в настоящее время между Китаем и Беларусью – яркий образец партнерских соглашений на всех уровнях, в том числе на уровне взаимодействия образовательных систем. Как отмечает Ван Юй, «за последнюю четверть XX в. Беларусь и Китай продемонстрировали пример открытой позитивной политики, в которой нет места диктату одной из сторон, установлены отношения сотрудничества, основанные на уважении и доверии друг к другу, достигшие стратегического партнерства» [1, с. 1]. В сфере культурного и художественно-образовательного взаимодействия это выражается в двух основных направлениях: 1) во взаимном уважении культурных ценностей каждой из стран-сотрудниц и 2) в признании культурной значимости и интенсивном взаимном развитии Китая и Беларуси в области художественного образования.

Следует отметить, что как для Беларуси, так и для Китая установление активного двухстороннего сотрудничества является новым опытом, так как обе страны никогда не имели практики подобного взаимодействия в прошлом. Каждая из стран прошла собственный сложный исторический путь, подвергалась воздействию мировых изменений и в этих условиях обрела свою независимость.

Цель статьи – выявить достижения и перспективы сотрудничества Китая и Беларуси в области художественного образования в исторической динамике.

**Специфика китайской системы образования.** Китайская система образования долгое время основывалась на традициях конфуцианства и даосизма, которые признаны одними из наиболее самобытных в мировом общественном пространстве. Специфика такой системы состоит в следующем:

- социальный авторитаризм (безусловное подчинение родителям, старшим в семье, учителю);

- недопустимость проявления отрицательных эмоций младшего члена семьи в адрес старшего;

- акцент на усердии, целеустремленности и желании быть во всем лучшими, что характеризует нацию как весьма трудолюбивую;
- преобладание декларативно-императивного стиля преподавания, соблюдение очень строгой учебной дисциплины [2, с. 37–38].

Подобный строгий подход к обучению в Китае считается очень престижным и имеет массовый характер. Как утверждает Ван Цихэн, «весьма существенную роль в функционировании современной системы общего и музыкального образования в Китае выполняют китайские семьи, воплощающие традиции народной педагогики, бытового или семейного музицирования» [2, с. 38].

Важно отметить, что система обучения и воспитания в КНР, особенно в области художественного и музыкального образования, является одним из приоритетных направлений китайской государственной политики. Наиболее значимым становится музыкальное образование, которое в Китае всегда ассоциировалось с приобщением не только к прекрасному, но также и к категориям добра и морали. Одним из путей повышения уровня и качества современной системы музыкального образования в Китае Ван Цихэн справедливо называет «интеграцию в мировое образовательное пространство, адаптацию и ассимиляцию мировых достижений в области образования» [2, с. 39].

Нынешняя система высшего образования в Китае, схожая с европейской, окончательно сформировалась к 2007 г. и включает в себя университеты, профессиональные высшие школы и колледжи. Большая часть колледжей и университетов подчиняется органам Министерства образования страны, однако есть и вузы, действующие под управлением местных властей – провинций и городов. Система высшего образования в Китае включает три ступени: первая ступень рассчитана на 4–5 лет обучения и завершается присвоением степени бакалавра, вторая длится 2–3 года и заканчивается присвоением степени магистра, третья ступень, соответствующая аспирантуре в Беларуси, предполагает трехлетнее обучение и завершается присвоением степени доктора. Как и в европейских странах, получение этой докторской степени связано со сдачей экзаменов по основным предметам учебного курса и выполнением самостоятельного исследовательского проекта.

Достигнутый ведущими университетами Китайской Народной Республики уровень академического развития и образования позволяет говорить о полном его соответствии мировым образовательным стандартам. Благодаря этому стал возможным активный обмен опытом,

а также многочисленные двухсторонние стажировки – как студентов, так и преподавателей.

Отличительными чертами сегодняшней китайской системы художественного образования являются открытость, мобильность, способность к быстрой адаптации, а также ко вбиранию в себя достижений художественно-образовательных систем других стран. По мнению Вана Цихэна, «ментальная восприимчивость китайцев к национальным достижениям других народов в области образования проявляется на нескольких уровнях: частичном (адаптационном), синтезирующем или объединяющем (интегративном), на уровне уподобления (ассимилирующем)» [2, с. 40].

**История становления взаимоотношений между Китаем и Беларусью в области художественного образования в конце XX в.** Установление взаимодействия Китая и Беларуси в области художественного образования столкнулось с рядом трудностей. Прежде всего, эти трудности коренились в исторических предпосылках, а именно – в XX в. (до 1980-х гг.) Беларусь входила в состав СССР и никак не была задействована в построении сотрудничества с Китайской Народной Республикой. Одновременно сами китайско-советские отношения, особенно в 1960-е гг., переживали сложный период, что также никак не способствовало быстрому установлению партнерства. Следствием этого, по мнению Д. Смолякова и Н. Скрибы, стал тот факт, что «молодое белорусское государство вынуждено было начинать всё с чистого листа, двигаться на ощупь, пытаясь найти оптимальные пути сближения с такой географически далекой, но такой притягательной страной, как Китай» [3, с. 3]. Кроме этого, на момент установления дипломатических отношений (начало 1990-х гг.) в Беларуси было очень мало информации о Китае, его политическом, экономическом и образовательном потенциале. Тем не менее новые перспективы и современные процессы требовали быстрых решений и динамического сотрудничества, особенно в области образования и науки, которые и сегодня являются одними из наиболее значимых в сфере взаимодействия двух прогрессивных государств.

Для укрепления китайско-белорусских связей в 1992–2020-е гг. предпринимаются различные меры. В частности, по словам Д. Смолякова, «активному взаимодействию стран способствуют регулярные встречи на высшем уровне: государственные визиты глав государств и руководителей правительств Беларуси и Китая» [3, с. 3–4]. Кроме этого, работает такой инструмент по развитию двухстороннего взаимодействия, как Белорусско-Китайская межправительственная комиссия по сотрудничеству.

Подчеркнем, что с момента установления дипломатических отношений между Республикой Беларусь и Китаем (январь 1992 г.) обе страны сразу же предприняли различные шаги в сторону взаимовыгодного сотрудничества в образовательной сфере. Немалое влияние оказал здесь и фактор совпадения интересов двух государств. Так, Китай в целях расширения и совершенствования образовательных возможностей, а также улучшения кадровой стороны испытывал потребность в подготовке многочисленных специалистов за рубежом – и особенно это касалось преподавателей. На протяжении всего периода студенческого академического обмена между высшими учреждениями образования Беларуси и Китая дополнялась и практика мобильности преподавательского состава вузов, которая напрямую была связана с обменом академическим опытом, приглашением преподавателей для участия в двухстороннем образовательном процессе, со стажировками и с научно-исследовательской работой.

Республика Беларусь, как молодое суверенное государство, в 1990-е гг. стремилась к экспорту своих образовательных услуг. Вследствие активного сотрудничества первоначальные цели двух государств претерпели изменения, кроме того – за последние десятилетия были запущены и реализованы многие совместные научные проекты. Для такого многовекторного и масштабного сотрудничества потребовалась нормативно-правовая база, которая позволила бы документально закреплять не только само партнерство обеих стран, но также и все аспекты образовательной и культурной сфер в их взаимодействии. Так, в период с 1992 по 1996 г. уже был создан ряд соглашений в сфере образования и культуры, а в 1997 г. было подписано долговременное Соглашение о сотрудничестве в сфере образования. Однако наиболее важным стало подписание в 1998 г. Республикой Беларусь и Китайской Народной Республикой Соглашения о взаимном признании документов об образовании. Таким образом, это положило начало активному обмену студентами и педагогами в образовательных и научных целях. К началу XXI в., согласно исследованию Д. Смолякова, «Китай получил возможность нарастить количество своих граждан, направляемых на обучение в Беларусь, белорусская же сторона приобрела возможность без дополнительных проволочек приглашать граждан КНР на обучение в своих учреждениях образования по любым специальностям и на разных формах и ступенях образования» [3, с. 48].

Согласно плану совместного развития Республики Беларусь и Китайской Народной Республики (на основе сопряжения

стратегических программ двух стран на средние и долгосрочный периоды) намечены следующие направления сотрудничества: разработка и реализация совместных программ обучения белорусских и китайских студентов в учреждениях высшего образования КНР и Республики Беларусь; дальнейшее создание и расширение образовательных центров по изучению китайского языка и культуры; расширение и формирование новых направлений культурного обмена между двумя странами; проведение совместных научных исследований; создание совместных творческих проектов, концертов, семинаров, конференций, лекций [4].

Общая тенденция нарастания академической миграции в Республику Беларусь отчетливо сказывается на стремлении государства охватить как можно больше процессов реформирования и преобразования в области высших школ и институтов. В отличие от Китайской Народной Республики, которая фактически с нуля формировала собственный образовательный потенциал в XX веке, Беларусь, будучи молодой страной, долгое время была ориентирована на сохранение достижений советской школы. Тем не менее подписание Болонской конвенции и движение по европейским образовательным стандартам побудило белорусское государство модернизировать систему высшего образования и привести ее нормативно-правовую базу в соответствии с европейскими и мировыми стандартами. «Имея достаточно длительный академический и научно-исследовательский опыт работы, сложившиеся десятилетиями научно-педагогические школы и культуру обучения, большинство вузов республики стали активно позиционировать себя на международных рынках как поставщики качественного образования», – резюмируют Д.А. Смоляков и Н.Н. Скриба [3, с. 101].

Среди наиболее значимых перспективных направлений и форм сотрудничества двух стран в своей диссертации Ван Юй выделяет следующие пункты:

- подготовка кадров культуры для учреждений и организаций КНР в белорусской системе образования;
- научное, творческое и информационное сотрудничество, обмен научными, творческими и художественными коллективами;
- проведение совместных научных мероприятий в рамках академического и межвузовского научного сотрудничества;
- развитие народной дипломатии;
- обмен делегациями специалистов;
- организация мероприятий образовательной и культурной тематики;
- содействие ознакомлению белорусской и китайской общественности с культурным достоянием обеих стран;

– обмен профессиональными и самодеятельными творческими коллективами, проведение тематических выставок;

– организация мероприятий, посвященных национальным праздникам и юбилеям выдающихся деятелей культуры Беларуси и Китая;

– развитие регионального сотрудничества, налаживание побратимских связей между городами и регионами;

– активное развитие информационного сотрудничества, туристических связей в рамках деятельности Общества белорусско-китайской дружбы, информационно-культурных центров (Институты Конфуция и др.);

– проведение Дней культуры Беларуси в Китае и Китая в Беларуси;

– совместная деятельность по созданию индустриального парка инновационных технологий «Великий камень» [1, с. 5].

**Заключение.** Таким образом, на современном этапе белорусско-китайские отношения характеризуются регулярностью контактов, активным взаимодействием парламентов, укреплением взаимных связей, совершенствованием договорно-правовой базы и динамичным развитием партнерства в сфере образования. В результате к настоящему времени сложилась устойчивая положительная динамика в развитии образовательных программ и взаимного партнерства между странами, что не только связано с ростом академических обменов студентами, но также и планомерным развитием системного изучения двух языков – китайского в Республике Беларусь и русского (белорусского) в Китайской Народной Республике. В качестве перспективных направлений развития взаимоотношений в области художественного образования Китая и Беларуси следует назвать углубление научной сферы изучения традиций, культуры и искусства обеих стран, а также дальнейшее развитие опыта по обмену студентами и преподавателями с целью повышения их профессионального уровня.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Юй. Взаимодействие Беларуси и Китая в сфере культуры на современном этапе: детерминанты, направления и перспективы: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Юй Ван; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2018. – 26 с.
2. Ван, Цихэн. Особенности современной системы музыкального образования в Китае / Цихэн Ван // Научные стремления. – 2016. – № 18. – С. 37–45.
3. Смоляков, Д.А. Белорусско-китайское взаимодействие в сфере образования и университетской науки / Д.А. Смоляков, Н.Н. Скриба; Ин-т философии Нац. акад. наук Беларуси. – Минск: БелИСА, 2017. – 148 с.
4. Соглашение между Министерством образования Республики Беларусь и Министерством образования Китайской Народной Республики о сотрудничестве в области образования на 2006–2010 гг.; вступило в силу 5 декабря 2005 года (было продлено путем обмена письмами до 2015 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.belaruschina.by/ru/science\\_education/education/agreement.html](http://www.belaruschina.by/ru/science_education/education/agreement.html). – Дата доступа: 04.11.2021.

*Поступила в редакцию 16.11.2021*

# Антифашистский кинопроект фронтовых документалистов А. Медведкина и М. Берова

*Ремишевский К.И.*

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

*Статья знакомит с результатами изучения кинохроникального наследия периода Великой Отечественной войны. Приводятся новые сведения об антифашистском кинохроникальном очерке-памфлете «Как жил Эмиль Лемке», снятом белорусским фронтовым оператором Михаилом Беровым совместно с российским кинорежиссером и сценаристом Александром Медведкиным 22–23 апреля 1945 года в Кёнигсберге. На примере этого новаторского неигрового кинопроекта проанализирован диапазон творческих возможностей советской военной кинодокументалистики на заключительном этапе войны.*

*Обоснован высочайший информационный потенциал особой разновидности первичных исторических документов – операторских съемочно-монтажных листов, а также организационно-распорядительной документации периода Великой Отечественной войны для решения прикладных киноведческих задач. Описаны важнейшие этапы и условия проведения историко-искусствоведческой атрибуции кинодокумента в соответствии с оригинальной авторской методикой. Подвергнуты критическому анализу критерии отбора фронтового кинохроникального материала для его дальнейшего использования в фильмах и кинопериодике (в киножурналах), а также для включения в Фонд кинолетописи. Рассмотрена существенно важная для драматургического построения неигровых лент проблема, связанная с выходом за «привычную территорию» экранного документализма, а также созданием средствами экрана мысленных структур, несводимых к вещной реальности.*

**Ключевые слова:** советская кинодокументалистика военных лет, фронтовая кинолетопись, феномен достоверности, жанрово-стилевая модель, антифашистское кино, кинопамфлет, сценарная заявка, операторский монтажный лист.

*(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 35–40)*

## Anti-fascist Film-pamphlet of Combat Filmmakers A. Medvedkin and M. Berov

*Remishevski K.I.*

*Centre for Belarusian Culture, Language and Literature Research  
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk*

*The article introduces the results of the study of the newsreel heritage of the Great Patriotic War period. It provides new information about the anti-fascist newsreel film-pamphlet “Emil Lemke’s life” (“German’s apartment”), shot by the Belarusian front-line cinematographer Mikhail Berov together with the Russian film director and screenwriter Alexander Medvedkin on April 22–23, 1945 in Königsberg. The range of creative possibilities of Soviet documentary filmmaking at the final stage of the War is exposed and described as a result of a comprehensive analysis of this unique film project.*

*The highest information potential of a special variety of primary historical documents – cameramen’s film-making sheets, as well as organizational and administrative documentations of the Great Patriotic War period is grounded. The most important stages and conditions of historical and art-historical attribution of the newsreels in accordance with the original author’s methodology are described. The criteria for selecting front-line newsreel material for its further use in short- and full-length films, as well as for inclusion in the Fund of combat newsreel, were critically analyzed. An essential problem for the dramatic construction of non-fiction tapes is considered, which is related to the exit from the “traditional territory” of documentalism, as well as the creation by means of the screen, of mental structures that are not reduced to object reality.*

**Key words:** Soviet documentary films of the War period, front-line newsreels, the phenomenon of authenticity, genre and style model, anti-fascist cinema, film pamphlet, scenario application, cinematographer’s shooting and editing report.

*(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 35–40)*

*Адрес для корреспонденции: e-mail: remika1963@gmail.com – К.И. Ремишевский*

Изучение и популяризация содержательно ценного, эстетически выразительного и чрезвычайно разнообразного в жанрово-стилевом отношении корпуса кинодокументов, созданных в годы Великой Отечественной войны фронтowymi кинооператорами, продолжает оставаться весьма актуальной теоретической и прикладной научной задачей.

Об одном из таких *неожиданных по целлеполаганию и киноязыку* хроникальному кинорепортажу, *исследовательская глубина которого на момент съемок определенно выходила за рамки канонических правил*, и пойдет речь в данной научной публикации.

Цель статьи – изучение особенностей хроникально-документального кинопроцесса на заключительном этапе Великой Отечественной войны.

Авторство кинокадров, ставших объектом исследования, принадлежит замечательному белорусскому фронтовому оператору Михаилу Семеновичу Берову [1]. Генератор идеи и автор сценарной заявки – выдающийся кинорежиссер Александр Иванович Медведкин, возглавлявший на момент съемок киногруппу 3-го Белорусского фронта, куда с апреля 1944 года входил кинодокументалист М.С. Беров. Творческий альянс двух талантливых кинематографистов сложился отнюдь не стихийно: задолго до исследуемых событий, еще в ходе сражения за Витебск А. Медведкин поручал М. Берову наиболее сложные в творческом отношении съемки, высоко ценил его художественный вкус и профессионализм.

Немой хроникальный материал, снятый М.С. Беровым в Кёнигсберге 22 или 23 апреля 1945 года, все послевоенные годы находился на хранении в Центральном государственном кинофотоархиве СССР, находящемся в подмосковном Красногорске (ныне Российский государственный архив кинофотодокументов, далее РГАКФД). Материалы этой, на первый взгляд «мирной», хроникальной съемки по своему содержанию стояли особняком от остального материала, кровью добытого в Восточной Пруссии в дни окончательного разгрома немцев в районе Пиллау и на Земландском полуострове.

Кинокадры М.С. Берова долгие годы оставались на периферии внимания историков нашего кино именно потому, что не содержали экранной информации о ходе военных действий. При их беглом просмотре могло показаться, что пленка потрачена на съемку какого-то малозначительного интерьера: объектив фиксировал отдельные детали заурядной квартиры кёнигсбергского горожанина. Ничуть не приоткрывало завесу тайны и то обстоятельство, что кинофиксация убранства

жилых и вспомогательных зон некогда обитаемого интерьера была проведена необычайно скрупулезно. Более семи десятилетий о мотивах съемки этого материала какая-либо информация отсутствовала.

**Предпосылки историко-искусствоведческой атрибуции кинодокумента.** Возможность получения новых сведений, необходимых для атрибуции фронтовых кинодокументов, существенно расширилась начиная с 2017 года, когда российский историк кино, доктор искусствоведения В.И. Фомин представил общественности уникальную коллекцию документов (14 папок с операторскими съемочно-монтажными листами 1942–1945 годов), полученную им от своего наставника – архивиста и киноведа Владимира Петровича Михайлова, первого из ученых вплотную подошедшего к изучению феномена советской фронтовой кинохроники с системных позиций [2].

Часть коллекции В.П. Михайлова (одновременно с предложением взять на себя изучение документов, относящихся к белорусской тематике) поступила в распоряжение автора этой статьи весной 2020 года. Первое счастливое совпадение, позволившее сделать важный шаг в атрибуции «кёнигсбергского материала» М.С. Берова, заключалось в установлении нерасторжимой связи между операторским съемочно-монтажным листом, составленным белорусским кинорепортером 25 апреля 1945 года, и шестистраничной сценарной заявкой, написанной кинорежиссером Александром Ивановичем Медведкиным.

Текст монтажного листа приведем полностью, поскольку именно этот документ стал отправной точкой исследования.

«Пояснение к снятому материалу

3-й Белорусский фронт, оператор М. Беров, всего снято 260 метров.

Досъемка к выпуску “Кёнигсберг”

1. Стрельба гвардейских минометов на разных планах.

2. Танки и самоходки идут в атаку, вдали движется пехота.

3. Горящая немецкая техника.

4. Захваченный нашими войсками аэродром противника (северо-западнее Кёнигсберга).

5. Немецкая квартира (так как это было снято вместе с тов. Медведкиным, подробное описание этого материала будет сделано А.И. Медведкиным)».

К моменту изучения этого монтажного листа блестящее по стилю «пояснение» начальника киногруппы автору статьи было уже знакомо. Установление родства между протокольной пояснительной запиской М. Берова и сценарной заявкой А. Медведкина упрощалось тем,

что выдающийся кинорежиссер, невзирая на статус руководителя фронтовой группы, не забыл указать в заголовке имя своего белорусского коллеги и соавтора, ознакомить его с замыслом и даже предложить оставить свой автограф на последней странице.

**Содержание и авторская специфика заявки на фильм-памфлет.** Комментарий к отснятым кадрам следует считать именно сценарной заявкой – режиссер А. Медведкин сделал гораздо больше, чем от него требовалось. Внешне текст вполне соответствует «инструментальной» функции «пояснения-поводыря» по отсылаемым на студию кинокадрам, в то время как по своей философской, исторической и социально-политической глубине он вполне мог бы стать основой для сценария полнометражной ленты. Спектр мыслей и наблюдений, зафиксированных в заявке, вызывает к привлечению гораздо более широкого массива экранных доказательств, нежели те «пробные» кинокадры, что были сняты 22–23 апреля 1945 года.

Представляется полезным процитировать фрагменты этого эмоционального и, вместе с тем, аналитического текста достаточно широко. Разработку темы оголтелого мещанства и накопительства – как неотъемлемой черты идеологии нацизма – А. Медведкин начинает на первой же странице заявки: «Здесь, на втором этаже снимал квартиру средней руки кёнигсбергский коммерсант Эмиль Лемке. У Лемке было много денег, но мало вкуса. Поэтому его квартира выглядит до странности пестро. Под потолком гостиной старательно привешено чучело ворона – не то символ мудрости хозяина, не то знак его непроходимой простоты и глупости. Какие-то удивительные бисерные занавеси. Сентиментальные статуэтки. Нелепые цветы, скульптурные завитушки. Все это кажется таким мирным и далеким от войны! Но так только кажется...».

На второй странице А. Медведкин переходит к анализу глубинной сущности агрессивной политики «завоевания жизненного пространства». Автор пишет: «В таких тихих особняках разбойничий прусский милитаризм всегда находил самую верную опору. Заглянем в библиотеку Эмиля Лемке. Из 86 книг второй полки 60 – о войне. Мольтке, Вильгельм II, Шлиффен, Гинденбург, Макензен и Людендорф, Гитлер. И вот – разбойничья рожа немецкого солдата. Это – не карикатура нашего художника. Это – сделанный руками самих немцев образ детоубийцы – “героя” Майданека».

Следующий объект изучения – кабинет Лемке. Здесь автор конспективно отмечает детали, свидетельствующие о том, что нацистская

идеология вошла в плоть и кровь «мирного» коммерсанта: на письменном столе – пачка писем. 11 ноября 1942 года его сын, офицер, писал еще из Минска.

Рядом со справочником «Вся Пруссия» – настольная книга «Моя борьба» Гитлера (книга «Майн кампф» в Российской Федерации признана экстремистской литературой в 2010 году, в Республике Беларусь – в ноябре 2016 года. – *К.Р.*).

Пачка деловых бумаг. Даже коммерческий счет о продаже свиной щетины и отправке вагона стекла кончался словами «Хайль Гитлер!». Лемке приспособил бесноватого фюрера к своей коммерции и выколачивал барыши, успешно пользуясь его бредовыми идеями.

Далее А. Медведкин продолжает поиск истоков агрессивной германской геополитики, но уже в разрезе исторических персоналий: «Здесь, в кабинете, скульптура Гинденбурга и медальон с изображением Фридриха “Великого”. Это ему кто-то [уже] отбил голову.

На стене – все тот же фюрер (на хроникальных кадрах видно, что стекло, покрывающее портрет Гитлера, разошлось узором из радикальных трещин. – *К.Р.*). Наши первые автоматчики, еще отстреливаясь из окон квартиры, всегда успевают на ходу стукнуть по портрету прикладом автомата. Не знаю, можно ли это показывать, но так делают во всех квартирах.

Рядом карта Европы. Линия фронта прочерчена где-то под Москвой и Сталинградом. У Лемке давно пропала охота передвигать флажки».

Следующий аргумент А. Медведкина – исторический. Он обращает внимание, что «если заглянуть в семейный альбом фотографий, легко установить, Эмиль Лемке был офицером в Первую мировую войну.

Его фото. Фото его друга с усами. Лица горят сами за себя.

Его сыновья – тоже офицеры. Один из них успел побывать в Минске и Юхнове».

По оставленным на полке малоразмерным моделям самолетов автор делает заключение, что в квартире нередко бывали внуки коммерсанта. Режиссер А. Медведкин изучает их предпочтения и приходит к выводу, что «его малолетние дети признавали игру только в войну».

Следующий объект – кухня, где зоркий автор тоже находит подтверждения милитаристских наклонностей прусского торговца: «Все для войны! Дух ее прокоптил всю жизнь в этой “тихой” квартире. Даже на кухне солдатским строем выстроились банки со специями: каждая как на строевой переключке отрывисто кричит: Соль! Сода! Перец! Кофе! Сахар!»

Автор не проходит мимо темы немецкого «орднунга» – идеального порядка всегда

и во всем: «Никаких вольностей! Никакого беспорядка! На солонке написано “Соль”! На кофейной мельнице – “Кофе”! Даже щетки, мухобойки, ершики выглядят нестрогой командой...».

Вывод А. Медведкина лаконичен: «Так жил рядовой “мирный” коммерсант Эмиль Лемке. Так жили сотни тысяч незаметных разбойников, служивших безотказной опорой кровавому немецкому империализму. Разоряя эти разбойничьи гнезда, Красная Армия навсегда избавляет человечество от самых страшных очагов войны и безумных авантур немецкой военщины».

Анализ текста сценарной заявки, в которой автор первым в советском кинематографе подошел к сложной теме поиска истоков нацистской идеологии, был бы незавершенным без ответа на вопрос о том, на чьи суждения, оценки и политические прогнозы опирался А. Медведкин при разработке материала.

Обращает на себя внимание совпадение тезисов А. Медведкина с историческими выводами, изложенными в фундаментальной работе академика Е.В. Тарле «“Восточное пространство” и фашистская геополитика», написанной для антифашистского сборника Института истории Академии наук СССР и впервые опубликованной в журнале «Историк-марксист» в начале 1938 года [3].

Для подтверждения широчайшей начитанности и интеллектуальной готовности кинорежиссера к экранной интерпретации темы приведем несколько цитат из этого этапного научного труда.

Говоря о готовности немецких промышленников к стремительному освоению новых территорий на востоке, Е.В. Тарле пишет: «...перед окончательной капитуляцией и разгромом Германии [в 1918 году] уже распределялись электростанции между Сименс-Гальске и другими фирмами: кому взять Томск, кому электрифицировать Ташкент. Уже высчитывалась нагрузка рельсопрокатных заводов Германии ввиду близкой необходимости дублировать Сибирскую железную дорогу...» [3, с. 92].

Подводя итог, академик Е.В. Тарле с сарказмом резюмирует: «Их “геополитика” гармонически соединяется со смелым “новаторством”: они полагают, что истинный “геополитик” должен стремиться к овладению именно только землей, а вовсе не населением, которое на этой земле живет. Это население должно быть без потери времени выведено в расход, ибо оно может в дальнейшем лишь испортить чистоту расы северных долихоцефальных, светлокудрых германских победителей» [3, с. 97].

Что же касается темы патологического накопительства, занимающей одно из главных

мест в заявке А. Медведкина, то ее появление вытекает из идеалистического романтизма режиссера, его фанатичной преданности коммунистической идее и приверженности славянским фольклорным мотивам. *Идея нестяжательства*, реализованная в форме сатирического гротеска или шаржа, занимала центральное место в знаменитой медведкинской кинокомедии «Счастье» (1934). Символично, что этот фильм, в лубочной форме повествующий о злоключениях нищего крестьянина, поначалу назывался «Стяжатели», а в его титрах сохранился подзаголовок «Сказка о горемычном стяжателе Хмыре, его жене Анне, о сытом соседе Фоке, а также о попе, о монашках и других чучелах» [4].

**Творческо-производственная судьба авторского антифашистского проекта.** Третий письменный источник, проливающий свет на творческо-производственную судьбу очерка-фельетона, – это Заключение отдела фронтовых киногрупп на последние съемки киногруппы 3-го Белорусского фронта. Его датировка 17-м июня 1945 года указывает на то, что проявка, печать позитива, просмотр и составление заключения заняли около 25 дней. Получатель документа – Политуправление 3-го Белорусского фронта. Приведем текст заключения полностью, поскольку он дает возможность ликвидировать еще одну лакуну в истории нашей фронтовой кинодокументалистики: «Материал Борова “Как жил Эмиль Лемке” по теме интересен, выполнен слабее. Фотография серая, местами затемнена. Обрывисто короткие планы. В настоящий момент материал использован быть не может. Передан в Летопись. Отмечаем хорошо составленный монтажный лист.

Подписи: Большинцов, Штатланд (Мануэль Большинцов, сценарист, режиссер, с 1 августа 1944 – главный редактор ЦСДФ; Виктор Штатланд, фронтовой оператор, с мая 1944 по май 1945 – заместитель начальника Управления фронтовых киногрупп и заместитель начальника киногруппы 1-го Белорусского фронта, с 6 июля 1945 – начальник киногруппы советских оккупационных войск в Германии. – К.Р.)» [5].

Нельзя не обратить внимания на откровенную издевку, внедренную в текст заключения, – хвалить оператора М. Борова за «хорошо составленный монтажный лист», намекая на шестистраничную сценарную заявку А. Медведкина (пусть даже и подписанную двумя именами), было очень злой шуткой. Можно предположить, что именно таким образом М. Борову и другим операторам киногруппы 3-го Прибалтийского фронта подавался сигнал о том, что их обожаемый боевой

руководитель А.И. Медведкин впал в немилость, карьерных перспектив в советском кино не имеет, и, вообще, лучше бы держаться от него подальше...

Архивные документы Комитета по делам кинематографии и отдела фронтовых киногрупп ЦСДФ не дают прямого ответа, почему весьма своевременная и глубоко проработанная заявка А. Медведкина была положена под сукно, а киноматериал после проявки стремительно отправлен на хранение в специальный Фонд кинолетописи.

Рассуждая о перипетиях творческого пути самородка советского кино А.И. Медведкина, известный киновед В.И. Фомин говорит о корпоративной специфике как главном факторе, препятствующем прохождению его проектов: «Медведкин писал в стол с 1938 года и до войны, за это время он сделал невероятно много, но все это так и осталось в черновиках. В Музее Кино есть фонд Медведкина, глядя на который можно утонуть в слезах – там целое кладбище нереализованных сценариев, которые блистательны, необычны, да просто уникальны.

О причинах такой ситуации говорить горько, ведь его биография была чистойшей – казалось, что в эту эпоху перекрыть путь в кино могли только грубые идеологические промахи, но подвели режиссера его необычные, яркие способности, и страх, ревность и зависть коллег по цеху» [6].

Что же касается белорусского фронтового кинорепортера М.С. Берова, соавтора хроникального киноочерка «Как жил Эмиль Лемке», то уже к августу 1945 года Михаил Семенович занимает подобающее его таланту и опыту место в белорусской кинодокументалистике. Начиная с осени победного года без его репортажей не обходится ни один выпуск национального киножурнала «Савецкая Беларусь». В 1946 году, когда общесоюзный Кинокомитет всерьез берется за повышение качества расширившейся кинопериодики, имя М.С. Берова называется среди тех немногих, кому рекомендуется поручать съемки авторских сюжетов для центральных киножурналов. При этом уточняется, что М. Беров способен снимать сюжеты на любые темы – общественно-политические, производственные, сельскохозяйственные, спортивные.

Когда в конце 1970-х А.И. Медведкин посетил «Беларусьфильм», его встреча с М.С. Беровым была крайне эмоциональной и радостной. Вспоминали они об исторической киносъемке в квартире кёнигсбергского коммерсанта Лемке или нет, свидетельства, к сожалению, не сохранились.

**Генезис антифашистской кинодокументалистики.** Факты и выводы, полученные

в результате проведенного исследования, позволяют выдвинуть ряд гипотез о гипотетическом влиянии антифашистского хроникального очерка-памфлета «Как жил Эмиль Лемке» на более поздние кинопроекты, посвященные истокам нацизма.

Лаконичные намеки на возможные связи – имеется в виду знаменитая кинокартина М.И. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965) – в российских СМИ уже появлялись. Киновед Н. Изволов, обладающий опытом творческой реставрации утраченных кинолент и внесший вклад в популяризацию результатов кино съемки Медведкина–Берова средствами Интернета [7], назвал этот незавершенный проект «зародышем, эмбрионом будущей картины» Михаила Ромма. Можно предположить, что такое суждение продиктовано тем, что список кинолент, в которых авторы сосредотачиваются на выявлении глубинных истоков человеконенавистнических практик, на поверку оказывается весьма коротким.

В этой связи небезынтересно обратиться к текстам интервью с М.И. Роммом, вышедшим в свет вскоре после мирового признания его антифашистской ленты [8]. На вопрос о том, связаны ли, по его мнению, корни фашизма с мелким мещанством, которому в фильме уделено немалое внимание, режиссер отвечает: «Первое, о чем я подумал, начиная работу над фильмом, что Гитлер пришел к власти на плечах мелких немецких бюргеров. [...] Однако после двух лет работы мы с моими соавторами (киноведами М. Туровской и Ю. Ханютиным. – К.Р.) поняли, что все было сложнее. [...] ...основы фашизма четко обозначаются при рассмотрении интересов монополистического капитала. Но тем самым мы выходим за рамки одной Германии...» [8, с. 188–189]. Чуть выше по тексту М. Ромм отмечает, что более всего его внимание привлекали технологии оболванивания масс: ... нацисты «убедили меня, что как пропагандисты они были мастерами своего дьявольского ремесла. Человека обрабатывали со всех сторон, и весьма тщательно, хотя телевидения тогда еще не было. Но уже были радио, существовали газеты. Существовали и театр, и кино, и журналы. А отсутствие телевидения возмещалось неслыханно большим количеством собраний». И далее: «...перед смертью Гинденбурга в 1934 году только за один месяц он [Гитлер] выступил, если не ошибаюсь, около двухсот раз, причем на грандиозных массовых собраниях. Его слышали тогда несколько миллионов человек» [8, с. 187].

Таким образом, предположение киноведа Н. Изволова о том, что проект Медведкина–Берова явился «эмбрионом», в дальнейшем

эволюционировавшим до роммовского «Обыкновенного фашизма», фактического подтверждения пока не находит. Творческие интенции двух авторов лежали в разных плоскостях и не пересекались.

Более плодотворным представляется иной вектор поисков, направленный не вовне, а внутрь кинематографического сообщества. Здесь снова придется обратиться к философии нестяжательства: антигедонистический идеал, составляющий ядро мировоззрений А. Медведкина, в последней фазе войны воспринимался некоторыми его коллегами и начальниками в качестве прямого вызова. Действительно, о каком самопожертвовании и добровольном самоограничении могла идти речь в апреле 1945 года, когда размах мелкобуржуазных инстинктов достиг высшей за всю войну отметки?! [9, с. 401–402].

**Проблема преодоления кинохроникальной «вещественности».** От анализа идейного наполнения следует перейти к тому, что, несомненно, представляет в кинопроекте «Как жил Эмиль Лемке» наибольший искусствоведческий интерес – к проблемам сюжетосложения и его киноязыку.

Кинодокументалистика – в большей степени, чем другие искусства – все предметы и явления окружающего мира привыкла представлять в зримой, буквально узнаваемой форме. Кракауэровский феномен достоверности, базирующийся на «авторской сборке и кодировании», а затем «зрительском узнавании и декодировании» предметной реальности, с момента рождения кино был и остается одной из его наиболее привлекательных черт [10].

Со времен Грирсона и Флаэрти документалисты интуитивно, а порой и сознательно выбирают свои съемочные объекты там, где господствует физическая реальность [11]. Не исключение и уникальная кинолетопись Великой Отечественной – *все фронтовые репортажи и очерки повествуют о конкретных материях, имеющих вполне овеянную оболочку*, причем ценность таких кинокадров обусловлена, в значительной степени, их достоверной «привязкой» к месту, времени и обстоятельствам съемки. Оговоримся, почти все репортажи и очерки...

**Заключение.** Погружая зрителя в мир осязаемых фактур квартиры прусского коммерсанта, Медведкин и Беров перебрасывают мостки в область философских размышлений. Авторы одновременно и документируют реалии быта, и выходят за узкие рамки материальности кинодокументального бытия. Речь совсем не о том, что отдельные кадры из киноочерка «Как жил Эмиль Лемке»

обладают качествами, присущими не только документу, но и авторской метафоре, – подобное с талантливо снятой кинохроникой случается довольно часто. Исключительность анализируемого киноматериала в том, что А. Медведкин еще на этапе замысла осознал сложность предстоящей задачи. *Ее необычность заключалась в том, чтобы с помощью зримых картин осуществить сложнейшую теоретическую задачу, не имеющую прямого изобразительного аналога*, – препарировать идеологию национал-социализма.

Очевидно, А. Медведкин понимал, что «привычная территория» экранного документализма, во-первых, хорошо освоена, а во-вторых, имеет вполне явные границы. Чтобы вырваться за эти пределы, «киноигру» пришлось вести почти исключительно с символами и мысленными структурами, несводимыми к вещной реальности. Будучи прирожденным художником-новатором, он решил использовать кёнигсбергскую квартиру на Германн-аллее в качестве лаборатории для экспериментов, принципиально важных для будущего всей кинодокументалистики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ремишевский, К.И. Бессмертная кинолетопись Михаила Берова: сотворить искусство из адаземного / К.И. Ремишевский // СК-Новости. – 2020. – 16 марта. – С. 21.
2. Музей ЦСДФ [Электронный ресурс] / По итогам круглого стола «Памятник Известному солдату» (памятник фронтовому кинооператору). – М., 2017. – Режим доступа: <https://csdfmuseum.ru/articles/144-плачьте-но-снимайте>. – Дата доступа: 25.10.2020.
3. Тарле, Е.В. «Восточное пространство» и фашистская геополитика / Е.В. Тарле Историк-марксист. – 1938. – № 2(066). – С. 89–105.
4. Музей ЦСДФ [Электронный ресурс] / Пятиминутный фильм «Комната немца» как исторический документ войны. Интервью с киноведами В. Фоминым и Н. Изволовым. Автор Станислав Анисимов. – Режим доступа: <https://csdfmuseum.ru/events/699-Пятиминутный-фильм-Комната-немца-как-исторический-документ-войны>. – Дата доступа: 05.08.2021.
5. Заключение отдела фронтовых киногрупп на последние съемки киногруппы 3-го Белорусского фронта, 17 июня 1945 года // РГАЛИ. – Ф. 2487. Оп. 1. Д. 1007. Л. 232.
6. Музей ЦСДФ [Электронный ресурс] / «Окаянная сила». Александр Иванович Медведкин. Автор В.И. Фомин. – Режим доступа: <https://csdfmuseum.ru/articles/895-окаянная-сила-александр-иванович-медведкин>. – Дата доступа: 05.03.2021.
7. Телеканал Россия-Культура, ГТРК «Нижний Новгород» [Электронный ресурс] / Пятиминутный фильм «Комната немца» как исторический документ войны. – Режим доступа: <https://vestinn.ru/news/society/164324/>. – Дата доступа: 06.08.2021.
8. Берлинггауз, Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени / Г. Берлинггауз. – М.: Радуга, 1986. – 360 с.
9. Фомин, В.И. Победа – навсегда! / В.И. Фомин. – М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2021. – 720 с.
10. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М.: «Искусство», 1974. – 256 с.
11. Листов, В.С. Документальное кино времен диалогов и безвидностей / В.С. Листов // Киноведческие записки. – 2000. – № 49. Цит. по эл. версии статьи: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/356/>.

Поступила в редакцию 15.11.2021

# Особенности воплощения военной темы в китайской и белорусской живописи 1950–1970-х годов

Ян Юнган

Учреждение образования «Белорусский государственный университет  
культуры и искусств», Минск  
Синьянский педагогический университет (КНР)

*Цель статьи – сравнить воплощение военной темы в китайской и белорусской живописи 1950–1970-х годов. Эта тема в китайском и белорусском искусстве 1950–1970-х гг. воплощается художественными средствами соцреализма.*

*Тематически в китайском искусстве тема войны связана и с событиями революции, утверждения новой государственности. Китайские художники избегают показа воинского насилия, батальных сцен, предпочитая создавать специфический нарратив языком символов. Для белорусских художников военная тема тесно связана с темой партизанского движения.*

*Период до 1966 г. в китайской живописи является временем относительного стилистического плюрализма: параллельно развиваются традиционная китайская живопись гохуа, которая обогащается новыми темами; идет активное развитие соцреализма, который сам в это время характеризуется новаторской, революционной тенденцией для китайского искусства и связан с освоением новых выразительных средств; развивается тенденция, синтезирующая художественный язык национальной и зарубежной живописи. Доминирующей тенденцией белорусской живописи 1950-х гг. является монументальный, парадный, подчеркнуто официальный соцреализм, развивающийся в условиях жесткого идеологического давления.*

*Живопись периода Культурной революции в КНР (1966–1976) жестко регламентирована: новые произведения художников ориентированы на четкое соответствие работам, признанным эталонами, искусство становится шестеренкой в машине пропаганды. Белорусская живопись 1960-х гг. обогащается «суровым стилем», несущим в себе новую выразительность, порой весьма экспрессивного характера, личное прочтение темы недавней трагической истории. В 1970-е гг. «суровый стиль» сменится более камерной, психологизированной живописью. В китайской живописи в конце 1970-х гг. складывается собственный вариант «сурового стиля» – «живопись шрамов».*

**Ключевые слова:** живопись, тема войны, Беларусь, Китай, социалистический реализм, живопись шрамов, суровый стиль.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 41–46)

## The Embodiment of the Military Theme in Chinese and Belarusian Painting of the 1950<sup>s</sup> – 1970<sup>s</sup>: a Comparative Analysis

Yang Younggang

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk  
Xinyang Normal University (PRC)

*A PHD-student of the Belarusian State University of Culture and Arts, a lecturer of the Xinyang Normal University set The purpose of the article is to compare the embodiment of the military theme in the Chinese and Belarusian painting of the 1950s – 1970s. This theme in the Chinese and Belarusian art of the 1950s and 1970s is embodied by the artistic means of socialist realism.*

*Thematically, in Chinese art, the theme of war is also connected with the events of the revolution, the establishment of a new statehood. Chinese artists avoid showing military violence, battle scenes, preferring to create a specific narration in the language of symbols. For Belarusian artists, the military theme is closely related to the theme of the partisan movement.*

*The period up to 1966 in Chinese painting is the time of relative stylistic pluralism: in parallel, traditional Chinese Gohua painting is developing, which is enriched with new themes; socialist realism, which itself at this time is an innovative, revolutionary trend for Chinese art associated with the development of new expressive means, actively develops; a trend that synthesizes the artistic language of national and foreign painting evolves. The dominant trend of the Belarusian painting in the 1950s is monumental, ceremonial, emphatically official socialist realism, which develops under conditions of severe ideological pressure.*

Адрес для корреспонденции: e-mail: svetlanasmulskaya@yandex.by – Ян Юнган

*Painting in the period of the Cultural Revolution in China (1966–1976) is strictly regulated: new works of art are focused on strict compliance with works recognized as standards, art becomes a gear in the propaganda machine. The Belarusian painting of the 1960s is enriched by a “harsh style”, which carries new expressiveness, sometimes of a very expressive nature, a more personal reading of the theme of the recent tragic history. In the 1970s the “harsh style” is replaced by more intimate, psychologized painting. In the Chinese painting in the late 1970s a special version of the “harsh style” – “scar painting” is shaped.*

**Key words:** painting, war theme, Belarus, China, socialist realism, scar painting, harsh style.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 41–46)

Поскольку и в китайском, и в белорусском искусстве тема войны занимала одно из центральных мест, раскрывающие ее произведения неоднократно становились предметом пристального внимания историков и теоретиков искусства. И сегодня ни одно исследование искусства прошлого столетия по-прежнему невозможно без анализа отдельных произведений и общих тенденций воплощения военной тематики. В то же время на данный момент нет фундаментальных научных трудов, посвященных компаративному анализу развития темы войны в китайском и белорусском искусстве, которые позволили бы глубже и полнее осмыслить общее и индивидуальное в развитии двух культур.

Цель статьи – сравнить воплощение военной темы в китайском и белорусском искусстве 1950–1970-х годов.

**Военная тема в китайской живописи периода становления социалистического реализма 1949–1966 гг.** Взаимоотношения китайского искусства и политики до проведения реформ (1949–1978) можно охарактеризовать следующим образом: политика руководила искусством, а искусство служило политике, в то же время искусство оказывало определенное влияние на политику. Произведения изобразительного искусства носили ярко выраженный идеологический характер. Государство придавало большое значение утилитарности искусства, требовалось, чтобы оно служило обществу, широким народным массам. После установления Нового Китая больше не было необходимости разоблачать и критиковать темные стороны общества, следовало восхвалять социализм. Создавая образ народного героя, искусство ориентируется на вкусы и мнение масс.

В это время на живопись КНР большое влияние оказывает советский социалистический реализм. Произведения данного направления искусства экспонируются в китайских музеях, размещаются в художественных журналах, в советских вузах учатся многие будущие китайские художники. Но сказать, что в 1950-е годы соцреализм подавляет свободу творчества, было бы несправедливо: наряду с ним в это время продолжает развиваться и китайская традиционная живопись, и

направление, синтезирующее традиции восточной и западной живописи. Отметим, что освоение художественного языка социалистического реализма для китайских живописцев того времени – революция в буквальном смысле этого слова. Художникам было необходимо овладеть светотенью, мастерством перспективно-пространственного построения композиции (китайская традиционная живопись гогуа обходилась без линейной перспективы, теней и полутеней); перейти от формы картины-свитка к экзотичной для восточного искусства форме «западной» картины в раме; отказаться от стихов, которые дополняют изображение и каллиграфия которых также является мощным выразительным средством.

Военная тема реализуется в это время по-разному. К примеру, Ци Бай-ши, мастер, в чьих произведениях новаторски переосмысливаются традиции гогуа, но нет влияния социалистического реализма, пишет большую аллегорическую картину «Мир» (1952). Тема окончания войны, торжества мирной жизни раскрывается в образе пышного цветения ярких трав, через традиционную для китайской живописи символику. Появляется множество работ, на которых пейзажи, выполненные в стилистике гогуа, дополнены фигурами героев нового времени – солдат, крестьян или рабочих.

В это же время пишутся и более привычные для европейца тематические картины. Так, Ван Шэн-ле в работе «Восемь героинь бросаются в реку» (1957) показывает картину гибели девушек-бойцов во время японской оккупации. Четкая и ясная композиция полотна, прямое отображение событий принципиально отличают его от традиционной китайской живописи, говорящей со своим зрителем на языке утонченной символики.

Картина художника Ши Лу «Перенести боевые действия в Шэньбэй» (1959) создана после победы в японо-китайской войне. Мао Цзэдун лично руководил национальной освободительной войной, чем вдохновлял многих бойцов и мирных жителей. В произведении в полной мере отражены оптимизм и уверенность Мао Цзэдуна в победе революции. Военный опыт Ши Лу позволил ему вложить

в свои работы мощный импульс, создать особую напряженную атмосферу.

На картине вождь революции показан в центре высокой горной цепи, расположенной на северо-западе Китая: простой силуэт человека, стоящего на ветру, его лицо обращено на Лессовое плато, он пристально смотрит вдаль и погружен в размышления. Автор использует величие Лессового плато, мощь гор и рек, чтобы подчеркнуть широкую душу и смелость членов коммунистической партии и ее вождя. Хотя фигура Мао Цзэдуна невелика, мы видим образ единства тела и духа, спокойствия и величия лидера китайской революции.

Ши Лу обращается к традиции китайской пейзажной живописи шань-шуй в работе, посвященной революционной тематике, что было исключительным для того времени новаторством. Главное в картине – это пейзаж. Изобразив величие северо-западного ландшафта, художник создал образ бескрайнего пространства, ввел зрителя в конкретную историческую сцену, создал ассоциативное поле. На картине нет многотысячного войска, но создается впечатление, будто оно находится неподалеку, в горах и ущельях.

Китайский исследователь Чжан Юй подчеркивает: «Художник превратил возвышающуюся пагоду Яньань и величественную форму плато северной Шэньси, которое подобно застывшему морю, в особую художественную форму... Эта изначально величественная природная форма превращается в художественное средство изобразительного искусства, делает так, что картина “Перенести боевые действия в Шэньбэй” становится классикой, сочетающей в себе простоту и величие, гао юань и шэнь юань» [1, с. 54]. Данная картина в построении пространства сочетает два приема традиционной китайской живописи – гао юань и шэнь юань: передний план выполнен приемом гао юань, для величественного и могучего горного массива применен прием монументальной композиции, также добавлены очень густые мазки тушью, создающие возвышенное, эпическое ощущение, подчеркивающие величие образа председателя Мао. Красный цвет, в который горы окрасило восходящее солнце, является символом того, что коммунисты во главе с председателем Мао мужественно встретили наступление армии Гоминьдана на севере Шэньси и твердо верили в победу революции.

В 1959 г. известный художник Цай Лян написал картину «Факелы Яньаня» – одно из знаковых произведений своего времени. Несколько десятилетий спустя эта картина была отображена на нью-йоркскую выставку «Пять тысяч лет искусства китайской цивилизации». Она была

выставлена в известном центре современного искусства, в музее Гуггенхайма, где заняла целую стену одного из выставочных залов. Ее по праву можно назвать эталоном китайского революционного реализма.

На полотне изображена счастливая сцена: 15 августа 1945 года армия и гражданское население в Яньане празднуют победу в анти-японской войне. Художник изобразил множество факелов, символизирующих сигнальные огни, горевшие во время войны по всей стране. Запуск петард, игра на соне, удары в большой барабан подчеркивают радость победы китайского народа. На заднем плане возвышается гора Баота, где размещался штаб народного сопротивления. Глубокий темный фон сильно контрастирует с яркими факелами, петардами, счастливыми улыбками людей, заставляющими зрителя ощутить себя частью этого радостного потока. Как подчеркивает китайский исследователь Ай Чжунсинь, «извивающаяся праздничная шеренга и увеличивающаяся, подобная змею, лента факелов создают динамичный и мощный импульс, благодаря наполненной и масштабной композиции, цельному и лаконичному созданию образа, а также горячим и напряженным цветам картина обладает большой притягательной силой» [2, с. 6].

**Тема войны в живописи белорусского социалистического реализма 1950-х гг.** 1950-е годы в белорусском искусстве – время, когда живопись развивается в не самых благоприятных для творчества условиях. Белорусский ученый М.Г. Борозна следующим образом характеризует произведения указанного периода: «Постоянная критика, идеологическое давление приводили к преднамеренной монументальности, надуманности композиции, парадности и официальности многих полотен» [3, с. 105]. При этом, как замечает И. Заболотная, тема войны занимает центральное место, начиная с первого десятилетия (с 1950-х гг.) после окончания войны и примерно до 1980-х гг. Общей чертой произведений военной тематики выступает прославление подвига защитников Родины [4, с. 184].

В послевоенные годы перед деятелями белорусского искусства встала задача по свежим следам событий запечатлеть подвиг советского народа, сохранить для потомков его героический образ. Таким памятником героям является картина мастера батальной живописи Е. Зайцева «Оборона Брестской крепости в 1941 году». Четко и последовательно художник воплощает мысль о героизме бессмертного гарнизона в сюжете, исторически правдиво воссоздающем картину сражения. Образное представление о боях в цитадели определило

композицию, развернутую в ширину, с некоторым срезом сверху, концентрирующем внимание на обликах героев, их психологической характеристике, эмоциональном строении картины. В процессе поисков архитектуры батального сюжета в многофигурной композиции художник испробовал множество вариантов, чтобы наиболее полно выразить собственный замысел.

Самой значительной работой В. Волкова, ставшей своеобразной «визитной карточкой» художника, является картина «Минск. 3 июля 1944 года». Сюжет картины, воплощающий важнейший поворот истории – освобождение Минска от немецко-фашистских захватчиков, незабываемая встреча советских войск с жителями города, пережившими длительную оккупацию, основан на собственных впечатлениях живописца. В центре изображен могучий танк, на башню которого поднялся танкист. Все говорит о только что закончившемся крупном сражении. Историческое событие связано с судьбами отдельных людей.

Художник использовал огромный натуральный материал – для произведения позировали соседи мастера, солдаты Белорусской военной округи, родственники (в том числе жена В. Волкова и его сын Анатолий, тоже художник). Каждое действующее лицо имеет свою выразительную характеристику и соответствует общей идее работы. При создании картины автор, как воспитанник петербургской академической школы живописи, стремился передать триумфальность события, применяя приемы классического искусства.

**Военная тема в искусстве китайской Культурной революции и «живописи шрамов».** Вступление страны в период Культурной революции (1966–1976 гг.) на десятилетие замедлило развитие изобразительного искусства. Наступает время подавления творческой свободы, строгого нормативизма, пафоса, беспрекословного следования идеологическим установкам. Китайский исследователь Го Сяо Бинь характеризует живопись того времени: «Композиционно акцентировались безошибочность и величие руководства, ведущая роль рабочего класса, крестьянства и армии, подчеркивались мощь и драматизм центральных фигур. Выбор цветовой гаммы был подчинен принципу “красный, блестящий, светящийся”, его цель – заострить пафосный дух произведения... Бесчисленные образы вождя и его соратников могли подаваться в торжественном или лирическом духе, однако все произведения искусства времен “Культурной революции” подчинялись принципу “искусство – служанка политики”» [5, с. 2].

Один из признанных художников периода Культурной революции Цзинь Шани, ученик К.М. Максимова, в это время создает масштабные полотна, ставшие эталонными. Это «Председатель Мао в пещере Яннани» (1970), «Мао Цзэдун на декабрьском заседании» (1976), «Рождение республики» (1980, в соавторстве с группой художников, включая Хоу Иминя и Ден Шу) – работы, в которых художник стремится показать не подвиг простого народа, а возвеличить личность Мао Цзэдуна, пользуется художественным языком, в котором уже нет проявлений живописи гохуа. После, работая уже в параметрах «сурового стиля», Цзинь Шани вновь обратится к национальной традиции.

В конце 1970-х гг. в китайской живописи складывается новая тенденция – «живопись шрамов», главной темой которой стала трагедия Культурной революции. Такие художники, как Су Гаоли, Линь Гана, Пан Тао, У Гуань Чжун, Вэй Чимэй, Ло Ерчжэнь, То Муши, Цао Дали, передают глубокие переживания, изображают неприкрашенную повседневность, подлинные трагедии простых людей. Китайский исследователь Лу Фэй подчеркивает, что художники продолжают «использовать художественные приемы советского соцреализма, чтобы показать героическую историю борьбы китайского народа против “банды четырех” и Культурную революцию как таковую. Становится видна темная сторона происходивших событий, содержание произведений все более связано с происходившим тогда насилием, в том числе и вооруженным» [6, с. 236].

Подобная смена точки зрения на недавнее прошлое страны повлекла за собой и изменение художественного языка, который становится более экспрессивным. Одним из ранних произведений «живописи шрамов» стала картина Гао Сяохуа «Почему?» (1978), запечатлевшая изможденных, уставших после битвы красных гвардейцев – хунвейбинов, в чьих глазах былая вера в борьбу за светлое будущее сменилась беззвучным вопросом. Здесь нет батальной сцены, но каждая деталь говорит о тех крови и жестокости, которые принесла с собой Культурная революция. Основной цвет полотна – серый. Красный цвет часто появлялся на полотнах китайских художников, он присутствует и в картине Гао Сяохуа, но это уже не чистый цвет торжества. Как и во многих образцовых работах периода Культурной революции, красный здесь – это цвет знамени, но знамени грязного, изорванного, накрывшего тело раненой девушки. Художник виртуозно прописывает своих персонажей, их кожу и волосы, детали пулемета, разбросанные на земле гильзы.

**Переосмысление темы войны в белорусской живописи 1960–1970-х гг.** Как отмечает С. Медвецкий, одной из наиболее важных составляющих художественных процессов, происходивших в республике в первой половине 1960-х годов, стало приобщение белорусских живописцев к начинающему оформляться в советском изобразительном искусстве новому направлению, получившему впоследствии название «суровый стиль». В качестве главных свойств его поэтики критика определила монументальность, лаконизм, экспрессию. Значительно усилилась драматическая насыщенность образно-пластического строя полотен. Этот стиль в полную силу проявляет себя в творчестве широкого круга молодых живописцев, среди которых следует выделить М. Данцига, М. Савицкого, В. Стельмашонка, Э. Куфко [7, с. 15].

Важнейшей работой для становления творческой манеры художника М. Данцига стала картина «Беларусь – мать партизанская» (1967). Мастер использует аллегорическое решение: он не пытается показать какой-то определенный эпизод, объединяя разные по времени события, дающие широкую панораму партизанской жизни. Лейтмотив композиции – героический порыв, соединяющий персонажей и направляющий динамику композиционного построения. Главным героем является народ, но, более того, он не делится на отдельные личности: мастер стремится дать собирательный образ, выражающий силу и широту белорусского партизанского движения [8, с. 13]. Военная тема в работе «Партизанская свадьба» (1968) имеет следующее художественное воплощение: персонажи очень узнаваемые, но представленный фрагмент из жизни партизан выведен автором на уровень философского осмысления жизненных событий.

Военная тема представлена в произведениях одного из ведущих белорусских живописцев В. Громыко. Это полотна «Дорогами мстителей» (1959), «Баллада про пулю» (1968), «Тысяча девятьсот сорок первый год. Над Припятью» (1967), «Песня о моем отряде» (1977), «Баллада о военной молодости» (1984). В картине «Солдаты» (1967) показана группа бывших фронтовиков на могиле боевого товарища, в картине «Женщинам Великой Отечественной войны посвящается» (1968) изображен эпизод купания, и брошенные на берегу винтовки становятся красноречивым символом.

Тема войны, особенно партизанской борьбы, стала центральной в творчестве М. Савицкого, принесла ему признание и известность. Героико-драматическими эмоциями проникнута картина М. Савицкого «Партизаны» (1963), в которой, по меткому

замечанию Э. Пугачевой, он «впервые раскрылся как художник самобытный, покоряющий высокой духовностью и драматизмом образов» [9, с. 25]. Так, на Всесоюзной выставке 1967 года в Москве мастер представил свою работу «Партизанская мадонна», которая потрясла зрителей. Впоследствии художник напишет картину «Партизанская мадонна. Минская» (1978), на которой изображена женщина, кормящая грудью младенца. Этот образ стал олицетворением образа самой Беларуси, республики-партизанки, воплощением идеи торжества добра и вечности жизни. Также среди работ, посвященных партизанской тематике, можно отметить картины «Оршанские партизаны» (1967), «Партизаны. Блокада» (1967), «Витебские ворота» (1968), «Убийство семьи партизана» (1972), «Мать партизана» (1972).

М. Савицкий пережил личную трагедию во время войны, был узником Бухенвальдского лагеря. Ужасы концентрационных лагерей мастер изобразил в одном из центральных циклов своего творчества «Цифры на сердце» (1974–1980), включающем тринадцать картин. Все произведения объединены сквозным содержанием, картины «Узник № 32815», «Поющие коммунисты», «Отбор», «Канада», «Поющая лошадь» свидетельствуют о фрагментах жизни и борьбы узников гитлеровских лагерей. Серия открывается картиной «Узник № 32815» – автопортретом самого художника, написанным по памяти. М. Савицкий изобразил себя в полосатой одежде узника на фоне лагерной решетки, на которой по-немецки написано: «Каждому свое». Изможденный, исхудавший человек, в полный рост. Он, словно изваяние, застыл в недвижимой позе, готовый в любую минуту принять мученическую смерть, но принять ее достойно. Упрямые, глубоко посаженные в провалившихся орбитах глаза говорят о непреклонности этого человека [8, с. 33]. Для картин цикла художник избрал строгий принцип построения композиции, холодные краски и отточенный рисунок. В содержании произведений наблюдается противостояние света и тьмы, мужества и жестокости, жизни и смерти.

В работах художника А. Малишевского прослеживается уже с 1960-х годов особый колорит, который проявляется в полотнах «Мы вернемся» (1965), «Послевоенные годы» (1967), «Медсестры» (1973). Сложные цветовые взаимодействия, колористическое богатство, монументальность, духовность образов – яркие черты его творческого метода. В полном объеме эти свойства воплотились в картине мастера «Мы вернемся» (1965),

в которой изображен тревожный и мрачный эпизод первых дней войны – расставание солдата с мальчиком и раненым товарищем.

Особое колористическое решение, контрастные сочетания цветов отметим в картинах Н. Залозного «Мстители» (1967), «Победа» (1968), «Солдатки» (1969), монументально-декоративные приемы письма мастер использовал в полотне «9 мая. Вдовы» (1973).

Подчеркнем, что в произведениях художников 1960-х годов на первом месте стоит осмысление военной темы с философской позиции, через раскрытие личности героев, их моральных и нравственных качеств, экспрессивность образов. Вышеуказанная тенденция просматривается в картинах художников В. Громыко, М. Данцига, Н. Залозного, Е. Зайцева, А. Малишевского, М. Савицкого, И. Стасевича, А. Шибнева, В. Хрусталева.

Позже, в 1970-е можно наблюдать отход от «сурового стиля». В картинах художников отмечается психологичность, произведения уже не столь монументальны и более детализированы. Партизанская тема превалирует в «Партизанском связном» И. Рея, серии А. Кашкеревича «Партизаны», «Партизанских метелях» Б. Аракчеева. Эпическая панорама партизанского движения разворачивается в работе В. Пасюкевича «Мощный поток» (1978). В полотне «Партизанская быль» (1979) он изображает вооруженных партизан, идущих по заснеженному лесу. Также художники обращаются к темам ежедневной жертвенности женщин-матерей, которым пришлось пережить много неизмеримых трудностей в экстремальных обстоятельствах войны и оккупации («Спасибо, мать!» И. Рея, «Солдатки» Н. Залозного), военного детства («Мое рождение» Л. Щемелева), мужества и несокрушимости в военное время (например, картина В. Ващенко «Баллада о мужестве»).

**Заключение.** Тема войны в китайском и белорусском искусстве воплощается художественными средствами соцреализма. При этом в живописи КНР и БССР присутствует ряд принципиальных различий:

– тематически в китайском искусстве тема войны связана и с событиями революции, утверждения новой государственности. Китайские художники избегают показа воинского насилия, батальных сцен, предпочитая создавать специфический нарратив языком символов;

– период до 1966 г. в китайской живописи является временем относительного стилистического плюрализма: параллельно развиваются традиционная китайская живопись гоуа, которая обогащается новыми темами; идет активное развитие соцреализма (который сам в это

время выступает новаторской, революционной тенденцией для китайского искусства и связан с освоением новых выразительных средств); складывается тенденция, синтезирующая художественный язык национальной и зарубежной живописи. Доминирующей тенденцией белорусской живописи 1950-х гг. является монументальный, парадный, подчеркнуто официальный соцреализм, который развивается в условиях жесткого идеологического давления;

– живопись периода Культурной революции в КНР (1966–1976) жестко регламентирована: новые произведения художников ориентированы на четкое соответствие работам, признанным эталонами, искусство становится шестеренкой в машине пропаганды. Белорусская живопись 1960-х гг. обогащается «суровым стилем», несущим в себе новую выразительность, порой весьма экспрессивного характера; личное прочтение темы недавней трагической истории. В 1970-е гг. «суровый стиль» сменится более камерной, психологизированной живописью.

В китайской живописи в конце 1970-х гг. складывается собственный вариант «сурового стиля» – «живопись шрамов». Ее представители продолжают пользоваться художественным языком социалистического реализма, но заостряют его, подвергая жесткой критике недавнее трагическое прошлое страны.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 张渝《石鲁的意义》, 载《美术博物馆》, 第四辑, 陕西人民美术出版社, 2007:147. = Чжан, Юй. Роль Ши Лу / Юй Чжан // Художественный музей. – Шэньси: Народное искусство, 2007. – Т. 4. – 147 с.
2. 艾中信, 《中国现代美术全集·油画》, 天津人民美术出版社, 1997:83. = Ай, Чжунсинь. Полное собрание китайской современной живописи. Масляная живопись / Чжунсинь Ай. – Тяньцзинь: Народное изобразительное искусство Тяньцзиня, 1997. – 83 с.
3. Баразна, М.Р. Выяўленчае мастацтва Беларусі XX стагоддзя / М.Р. Баразна. – Мінск: Беларусь, 2017. – 295 с.
4. Забалотная І.У. Асэнсаванне Другой сусветнай вайны ў выяўленчым мастацтве Беларусі і ЗША / І.У. Забалотная // Межкультурная камунікацыя і прафесійнальна арыентаванае навучэнне інастранным мовай: матэрыялы V Міжнароднага канф., прысвечанага 90-летцю адукацыі Беларусскага дзяржаўнага ўніверсітэта, Мінск, 28 окт. 2011 г. / редкол.: В.Г. Шадурыскі [і др.]. – Мінск: Ізд. цэнтр БГУ, 2011. – С. 184–185.
5. Го Сяо Бинь. Влияние советской живописи 1950–1960-х годов на развитие китайского изобразительного искусства: рецепции и традиции в художественной жизни Китая / Го Сяо Бинь // Культура и искусство. – 2017. – № 2. – С. 1–5.
6. Лу, Фэй. «Увечное искусство»: поворотный момент в истории современной китайской живописи / Фэй Лу // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2019. – № 2-1. – С. 233–240.
7. Медвецкий, С.В. Белорусская живопись XX века: тенденции и особенности развития / Медвецкий С.В. // Искусство и культура. – 2013. – № 2(10). – С. 12–20.
8. Медвецкий, С.В. Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов: пособие / С.В. Медвецкий; М-во образования Респ. Беларусь, УО «Витеб. гос. ун-т им. П.М. Машерова». – Витебск: Изд-во УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2006. – 135 с.
9. Пугачева, Э. Михаил Савицкий / Э. Пугачева. – Минск: Искусство, 1982. – 257 с.

Поступила в редакцию 23.11.2021

## Коммеморативные практики в городском пространстве Беларуси: законодательный аспект

Соколова О.М.

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

В исследовании на основе анализа законодательных документов освещаются проблемы правоприменительной практики в сфере культуры коммеморации белорусского города. Анализируются организационно-управленческая сторона и правила реализации практик увековечения памяти о важнейших исторических и общественных событиях, знаменательных датах, известных деятелях, народных героях, выраженной в монументальной и монументально-декоративной городской скульптуре. Рассматриваются вопросы учета объектов историко-культурного наследия, в частности включения произведений монументального искусства в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь. Актуальность исследования обусловлена высокой динамикой коммеморативных процессов в контексте реновации современных белорусских городов, осуществляемой к Дням белорусской письменности, «Дажынкам», а также в рамках акции «Культурная столица Беларуси». Модернизация городских общественных пространств детерминирует проблемы целесообразности создания и обеспечения сохранности мемориальных объектов.

Материалы исследования могут способствовать дальнейшей разработке и координации правовых аспектов создания, установки и дальнейшего бытования памятников; демонтажа, переноса и восстановления утраченных памятников.

**Ключевые слова:** культура коммеморации, коммеморативные практики, объекты историко-культурного наследия, произведения монументального искусства, правовой статус, памятник, законодательство Республики Беларусь.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 47–51)

## Commemorative Practices in the Urban Style of Belarus: the Legislative Aspect

Sokolova O.M.

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

Based on the analysis of legislative documents, the study highlights the problems of law enforcement practice in the field of commemoration culture of the Belarusian city. The organizational and managerial side and the rules for implementing the practices of perpetuating the memory of the most important historical and social events, significant dates, famous figures, folk heroes, expressed in monumental and monumental-decorative urban sculpture are analyzed. Issues of accounting for objects of historical and cultural heritage are considered, in particular, the inclusion of works of monumental art in the State List of Historical and Cultural Values of the Republic of Belarus. The relevance of the study is due to the high dynamics of commemorative processes in the context of the renovation of modern Belarusian cities, carried out for the Days of Belarusian Written Language, “Dazhynki” (harvest festival), as well as within the framework of the event of “Cultural Capital of Belarus”. The modernization of urban public spaces determines the issues of the feasibility of creating and ensuring the preservation of memorial sites.

Research materials can contribute to the further development and coordination of legal aspects of the creation, installation and further existence of monuments as well as dismantling, transfer and restoration of lost monuments.

**Key words:** culture of commemoration, commemorative practices, objects of historical and cultural heritage, works of monumental art, legal status, monument, the legislation of the Republic of Belarus.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 47–51)

Определение коммеморативных практик как «деятельности, осуществляемой посредством публичных воспоминаний (а также их селекции или предания забвению) значимых событий, дат, образов или акторов прошлого с учетом современного социально-политического контекста и текущих потребностей общественности и властных структур» [1, с. 60], выявляет проблемы конструирования национальных стратегий политики памяти, их законодательного закрепления и регулирования. Данная проблематика разрабатывается исследователями в контексте охраны историко-культурного наследия. Например, правовому статусу и развитию правовых форм защиты историко-культурного наследия Беларуси посвящен научный труд И.Э. Мартыненко [2]. Однако анализа отдельных аспектов белорусского законодательства по отношению к объектам, специально созданным для увековечения события или личности, пока не предпринималось, что и определяет актуальность исследования.

Цель статьи – проследить динамику законодательных процессов, а также определить круг проблем в сфере практик коммеморации по отношению к произведениям монументального искусства в пространстве белорусского города.

**Нормативное правовое регулирование и государственный учет объектов историко-культурного наследия.** Согласно Конституции Республики Беларусь, государство ответственно за сохранение историко-культурного и духовного наследия (ст. 15), которое каждый обязан беречь (ст. 54) [3].

Историко-культурное наследие, его гуманистическое, социокультурное содержание выступают как фактор развития, социального и экономического прогресса, национальной безопасности государства, поэтому выявление и фиксация историко-культурных ценностей являются важными аспектами нормативно-правового механизма осуществления практических действий по их сохранению и актуализации.

Наиболее значимые объекты наследия включены в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь – основной документ их государственного учета, который ежегодно расширяется.

Список памятников стал наиболее распространенным инструментом в мировой практике управления культурным наследием начиная с 1840 г., когда во Франции Комиссия по историческим памятникам опубликовала первый список французских исторических памятников.

Согласно постановлению Совета Министров Республики Беларусь от 14 мая 2007 г. «Об статусе историко-культурных каштоўнасцей», на основании решений Белорусского республиканского научно-методического совета по вопросам историко-культурного наследия при Министерстве культуры, в соответствии с Законом Республики Беларусь от 9 января 2006 г. «Об ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь» создан перечень материальных объектов и нематериальных проявлений творчества человека, которым присвоены статус и категория историко-культурной ценности Республики Беларусь.

С 3 февраля 2017 г. государственный учет историко-культурных ценностей, лишение объекта статуса памятника, а также ведение Госсписка регулируются согласно Кодексу Республики Беларусь о культуре [4].

«Историко-культурные ценности (ИКЦ) могут быть включены в Список всемирного культурного и природного наследия, Список всемирного наследия, находящегося под угрозой, в порядке, установленном Конвенцией ЮНЕСКО “Об охране всемирного культурного и природного наследия” от 16 ноября 1972 г., или в другие списки в соответствии с другими международными договорами Республики Беларусь <...> Согласно требованиям ст. 99 Кодекса, определение ИКЦ, которые могут быть предложены для включения в указанные списки, осуществляется Советом Министров Республики Беларусь <...> Для ИКЦ, включенных в Список всемирного культурного и природного наследия или Список всемирного наследия, находящегося под угрозой, устанавливается режим специального управления согласно с международными обязательствами Республики Беларусь» [5, с. 28].

Сохранение и использование, распространение и популяризация, приумножение историко-культурных ценностей как основы национальной идентичности и государственности, социальной стабильности, формирования гражданственности и патриотизма являются приоритетными направлениями культурной политики, что отражено в Кодексе Республики Беларусь о культуре, Национальной стратегии устойчивого социального-экономического развития Республики Беларусь на период до 2030 года, Программе социально-экономического развития Беларуси на 2021–2025 годы.

**Памятники, посвященные Великой Отечественной войне.** Самый обширный вид мемориалов, представленных в Госсписке, посвящен событиям Великой Отечественной войны.

Для Беларуси «репрезентация коммемораций о войне, восстановление памяти

о забытых национальных героях, создание и поддержание мест памяти становится информационно-стратегическим ресурсом и инструментом противостояния фальсификациям истории, фейкам и альтернативным версиям. Сохранение памяти о ВОВ рассматривается как укрепление национальной историографии страны и поддержания единства...» [1, с. 71]. На современном этапе государственная политика увековечения памяти о событиях и погибших в годы Великой Отечественной войны отражена в Указе Президента Республики Беларусь от 24 марта 2016 г. «Об увековечении памяти о погибших при защите Отечества и сохранении памяти о жертвах войн».

На территории Беларуси находятся более 9 тыс. мемориальных комплексов, памятников воинской славы и воинских захоронений. Более тысячи из них присвоен статус историко-культурной ценности.

Статус историко-культурной ценности 1-й категории (международное значение) имеют, например, мемориальный комплекс «Брестская крепость-герой», включающий главный монумент, скульптурную композицию «Жажда», штык-обелиск (Брест); монумент Победы, обелиск «Минск – город-герой» (Минск).

Статусом историко-культурной ценности 3-й категории как имеющие региональное значение обладают большинство мемориальных комплексов, братских могил, памятников воинам и партизанам, могил жертв фашизма, например, монумент в честь советской матери-патриотки в Жодино, мемориальные комплексы «Память» в Барановичах, «Катюша» в Орше, в честь воинов-освободителей, партизан и подпольщиков на площади Победы в Витебске, памятник К.С. Заслонову и др.

**Мемориалы и места памяти XIX–XX вв.** В Госсписок включены немногочисленные сохранившиеся мемориалы и места памяти XIX – начала XX в. Например, статус 1-й категории получил комплекс Кальварийского кладбища в Минске. Статус 2-й категории как объектам национального значения присвоен Александровскому скверу с декоративной скульптурной группой «Мальчик с лебедем» – в Минске, часовне-усыпальнице Завишей – в Узде, бюсту А.В. Суворова (в парке им. А.В. Суворова) – в Кобрине, 3-й категории – месту, где стоял дом, в котором родился М. Богданович, – в Минске и др.

Более широко в списке представлены памятники, созданные в советский период.

Так, например, статус 2-й категории присвоен ансамблю Дома правительства с памятником Ленину на площади Независимости (до 1991 г. пл. Ленина) в Минске, памятникам

Ленину на Центральной площади в Солигорске, на пл. Ленина в Бресте, Пинске; Максиму Богдановичу (на пл. Парижской Коммуны), Янке Купале (в парке им. Янки Купалы), Якубу Коласу (на пл. Якуба Коласа), Марату Казею (в сквере по ул. им. Янки Купалы), М.И. Калинину (на пл. Калинина) в Минске; Сымону Будному в Несвиже и др. Историко-культурными ценностями национального значения также признаны бульвар с бюстом Ф.Э. Дзержинского, бульвар с бюстом С.И. Грицевца, Военное кладбище (в том числе находящиеся на его территории надмогильные памятники Янке Купале и Якубу Коласу), надмогильные памятники значимым для белорусской культуры личностям на Восточном кладбище в Минске.

Памятники, включенные в Госсписок, находятся под охраной государства, это значит, что такой объект наследия нельзя снести. Например, памятники Ленину на пл. Ленина в Барановичах, Витебске как историко-культурные ценности, имеющие региональное значение, не могут быть снесены. В то же время демонтируются разрушающиеся и не являющиеся ценностью памятники, например, памятники Ленину в Сморгони, Чапаеву в Гродно (2019), Орджоникидзе в Минске (2021).

Отдельные памятники демонтируются и переносятся в музей.

Бюсты Карла Маркса и Ленина (скульптор З. Азгур), установленные перед главным входом в здание ЦК КПБ на улице Карла Маркса в Минске, были демонтированы в 1990-е гг. и перенесены в Мемориальный музей-мастерскую З. Азгура. Музею (зданию, ограждению, дворику) присвоена 3-я категория историко-культурной ценности; музейные предметы, согласно Кодексу Республики Беларусь о культуре (ст. 155, п. 2 [4]), являются культурной ценностью.

**Установка памятников и их обновление в контексте реновации городов.** Наиболее масштабная реновация городского центра, в контексте которой осуществляются обновление и установка памятников, проводится в рамках подготовки к празднованию Дней белорусской письменности, «Дожинок» (Столин (1996), Мозырь (2001), Пружаны (2003), Волковыск (2004), Слуцк (2005), Бобруйск (2006), Орша (2008), Кобрин (2009), Лида (2010), Молодечно (2011), Горки (2012) и т.д.; данной проблематике посвящено исследование С. Стурейко [6]), а также республиканской акции «Культурная столица Беларуси». Акция, организованная по инициативе Министерства культуры Республики Беларусь в 2010 г., идейно продолжает проект Евросоюза «Культурные столицы Европы», который реализуется с 1985 г. Она призвана

развивать и креативно сохранять городскую среду, обогащать культурное пространство регионов. Вопрос о придании статуса культурной столицы года рассматривается на заседании коллегии Министерства культуры, куда поступают заявки и презентационные материалы от городов различных областей Беларуси. За время проведения акции таким статусом обладали города Полоцк, Гомель, Несвиж, Могилев, Гродно, Брест, Молодечно, Бобруйск, Новополоцк, Пинск, Лида, Борисов. В 2022 г. культурной столицей станет Орша.

**Правила реализации коммеморативных практик в монументальном искусстве.** Организационно-управленческая сторона и правила реализации практик увековечения памяти о важнейших исторических и общественных событиях, знаменательных датах мировой и отечественной истории и культуры, известных государственных, политических, общественных, военных деятелях, народных героях, деятелях науки, искусства и культуры, выраженных в монументальной (монументально-декоративной) скульптуре, монументальной живописи, выполняются согласно Положению о порядке создания (реконструкции) и приемки произведений монументального и монументально-декоративного искусства на территории Республики Беларусь (далее – Положение) [7].

На установление практически всех видов произведений монументального, монументально-декоративного искусства (мемориальных ансамблей, монументов-памятников, памятников-бюстов, памятников-стел иobelisks, памятных знаков, мемориальных и памятных досок, монументально-декоративной скульптуры), которое осуществляется по решению местных исполнительных и распорядительных органов, требуется заключение Министерства культуры (п. 4, 6 Положения).

Согласование монументально-декоративной скульптуры, которая создается и устанавливается за счет средств бюджета, осуществляется Министерством культуры, если процедуры проводятся за счет спонсорских средств, то их согласовывает исполком.

Целесообразность создания (реконструкции) и установки произведений определяется рядом характеристик: связь произведения монументально-декоративной скульптуры с национальной культурой Республики Беларусь; значение для Республики Беларусь лица (исторического события), в честь которого планируется установить произведение монументальной скульптуры; увековечение памяти о данном человеке (историческом событии) в существующих произведениях монументальной скульптуры, названиях улиц,

парков, скверов, населенных пунктов и др.; возможность финансирования создания (реконструкции) и монтажа произведения монументальной скульптуры; другие обстоятельства (п. 4 Положения).

Установка наиболее значимых объектов (мемориальных ансамблей, монументов-памятников, памятников, памятников-бюстов, надмогильных памятников в областных центрах и Минске) согласуется с Президентом (п. 7 Положения).

Действие Положения не распространяется на надмогильные памятники, которые устанавливаются по желанию физических лиц за свой счет, за исключением установленных на территории мемориальных комплексов, охраняемых зон историко-культурных ценностей (п. 5 Положения).

Решение о памятниках, установленных на территории предприятий и военных частей или рядом с ними (большинство памятников советского периода, посвященных Ленину), принимают данные организации.

В случае создания значимых для города произведений управление культуры горисполкома организует конкурс эскизных проектов.

Этапы работы над проектом произведения монументального или монументально-декоративного искусства включают разработку художественно-идеологической концепции, содержанием которой выступает идеологическое обоснование создания произведения (соответствие времени, духу нации, традициям или современности), а также культурно-социальное значение (роль влияния на визуальное восприятие в культурно-просветительском аспекте).

Внешний вид и архитектурное решение произведения утверждает художественно-экспертный совет по монументальному и монументально-декоративному искусству (Республиканский, Минский городской и областные). В состав Республиканского совета входят известные скульпторы, искусствоведы, архитекторы, а также представители органов государственного управления. Положение о порядке работы Республиканского совета утверждается Советом Министров Республики Беларусь, областных и Минского городского художественно-экспертных советов – областными и Минским городским исполнительными комитетами (п. 12 Положения).

**Актуальные проблемы создания и обеспечения сохранности мемориальных объектов.** Несоблюдение местными органами власти требований законодательства приводит к распространению в городском пространстве скульптур низкого художественного уровня.

Среди насущных проблем, которые обозначают специалисты: отсутствие плана развития монументальной скульптуры; стихийная разработка памятников, когда решение принимается на местном уровне руководством города или района, без утверждения проекта на совете; отсутствие районных архитекторов; разработка и утверждение эскизов монументальных произведений людьми без специального образования [8].

Незаконно возведенные произведения подлежат сносу, однако на практике прецедентов демонтажа практически не наблюдается. Единичные случаи, как, например, снос деревянной скульптуры «Турист» в Гродно (скульптура, установленная к 890-летию города в 2018 г. на пешеходной улице Советской, спустя полгода была демонтирована), правилом не становятся.

Еще одной нерешенной проблемой является передача большинства памятников в ведение жилищно-коммунальных хозяйств, в которых отсутствуют специалисты, умеющие обращаться с материалами, из которых выполнены скульптуры. Работы, отлитые в бронзе и чугуне, покрывают масляной краской.

Не регулируются законодательством действия по созданию и охране муралов.

От вмешательства непрофессионалов страдают и объекты, включенные в Государственный список историко-культурных ценностей Республики Беларусь, которые находятся под охраной государства, когда реставрационные работы выполняются на низком уровне, приводят к повреждению, нарушению целостности памятника, искажению идеи скульптора.

**Заключение.** Следовательно, сложности выделения критериев, которые служат основанием для принятия решения об установке памятников, конфликты интересов представителей разных страт общества при реализации коммеморативных практик, проблемы регулирования отношений собственности, правоотношений, связанных с процедурами

создания, согласования, установки и дальнейшего бытования памятников, координация правовых оснований демонтажа, переноса и восстановления утраченных монументов обуславливают необходимость совершенствования правоприменительной практики; активная коммеморативная деятельность в современных белорусских городах нуждается в уточнении отдельных аспектов и модернизации законодательства; высокая динамика коммеморативных процессов требует аналитического освоения и научного обоснования в контексте междисциплинарных исследований.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ковба, Д.М. Особенности формирования и реализации политики памяти о Великой Отечественной войне на постсоветском пространстве / Д.М. Ковба, Е.Г. Грибовод // Дискурс политики памяти. – 2020. – № 2(39). – 59–77.
2. Мартыненко, И.Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия: монография / И.Э. Мартыненко. – Гродно: ГрГУ, 2005. – 343 с.
3. Конституция Республики Беларусь: с изм. и доп., принятыми на респ. референдумах 24 нояб. 1996 г. и 17 окт. 2004 г. – Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2016. – 62 с.
4. Кодэкс Рэспублікі Беларусь аб культуры [Электронны рэсурс]: 20 ліпеня 2016 г., № 413-З: прыняты Палатай прадстаўнікоў 24 чэрвеня 2016 г.: адобр. Саветам Рэспублікі 30 чэрвеня 2016 г. // ЭТАЛОН. Законодательство Республики Беларусь / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2021.
5. Мартыненко, И.Э. Новый порядок государственного учета историко-культурных ценностей: юридические аспекты / И.Э. Мартыненко // «Права на спадчыну» і Дзяржаўны спіс гісторыка-культурных каштоўнасцей: выклікі і рашэнні: зб. арт. – Гродна, 2021. – С. 19–30.
6. Стурейко, С. «Дожинки» и архитектурное наследие: возможности и испытания для белорусских городов / С. Стурейко // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego МСССХХ. Prace Etnograficzne. – 2013. – Т. 41, з. 2. – S. 91–112.
7. Палажэнне аб парадку стварэння (рэканструкцыі) і прыёмкі твораў манументальнага і манументальна-дэкаратыўнага мастацтва на тэрыторыі Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс]: зацв. пастановай Савета Міністраў Рэсп. Беларусь, 19 верас. 2008 г., № 1372 // Правовая библиотека. Законодательство Республики Беларусь. – Режим доступа: <http://pravo.levonevsky.org/bazaby11/republic13/text944.htm>. – Дата доступа: 11.10.2021.
8. Почему новые скульптуры не всегда получают высокую оценку профессионалов [Электронный ресурс] // СБ. Беларусь сегодня. – 2019. – 16 мая. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/monumentalnyy-sled-v-istorii.html>. – Дата доступа: 11.10.2021.

*Поступила в редакцию 18.10.2021*

# Род-Дом из любого столетия, или Время ворот у Зазеркального лукоморья (190-, 115-, 90-летию Льюиса Кэрролла – Арсения – Андрея Тарковских посвящается)

**Морозов И.В.**

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

На культурно-художественных скрижалях XX века весьма различимы самобытные имена-творения Арсения и Андрея Тарковских. Их имена рядом не формально, не столько по биологическому, сколько духовному родству. Отец-Сын несли благую весть о Доме в ту смутную пору, когда он испытывал небывалые нападки-умаления, а цивилизационный оптимизм поколебался апокалипсическим чувством-осознанием тотальной бездомности, безродности, экзистенциального одиночества. Мы и сегодня не можем освободиться от этого угрюмо опасного мироразумения, которое только актуализирует мысли-образы Тарковских, подвигает находить в них все новые смыслы-символы, которые, как ни странно, близки иносказательным исканиям-находкам сказочной Алисы в Зазеркалье.

**Ключевые слова:** Арсений, Андрей Тарковские, Льюис Кэрролл Дом, бездомность, время, символ, образ, символ, поэзия, кино.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 52–61)

# Family-Home From any Century, or Gate Time at Behind-the Mirror-Fairy Tale Land (Devoted to the 190th, 115th, 90th Birthdays of Lewis Carroll – Arseni – Andrei Tarkovskis)

**Morozov I.V.**

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

The names and works of Arseni and Andrei Tarkovskis stand out in the 20th century art and culture. The names are next to each other not only for biological reason but also for spiritual kinship. The father-son carried the virtuous message about Home in those vicious times when it was suffering from unprecedented attacks-humiliations; and the civilization optimism was doubted by apocalypse feeling-understanding of the total homelessness, orphanage, existential loneliness. Even today we can't set ourselves free from this gloomy and dangerous understanding of the world which makes the Tarkovskis' ideas-images urgent, stimulates us to find new senses-symbols in them, which are close to implicatory searches-findings of the fairy tale Alice in Wonderland.

**Key words:** Arseni, Andrei Tarkovskis, Lewis Carroll, Home, homelessness, time, symbol, image, poetry, cinema.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 52–61)

Живите в доме – и не рухнет дом.  
Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.  
Вот почему со мною ваши дети  
И жены ваши за одним столом...

Арсений Тарковский.

Дом искони предстает особым пространством-вместилищем, которым овладело воображение, почему и живет сугубо

феноменальным его переживанием. И «переживается оно не в силу его объективных качеств, но со всей пристрастностью, на какую

Адрес для корреспонденции: e-mail: [ivm2010@rambler.ru](mailto:ivm2010@rambler.ru) – И.В. Морозов

способно воображение». Вот почему оно «не может оставаться индифферентным, измеряемым и осмысляемым в категориях геометрии». Разве что магическая память да мистические грезы способны хоть как-то поладить со столь непредсказуемыми и неизъяснимыми откровениями Дома, ибо благодаря только им «дома прошлого бессмертны в нашей душе» [1, с. 22–28].

Память-грезы же порой фантазмагорически уносят так далеко в предстоящее прошлое, что кажется, будто отчетливые воспоминания о родном Доме отдаляются от нас в незбыточность. Так, что, в конце концов, мы уже сомневаемся, действительно ли мы жили там-тогда, где-когда жили. Наше воображение вещает о каком-то другом, неведомом мире, преисполненном ирреальностью уже-покаеще-не. Словно видится в Зеркале, не зря наделенном магическими креативными способностями в демиургических чарах-творениях божественного «театрала» Диониса и его высшей эгиды-покровителя Аполлона, предоставляющего дом-кров искусствам, врачевателям, переселенцам. И поскольку эта отражающе-преобразующая сила априори божественна, она одаривает погружением-взвятием в нечто необъяснимое, логично-парадоксальное, посему и пожизненно бессмертное.

Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду,  
Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду  
Один, как сирота, я сам себя кладу,  
Один, среди зеркал – в ограде отражений  
Морей и городов, лучащихся в чаду.

И мать в слезах берет ребенка на колени<sup>1</sup>.

«Колени матери», ее заботливая теплота – одна из коннотаций все того же исходного, врожденного символа – Дома, который наяву не отпускает человека. Во сне же – это неизбывный персонаж, достойный самой проникновенной поэтики.

Был домик в три оконца  
В такой окрашен цвет,  
Что даже в спектре солнца  
Такого цвета нет.  
Он был еще спектральной,  
Зеленый до того,  
Что я в окошко спальни  
Молился на него.  
Я верил, что из рая,  
Как самый лучший сон...

Так что не следует удивляться, что Домсон стал своеобразным художественно-философским генотипом Отца-Сына Тарковских, а также лейтмотивом их послания себе-миру, которое благодаря их неповторимой

логосинемагии без крика-надрыва поднимает до религиозных высот тему Дома.

«Дом... основополагающ в структуре мира Тарковского. Он овеществляет вечные его темы: род, семья, смена поколений. Понятие “отчий дом” для Тарковского буквально – это дом отца, и это дом, “дом окнами в поле”, а не квартира... Он – часть природной жизни так же, как жизни человеческого духа, их средостение...» [2, с. 94].

Посему всякая одомашненная живность-вещественность – лошадь, собака, яблоко как плод Древа в саду у его домашнего окна – неизменно находят себе место во всех временах-краях, куда успело дотянуться зеркальное воображение Андрея Тарковского. Причем, не в «массовке», не «статистами», ибо одухотворяются, наделяются впечатляющим свечением-смыслом...

Андрей едва ли не с буквально-пошаговой точностью повторил отцов путь домосозиденья, фактически отказавшись от дома материального, земного, пожертвовав традиционными семейными отношениями и поглотившись творением-овладением «дома культуры». Отсюда приснопамятная проблема «отцы – дети» в данном случае не просматривается. Как и сугубо бытовая версия объяснения зеркально-судьбного феномена Тарковских, преисполненного метаниями от бездомья к бездомью, от дома-к-дому, в тщетных поисках окончательного духовного прежде всего успокоения-пристанища.

У еще малолетки Андрея – через уход отца из семьи, сквозь многочисленные перипетии с собственным жильем как на родине, так и в вынужденной эмиграции... Он так и не достроил свой дом, как мечтал, в родных деревенских краях. Только еще начиналась работа над его новым кинооткровением и легко забывался всякий бытовой домострой. И так чаянно-нечаянным образом входит, точнее, громковейно врывается свежим потоком в уже вполне отлаженный Дом советского кинематографа, где царил типичный порядок «коммуналок», и нравы их обитателей, напроць испорченных «квартирным вопросом». Где правила иступленная идеология «общего дома», коему надлежит стараниями копателей платоновского «Котлована» возвыситься «над всем усадебным дворовым городом», а «малые единоличные дома» обречь на опустение, поскольку их «непроницаемо покроеет растительный мир, и там постепенно останоят дыхание исчахшие люди забытого времени».

Губастые бульдозеры,  
Дрожа по-человечи,  
Асфальтовое озеро

<sup>1</sup>Здесь и далее без подписи – стихи Арсения Тарковского.

Гребут себе под плечи.  
Безбровая, безбольная,  
Еще в родильной глине,  
Встает прямоугольная  
Бетонная богиня.

Стихийные массы простого люда, движущиеся в революцию, организованно уже начали «постройкой то единое здание, куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата». Его дом-казарма – соцреализм, признававший кино «самым важным из искусств», наглядным пропагандистом, избегающим сомнений, кривотолков, домыслов, иллюзий – все заведомо ложных-вредных воображений. Словом, не иначе как чистое зеркало исключительно великих побед. Казалось бы, разрежь-разбей его на кадры-кусочки, будто здание какое на кирпичики да гвоздики, и все станет ясно о его строении. И ясность эту обязаны доносить «рабочие чертежи», по лекалам которых справится всякий мало-мальски грамотный-сообразительный «прораб», нацеленный на «светлое будущее». Если, конечно, он бодрствует... А тут...

**«Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон. Будто память моя старается напомнить о самом главном и толкает меня на то, чтобы я непременно вернулся в те, до горечи дорогие мне места... И среди высоких берез я вижу двухэтажный деревянный дом. Дом, в котором я родился... И сон этот настолько убедителен и достоверен, что кажется реальнее яви»<sup>2</sup>.**

Под стать этим впечатлениям-видениям разве что похождения кэрролловской Алисы – сказки-притчи о поиске «своего Дома», соразмерного и приветливого.

*«– Как хорошо было дома! – думала бедная Алиса. – Там я всегда была одного роста!».*

*Однако Дом Зазеркалья троллил ее нещадно.*

*– Нечего меня заманивать! – сказала Алиса дому, в очередной раз вернувшись к порогу. – Знаю, сначала заманишь меня внутрь, потом в комнату, а там, глядишь, и вытолкнешь обратно сквозь зеркало. И конец приключениям!*

*– Опять этот дом! Ну чего ты ко мне привязался? – взмолилась Алиса. – Отстань!»<sup>3</sup>*

...Всего семь полнометражных лент-приключений дарованы нам великим художником, и «Зеркало» в его эпицентре. Невольно вспоминается священный ветхозаветный

семисвечник, где отдельные лампадки по обе стороны от срединной соединены между собой явно сакральной связью и так, будто зеркально отражаются друг в друге, будучи одновременно и взаимным зазеркальем. А в нем очевидная реальность облачается в дымчатую мантию сказочной кажимости «КАК БУДТО».

*«Давай КАК БУДТО мы умеем входить в зеркало! КАК БУДТО оно сделано из каминного дымка и КАК БУДТО сквозь него можно пройти. Ой, оно и вправду рассеивается, как дымок!..».*

Такие сомнительные образы не вписывались в догматику «сияющих высот» и «единственно верного учения», на страже которой, как зеркальное отражение, зорко стояла цензура с ее обязательными к исполнению рекомендациями, неоспариваемыми запретами, издевательским саботажем, вконец науськанными критиками «королевства кривых зеркал».

Вот только восторг детского воображения, незамутненного стереотипами, пробивает и эту застарелую коросту, выходя в неподвластное гонению Зазеркалье.

*– Никто не станет гнать меня, как это делают дома. Да и как прогонишь – ведь я ТУТ, а они ТАМ, то есть наоборот. Я ТАМ, а они ТУТ. Впрочем, неважно. Они будут перед зеркалом, а я за зеркалом. Вот удивятся-то!*

И это плодотворное удивление завораживает, как необычный вещий сон, и рядового зрителя, и великих мастеров.

«Фильм, если это не документ, – это сон, греза. Поэтому Тарковский – самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да что, кстати сказать, ему объяснять? Он – ясновидец, сумевший воплотить свои видения...» (Ингмар Бергман).

Как истый маг он превращает киноэкран в реально-фантастическое Зазеркалье. Ведь его произведения демонстрируются-показываются не как «настенное» зрелище, но предлагаются-служат порталом в безвременье, как во вселенское безграничье, только и знающее, что расширяться вокруг некой «домашней» точки. Отсюда обожествление не увеченного трехмерностью пространства, но всевбирающей у-вечности Времени. Посему Дом Тарковских живет не прозаическим показом очевидности, но зиждется-исполняется поэтикой символизма, испитого из первозданно-ювенильных глубин-высот памяти-грез. И, конечно же, снов, где Время и вовсе высвобождается от своей постылой прямолинейности и необратимости.

**«В мире сновидений время течет в обратном направлении (из будущего в прошлое)».**

Это наблюдение Павла Флоренского записал в своем «Мартирологе» Андрей

<sup>2</sup>Здесь и далее фрагменты сценарно-литературного наследия Андрея Тарковского [3–5].

<sup>3</sup>Здесь и далее курсивом похождения сказочной Алисы, предусмотрительно записанные Льюисом Кэрроллом в Стране чудес и Зазеркалье.

Тарковский и далее только развивал-выражал эту, явно покорившую его тему.

**«Меня уже много лет мучает уверенность, что самые невероятные открытия ждут человека в сфере Времени. Мы меньше всего знаем о времени».**

Но этот «печальный» факт только радует и возбуждает воображение, окуная в неподвластную логике и «здравому смыслу» сказку с ее прямой-обратностями.

– *Жить обратно! – воскликнула Алиса. – Я не сумею!*

– *Зато, – продолжала Королева, – всегда помнишь, что будет ПОТОМ... Просто мы с тобой живем в РАЗНЫЕ стороны. Ты – туда, а я – обратно... Это все потому, что ЗДЕСЬ тебе приходится жить не туда, а обратно.*

– *У меня в голове от всего этого ужасная путаница! – пожаловалась Алиса. Поначалу у всех голова идет кругом, – утешила ее Королева.*

Именно сей головокружительный эффект зазывает в виртуальную, никак не материализуемую пучину-водопад Времени. В кино собственно и идут за временем: за потерянным ли? или за упущенным, или за необретенным доселе [6].

Иными словами, за его всякий раз неповторимыми, великими образами-смыслами, имеющими темпоральную смычку предыстории-последствия, воспоминания-мечты. Ведь наше переживание образа никогда не является первым, и каждый великий образ имеет неизмеримую онирическую глубину, и наше личное прошлое накладывает особые краски на этот ирреальный фон. Поэтому-то подлинное благоговение перед образом приходит лишь с открытием его корней за пределами запечатлевшейся в памяти истории [1].

Онирический фон, навеваемый сновидениями, напрямую отсылает к психоаналитике, архетипическому миру человека. А там он сначала обязательно отыщет естественный водоток – наиболее выразительный символ тока Времени-Жизни.

В Доме Тарковских Время вливается со строк-кадров многоликими и многозначительными, но вполне одомашненными протечениями. То внезапными, просветленными ливнями, то загадочной капелью.

Как в детском сне Ивана, омывая грузовик с яблоками, среди которых упивались безоблачным детством мальчуган с девчужкой, чем-то похожей на сказочную Алису.

Как в «Андрее Рублеве», загоня прославленного богомаза в деревенский сарай, ставший надежным кровом для размышлений.

Как в «Солярисе», беззаботно изливаясь прямо с потолка на спину воспроизведенного из памяти отца звездолетчика.

Как в «Сталкере», став охлаждающим пыл-страсти занавесом и непреодолимым Рубиконом у комнаты Счастья явно нежилого Дома. А сначала-затем пополняя природночистый ток, что пропитывает, наверное, всю мистическую всевременную Зону, консервирует в себе наносы-подношения всяческой домашней утвари, противясь превращаться в Лету. Так что по нему бесстрастно бегают не весть откуда-куда явно неприкаянно обездомашненный пес, не обращая внимания на не столь бездомных в своих исканиях пришельцев.

Как в «Ностальгии», тоскливо и предупредительно заливая гостиничный номер Горчакова, выгоняя его из чуждого зарубежья восвосяи, к родному Дому.

Как в «Жертвоприношении», затапливая тревожно укрытие Доменико, намекая на грядущий, неминуемый и неукротимый пожар вожделенного Дома.

Наконец, как в центральном сюжете киносемиричности – «Зеркале», настойчивым дождем подгоняя мать на возвратной дороге к Дому...

И всем этим небесным водам предшествовала вода, прямотекущая из безоблачного детства, – придомоколодезная. И образовала при этом метафизическое зеркало-телескоп, отображая голографический образ временной глубины-выси в детстве Ивана.

– **Глубоко!**

– **Конечно.**

– **Если колодец очень глубокий, даже в самый солнечный день в нем можно видеть звезду.**

– **Какую звезду?**

– **Любую.**

– **Вижу, мама, вижу!**

– **Да, да, вон она.**

– **А почему она?**

– **Потому что для нее сейчас ночь.**

Так же ночью ушел Иван в последнюю разведку по безжизненно застойным и посмертно топким водам...

А я лежу на дне речном

И вижу из воды

Далекий свет, высокий дом,

Зеленый луч звезды.

Смотреть-видеть «как в воду» – дар-призвание истого поэта-режиссера, который, еще не умея плавать, уже бесстрашно нырял в благолонные воды матери-природы, в купель сновидений. Подобно всем нормальным детям и, конечно же, впечатлительной Алисе.

«Алиса не успела опомниться, как полетела куда-то вниз, точно в глубокий колодец...

Внизу ей разглядеть ничего не удалось: сплошная чернота – тогда она стала рассматривать стены колодца. Ее взору предстали шкафы с книгами и полки с посудой и, что уже совсем удивительно, – географические карты и картины».

Простые вещи – таз, кувшин, – когда

Стояла между нами, как на страже,

Слоистая и твердая вода.

Нас повело неведомо куда.

А нас – к существованию Дома Тарковских, чурящегося не только снобистской роскоши, но и вполне безобидной модности, изысканности, профессиональной дизайнерской продуманности. Вещное наполнение его интерьеров действительно просто-естественно, с нескрываемой долей беспорядка, стихийности-жизненности, которые предстают таковыми лишь со стороны. На самом деле «предметы переглядываются между собой, сковывают друг друга, образуя скорее моральное, чем пространственное единство». Или «особый организм, построенный на патриархальных отношениях традиции и авторитета». Поэтому его «специфическое пространство мало зависит от объективной расстановки вещей», ибо каждая из них и все вместе исполняют «отношения между людьми» – потребность-способность «заселять пространство, где они живут» и претворять его «одушевленным» [7, с. 7].

Именно через «простые вещи», «регулярную последовательность поступков» [8] каждый Дом Тарковских провозглашает свою неизбывную темпоральную сущность.

Так, в обыкновенное ведро с колодезной водой Иван будет беспечно смотреться, как в волшебное зеркало, радостно заигрывая с солнечными бликами-зайчиками. А Малыш в завершении киносептемологии, в итоге огненного «Жертвоприношения» несет в нем «живую воду» для сухого Древа.

Зловещий образ мертвого дерева присутствует в первом-последнем Доме. Метафора «Иванова детства» – черный, скрюченный ствол-обрубок, словно насмерть опаленная душа, и трагично-мрачная кончина изначально цветущего яблоневого сада с кукушкой. И он же – ориентир-судьба для юного разведчика, отважно преодолевающего водораздел между жизнью-смертью: «...у сухого дерева к берегу подойти не мог. Говорит, немцев там полно».

**«Жизнь заключает в себя смерть. Образ же жизни или исключает ее, или рассматривает ее как единственную возможность для утверждения жизни».**

Так и потерявший рассудок старик на пепелище деревни отчаянно алчет перед также весьма «обоженным» Иваном возрождения

Дома – без устали ищет выдержавшие пожарами гвозди.

**«...И где он делся? Был только что. Длинный такой... И только почерневшие от копоти горя трубы печные траурно окружают его, взлохмаченного словно пламенем подхваченного. (В бронзе, видится, он запечатлен в «Хатыни»). А печь всегда остается. Ее огонь не берет. Вот, нашел, прямой... У меня старуху тоже немец расстрелял... Пелагея, значит, вернется... Так мою старуху звали. А я избу подготавливаю...».**

...Финал «Жертвоприношения». Маленький сын Александра пытается вернуть к жизни Древо, которое в ипостаси Дома, по обету своему сакрально-отчаянному сжег его отец...

Не отсюда ли Дом «Зеркала» живет-произрастает в окружении высоченных сосен, что шумят, качаются, представляя собой какую-то загадочную первозданную ипостась-материю жизни?

Привет тебе, высокий ствол и ветви

Упругие, с листвою зелено-ржавой,

Таинственное дерево, откуда

Ко мне слетает птица первой ноты.

Да и сам Дом – добротный бревенчатый сруб, источающий нерушимую гармонию в родном ему мире-среде. Он вневременной, ибо живет естеством своим искони бессмертным. Тем и вдохновляет поэтическую душу на созижденье арт-образов.

**«Художественный образ – это образ, обеспечивающий ему развитие самого себя, его исторической перспективы. Следственно, образ – это зерно, это саморазвивающийся организм с обратной связью. Это символ самой жизни, в отличие от самой жизни».**

Тогда он – живой символ, вечный, насколько вечна сама жизнь-киносага. Пусть и вялотекущей она кажется, скучноватой даже, зато приглашает подняться над суетой и неспешно осмотреться по сторонам, проникнуться всякой вещью вещной, окунуться во времяворот фантазий-откровений. Чтобы снова взобраться-взмыть по безначальноконечному древу-лестнице и смочь-успеть всмотреться в бездну самого себя.

Древо-лестница – одна из универсальных мифологем, отсылающая к образу Мирового Древа, – оси мира, соединяющей миры-времена, и далее по руслу коннотаций к феномену принципиального места-события, духовного восхождения. Вот и ветхозаветный Иаков «увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней...» (Быт. 28:12).

*«...Тут еще столько надо успеть. Обезжать все комнаты. Заглянуть в сад! Алиса*

*опрометью бросилась из Зазеркальной комнаты, вылетела на лестницу и... полетела! Да-да, самым настоящим образом!.. Она парила над перилами, едва касаясь их пальцами».*

**«Мне никто не верит, когда я говорю, что помню себя в полтора года. А я действительно помню лестницу с террасы, сиреневый куст... и такой солнечный, солнечный день...».**

В черный день является она же – лестница теней с последней прижизненной ступенью.

...больше нет ступени

И тени спрячут нас.

Еще ребенком я оплакал эту

Высокую, мне родственную тень,

Чтоб, вслед за ней пройдя по белу свету,

Благословить последнюю ступень.

Она как обрыв, полет в пропасть, или, как у Ивана, в черное жерло неудержимо затмевающего весь экран выжженного Древа, что как будто дожидалось его на самом краю судьбного лукоморья. Как безвозвратная утрата Дома-Жизни.

...«Жертвоприношение» начинается с притчи о монахе, что посадил сухое дерево на горе.

**«...А своему послушнику Иоанну велел поливать его каждый день до тех пор, пока оно не оживет». И вот, каждое утро на заре Иоанн наполнял ведро водой и отправлялся в путь. Он взбирался на гору и поливал сухой ствол... И так продолжалось целых три года. Но в один прекрасный день Иоанн поднялся на гору и увидел, что его дерево всё покрыто цветами!».**

Этими благословенными словами пожилой уже «монах» Александр обращается к своему сыну-подростку – Малышу. При этом вспоминает, как ему пригляделся «дом под соснами у самого берега!». Как в этом доме родился он, его замкнутый странным аутизмом «послушник» Малыш. Как подумалось, что если жить здесь, именно здесь, «то и после смерти можно было бы быть счастливым!».

Иван-Иоанн – что это, если не зеркальное откровение начала-конца общечеловеческой драмы, автобиографично отраженной в срединном «Зеркале»? Отроки словно пристально смотрят сквозь него друг-другом в себя...

...Персей с помощью подаренного Афиной отполированного щита-зеркала убивает Горгону – чудовище, непосредственный взгляд на которое смертелен для человека. Из поверженного тела рождается крылатый конь Пегас, прилетающий за вдохновением к живительному источнику. Иными словами, Зеркало помогает смертным противостоять-бороться со всем «нечеловеческим», предотвращая губительную встречу «лицом к лицу», «с глазу на глаз». Однако глаз человеческий неотвратимо

ищет подобного себе. И не просто так. Ведь, согласно античной мудрости, подобно тому как глаз, отражаясь в глазах другого, позволяет-подвигает увидеть себя, так и познающая самое себя душа обязана заглянуть в иную душу и отразиться, как в зеркале, и именно в той ее части, которая наиболее подобна божественному: «... и тот, кто всматривается в нее и познает все божественное – Бога и разум, таким образом лучше всего познает самого себя» [9].

Примечательна поэтому символическая эволюция ювенильно-мальчишеского взгляда, «зеркала души», в токе киносаги: от молящего-клянущего у отвоевывающего свой Дом Ивана, через безысходно-потупленного у неприкаянного Игната, до сначала безразличного, а в финале чуть просветленного внебосмотрящего у Малыша.

Сему преобразованию послужил убийственный «подарок» ко дню рождения Александра – весть о начале смертельного побоища в общепланетарном Доме, после чего он впервые обращается к Богу с клятвой-зароком бросить семью, сжечь дом, отказаться от сына, стать немым, чтобы только избавиться от наступившей катастрофы.

И тут явно не от мира сего, из Зазеркалья предстает-спускается посланник-ангел в облике Почтальона, «коллекционера, в некотором роде» – «собирает события», которые «считаются необъяснимыми, но правдивые». Он-то и предлагает отчаявшемуся Александру «лечь с Марией»:

– Как это лечь с Марией?

– **Всё очень просто, она живет одна и если ты загадаешь всего лишь одно желание, чтобы всему этому пришел конец, так и будет...**

И на другом конце-начале Зеркала, в «Ивановом детстве» невинная, нецелованная девушка также бескорыстный служитель-целитель – лейтенант медицинской службы: **«Маша. Красивое имя».**

...Пробудившись утром, Александр обнаруживает, что всё вернулось, как хотелось-грезились, на мирные круги своя. Но... обет, данный Богу! И он решительно поджигает Дом, купленный им у крутого, возможно, последнего лукоморья времен. И так исполняет свой завет-клятву: спасительно выгорает его Дом, а фактически он сам, не выдержав напряжения суисудьбного жертвоприношения и найдя «вечный» покой», судя по всему, в доме умасамомолишенных...

Хотя Дом-жертва не отличался счастьем-гармонией. Оттого и терзала Александра душевная туга-мука – разобщенностью с миром и трагическим одиночеством. Она лишь усиливалась не столько разладом с женой,

сколько молчанием-немотой сына Малыша. У этой нарочитой безымянности объяснение опять-таки «домашнее». Имя человека – гарант его сопринадлежности к устойчивому при всех каверзах-напастях Дому, в этой связи также безымянному.

– *Часть крыши унесло, и в дом набился гром! Он раскатывался по всем комнатам, сшибая столы и стулья! Я так испугалась, что собственное имя забыла!*

– *В такую минуту я бы и не пыталась его вспомнить! – подумала Алиса.*

– *К чему оно?*

Так что причина молчаливой неприкаянности Малыша проглядывается в зазеркалье современного ему мироустройства, которое явно неприемлемо детскому существу своей убогой алчностью и меркантильностью. Видимо, поэтому он был равнодушен к отцетворному пожарищу, к огню не столько уничтожающему, сколько очистительно воскрешающему. Ведь «поджигатель» априори признавался себе-сыну:

**«Человек всегда защищался от других людей, от природы, частью которой является сам. И он постоянно насиловал природу, а результат этого – цивилизация, основанная на силе, власти, страхе и зависимости! И если это действительно так, то вся наша цивилизация, от начала до конца, зиждется на грехе!.. Что-то в корне неправильно, мой мальчик».**

И здесь причины явны-ясны, они, как в неподкупно чистом зеркале, отражаются в удушении природного, жено-материнского, жизнедарующего начала – кроткозаботливой Культуры, что оказалась бессильной перед агрессией маскулинной Цивилизации-Горгоны, утратившей питательную связь с глубинными корнями человеческого естества.

Поэтому спасает общечеловеческий Дом не охочий до кровавых жертвоприношений Господь, но по сути, допатриархальная Мария, обладательница особых свойств и хранительница ритуально-традиционного, мистико-магического Дома. Знаменательное отражение актуальных неоязыческих идей, отсылающих к мифологеме «вечного возвращения», к «живому и говорящему Космосу» (М. Элиаде). И, конечно же, к многоцветию «Розы Мира» (Д. Андреев), вдохновленно «вращенной» за многие годы в сумрачных казематах воинствующеатеистического «казенного дома».

С ней Андрей Тарковский мог познакомиться разве что понаслышке, в приснопомытном самиздате. Однако поражает созвучие идей, отраженных в зеркалах философско-художественных мыслей-текстов.

«...от гностиков до христианских мыслителей начала XX века в христианстве жило

смутное, но горячее, настойчивое чувство Мирового Женственного Начала – чувство, что Начало это есть не иллюзия, не перенесение человеческих категорий на план космический, но высшая духовная реальность. Но то мистическое чувство, о котором я говорю, – чувство Вечной Женственности как начала космического, божественного, – осталось неудовлетворенным» [10, с. 290].

«Волны Мировой Женственности» (Д. Андреев) и возносят Марию-ведьму в качестве мессии по новейшему Завету.

**«Я заключаю новый договор с миром...».**

С божественным Естеством, к которому приник Александр в девственно-натуральном обиталище Марии, – **«старый деревянный дом с заброшенным двором, поросшим сорняком и крапивой, а в траве, под цветущим кустом черемухи...».** Особая, легкая стихия «дикого» первобытия.

...Ты была

Смелей и легче птичьего крыла,  
По лестнице, как головокруженье,  
Через ступень сбегала и вела

Сквозь влажную сирень в свои владенья  
С той стороны зеркального стекла.

С подобным «запустением» некогда взялся покончить Александр в новокупленном комфортабельном доме.

**«Однажды я решил привести всё в порядок, я имею в виду, в саду. Постричь газоны, сжечь траву, подрезать деревья... Куда исчезло всё прекрасное?! Всё естественное! Это было так отвратительно! Все эти следы насилия!».**

Прозревает, пробуждается Александр от сладостного и в то же время беспокойного сна, навеянного искусственностью имитационных симулякров и тревожащего возвратно зовущую ностальгию.

**«Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединенными. Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста. И нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни. И стараться не замутить воду»** («Ностальгия»).

Ностальгия по Дому – «ностальгия по настоящему» (А. Вознесенский) – по настоящему Дому, то есть родному, априори святому во всемог бесознательно-разумном, метафизическо-реальном воображении-воплощении.

**«Где я, если я не в реальности и не в своем воображении».**

Следовательно, не запечатлевал-припечатывал режиссер-поэт Время, как полагают иные, но воспевал его, давал возможность жить, творить-грезить на волнах времяворотной памяти и вольно уживаться своим Домом

в любом из столетий-эпох. То есть не экранизировал, но зеркализировал самое для него сокровенное, видимо, пытаясь досмотреться в самого себя, незримо глядя на нас с экранополотна неочевидностей.

«Понятно, что система, тяготеющая к исчислимости простых и однородных элементов, стремится устранить даже малейшие признаки такого внутреннего свечения вещей, символически обволакивающих взором или желанием» [7, с. 13].

Именно Дом из такой, чуждой системы-чужбины был приговорен к небытию в «Ностальгии».

**«...Одна служанка в Милане подожгла дом своих хозяев... Из-за ностальгии. Она хотела вернуться в Калабрию, к своим родным. Вот и подожгла дом, который мешал исполнению ее желания».**

Подспудное устойчивое желание, как неизменно неотступен и эсхатологический страх индивидуальнообщего уничтожения во времявороте бедствий-катастроф между двумя мировыми пожарищами – Вторым и Третьим, по всей видимости, окончательно Последним.

О том же исповедует и Зона голосом жены Сталкера, цитируя «Апокалипсис» о снятии ангелом семи сокровенных печатей судьбоносной Тайны, и каждый раз с тревогой ожидая добровольного проводника за «несчастьем» в их также, кажется, опаленном изнутри Доме у лукоморья насмерть отравленного водовремяема.

Не собственным ли отчаянным самопожертвованием, выстрадавшим заветом за семью неисчерпаемыми в их вытаивании кинолентами остановил Андрей Тарковский всемирную катастрофу? Не стал ли он для всех нас странноватым Почтальоном из иных, только ему и видимых зазеркальных времен-событий.

«Иди и смотри!».

...Сомнение в ненормальности происходящего зарождается вместе с проблесками самосознания, еще на исходном берегу-краешке судьбы.

О судьбах наших нет еще и речи,  
Нас дома ждет парное молоко,  
И бабочки садятся нам на плечи,  
И ласточки летают высоко.

Воздух детства и отчего дома...

Утопическая попытка вернуться в природу-деревню как в материнское лоно, когда хоть и нищенски убогой была жизнь, но в ней сохранялось чувство безопасности, обеспеченное неусыпным бдением, непрестанной заботой Матери и потому врожденной эмпатией к миру. Его режиссеру удалось пронести через

всю свою сознательную жизнь. И он подолгу уходил в наблюдение за жизнью дома, упиваясь разводами какой-нибудь старой-престарой стены, или за древесными морщинами, или за игрой теней или неистово следил за «внутренней жизнью» жука, ползущего из неизвестности в неизвестность... [11].

Великая благодать непосредственно-детского видения-воображения – живое удивление чудным естеством, которое никогда не пресыщается и привечает исключительно жизнерадостностью.

Бегут, струятся, как вода,  
Беспечно день за днем.  
Пройдут года, и навсегда  
Уснем последним сном.  
Но мы, как дети, гоним прочь  
Противный сон и злую ночь.

**«Я жду и не могу дожидаться этого сна, в котором я опять увижу себя ребенком и снова почувствую себя счастливым оттого, что всё впереди, еще всё возможно».**

Однако возможно разве что в лоне Культуры-Искусства, поскольку только оно и дарует переживание еще не испытанного, потому как «искусство – это вторая жизнь» (Ю. Лотман). Оно восполняет жизнь «первую» образами-смыслами небезнадежного бытия.

**«Сам по себе художественный образ – это выражение надежды, пафос веры, чего бы он ни выражал – даже гибель человека. Само по себе творчество – это уже отрицание смерти».**

Сообща такие образы неисчислимыми ручейками сперва подспудно сочатся, а затем сливаются в единое полноводное русло, образуя воистину божественное море.

Море Богу,  
И дети Богу.  
А после на небо переселились,  
оттуда брызгали дождем  
и вырос на месте дождливого дом.  
Жил дом хорошо.  
учил он двери и окна играть,  
в берег, в бессмертие, в сон, и в тетрадь.

А. Введенский.

«Мне кажется, такое искусство, мужественное своим бесстрашием и женственное своим любвеобилием, мудрое сочетание радости и нежности к людям и к миру с зорким познанием его темных глубин, можно было бы назвать сквозящим реализмом или метареализмом» [10, с. 44].

Оно волшебным «живым зеркалом» (Н. Кузанский) ярко и убедительно отражает то, на что философы исписывают тома, противопоставляя Цивилизацию и Культуру и ища способы их примирения.

**«Следовательно, оно оптимистично, даже если в конечном смысле художник трагичен».**

Режиссер, обладая таким высоко драматичным мышлением, а также умением художественно сослагать, не гадая, но предвидя, предтечевая, пророчествуюя, проникая в со- слагательное наклонение истории, получил возможность заглянуть в Запределье и, отве- чая на вопрос, считает ли он себя бессмерт- ным, ответить: «Да, считаю».

Так же посчитает всякий, кто еще не оставил род-дом свой – детство. Андрею Тарковскому посчастливилось-угораздило за- держаться там, видимо, навсегда. Будучи уже зрелым мастером, он подолгу, как дитя, играл в ручьи, запруды, дамбы, протоки, озерца, в сады камней или вообще в никому не понят- ные игры где-нибудь на опушке леса или у речной пустынной излуки. Словом, неволью уподобляясь старинным женщинам-прорица- тельницам, видящим потаенно-сокровенное в природных зеркалах водоворотов [11].

Верный пиит Дома жертвенно «сгорел» у лукоморья Культуры в режиме реально-вир- туального времени», приняв на себя грех, «смертельную болезнь бездуховности», дра- му всеобщей одичалости-бездомности...

...А нынче день, и за окном

Сугробы намело.

В уютном доме с камельком

Надежно и тепло.

И сказка снова потечет,

И новым дням начнется счет.

Здесь знаменательно признание фило- софствующих антропологов и обществовед- дов, что при обращении от логических, умоз- рительных картин к «образам, настоятельно побуждающим углубиться в воспоминания о более далеком прошлом» поэты остаются их наставниками.

«Как убедительно они доказывают, что на- веки потерянные дома продолжают жить в нас. Стремление дома выжить в нашей душе так упорно, словно он ждет, что мы продлим его реальное бытие. Насколько лучше могли бы мы жить в нем!» [1, с. 64].

«Оптимистический экзистенциализм» так- же полагает долженствование «считаться с тем, что поэты в очень глубоком смысле под- готавливают пути последующего философ- ского развития, потому что они менее всего обременены громоздкостью системного мышления и беззаботны в вопросах строгого обоснования». Развеиваются сомнения, «что в наше время, главным образом в поэзии, на- метилось зарождение такого чувства благо- дарной укрытости бытия». А оно родилось из

гнетущего чувства нечаянного изгойства, оди- чалости, обезкровливания, означает утрату доверия, понимаемого не как доверие к не- коему определенному бытию или человеку, а доверие, вверение миру и жизни вообще. «Доверие это возникает в процессе самой жизни из чувства глубокой укрытости» [8].

Магическая атмосфера доверия принципи- ально важна по рождению с малолетства, бу- дучи условием, без которого человек, несмот- ря на благоприятность всех иных внешних обстоятельств, выжить-развиваться попросту не сможет. Кроткотрепетная сила доверия обнаруживается, когда не только люди, но и вещи выказывают свою сущность-содержа- ние, свой скрытый смысл-гарант совместного бытия, «как у себя Дома». Иначе говоря, сво- бодного от болезненных тревог-треволнений от тлетворного «без» – беспомощности, бес- просветности, безнадежности... Притом, что надежда не замыкается на ожидании некоего конкретно-зримого результата, но зеркально отражает отношение к жизни-миру в целом. И говоря о жизни-мире настоящем, она означа- ет насущность «нового» к нему доверия, осно- ванного на идее Дома-Матери.

Поэтому, как знать, не обратился бы вели- кий мастер своим восьмым кинозеркалом к «Розе Мира», к бытию Нэртис, страны вели- кого умиротворения и гармонии. В ее сиянии «...я растворялся в счастливой дремоте, чув- ствуя себя подобно ребенку, после многих ме- сяцев, полных обид, страданий и незаслужен- ной горечи, укачиваемому на материнских коленях...» [10, с. 134].

Образно говоря, на них – под врачующим сном-гипнозом женщины-чародейки в белом халате – пробуждается к достойному самовы- ражению анонимный отрок в первом блике- сюжете «Зеркала», заявив во всеуслышание: «Я могу говорить!».

В то же время Малыш остается флегматич- но малословным, крайне безучастным к про- исходящему. Ему уже, кажется, никогда не заговорить-довериться миру, окрашенному мрачностью «заброшенности личного бытия» (О. Больнов), а точнее – выброшенности....

Разве что, во сне...

**«Мне снится, что я иду вверх по лестни- це в каком-то подъезде или внутри какой- то шахты со стенами из красного кирпича. Внутри шахты – лестница, примыкающая од- ной стороной к стенам, а другой выходящая на перила, которые вьются змеей вверх до бесконечности...».**

И как на этом пути-восхождении ни по- радоваться за маленькую наивную, хотя и весьма цивилизованную девчонку, которая

в зеркале обыкновенно-волшебных исполнений обретает свое имя, превращается во властительницу дум, в Матрону, повелительницу «Волн Великой Женственности», Хозяйку бала, Королеву....

*«...А теперь перепрыгнуть через последний ручеек – и я Королева! Здорово! Еще два-три шага, и она очутилась на берегу ручейка. – Вот она, Восьмая Клетка! – воскликнула Алиса и перелетела через... ручеек. Она опустилась на мягкую, как мох, травку среди растущих островками цветов».*

Ничего на свете нет  
Сердцу темному родней,  
Чем летучий детский бред  
На пороге светлых дней...

...Малыш-Алиса – МАлис – образ собирательно-отражающий в Доме-зеркале МАтеринско-МАриинного начала сон-явь жизнеутверждающего бытия и мертвящее спанье, смурное всепросыпанье в безвременных оковах Гипноса. Следовательно, и образ пробуждения, дабы из безразличного раба Хроноса стать его вольнонаемным сподвижником.

Не спи, не спи, художник,  
Не предавайся сну.  
Ты – вечности заложник  
У времени в плену.

Б. Пастернак

*«...Нечего меня уговаривать, – сказала Алиса, обращаясь к дому, словно он с нею спорил. – Мне еще рано возвращаться! Я знаю, что в конце концов мне придется снова уйти домой через Зеркало, и тогда все мои приключения кончатся!».*

...Весьма скромный памятник великому сновидцу и властелину-домочадцу кинозазеркалья на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем, месте упокоения многих ярких представителей русской культуры походит и на Дом трубодымный, и на Дерево крестокронное... И к нему приставлена Лестница из семи заповедных ступеней, открытых нескончаемости небес-времен. И надпись: «Человек, который видел ангела».

**P.S. «...Я остался один, сел на стул против зеркала и с удовольствием увидел в нем свое отражение. Наверное, я просто отвык от зеркал».**

*«...Алиса послушно вскочила и побежала домой, но и по дороге она все думала, какой же это был чудесный сон – сон, который, наверно, никогда не забудешь...».*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр; пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия». (РОССПЭН), 2004.
2. Туровская, М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М.И. Туровская. – М.: Искусство, 1991. – 255 с.
3. Тарковский, А. Мартиролог. Дневники / А. Тарковский. – М.: Издательский дом: Tibergraph, 2008.
4. Волкова, П. Андрей Тарковский: архивы, документы, воспоминания. / П. Волкова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 461 с.
5. Филимонов, В. Андрей Тарковский. Сны и явь о доме / В. Филимонов. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 498 с.
6. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Издательство «Искусство», 1972. – 324 с.
7. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: РУДОМИНО, 1999. – 224 с.
8. Больнов, О. Новая укрытость / О. Больнов // Философская мысль. – 2001. – № 2. – С. 137–145.
9. Danilova Nika. Зеркало Absoluta / Nika Danilova. – Aegitas, 2021. – 469 с.
10. Андреев, Д. Роза Мира / Д. Андреев. – М.: Эксмо, 2008. – 726 с.
11. Болдырев, Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – М.: Вагриус, 2004. – 527 с.

Поступила в редакцию 02.09.2021

# Информационная культура молодежи

*Давлятова Е.В., Далимаева Е.О., Рудковский Э.И.*

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

*В современном мире все чаще речь идет о наступлении эры новой информационной культуры, о качественно новом уровне принятия, обработки, хранения и передачи информации. Необходимость формирования новой информационной культуры обусловлена, прежде всего, архитектурой глобализационных и информационных процессов. У человека в информационном обществе появляются как новые позитивные возможности, так и экзистенциальные риски. Происходят «отмена» культуры, традиционных ценностей, насилие над исторической памятью. Каналы соцсетей спекулируют на пошлости, жестокости, агрессии.*

*В этой связи возрастает роль информационной культуры, которая предполагает формирование навыков систематизации полученной информации, мировоззренческих ориентаций, определенного характера межличностных коммуникаций.*

*Статья содержит материалы социологического исследования данной проблемы. Полученные результаты позволят скорректировать работу по формированию информационной культуры студенческой молодежи.*

**Ключевые слова:** *глобализация, информационное общество, информационная культура, традиционные ценности, культурная безопасность.*

*(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 62–68)*

# Information Culture of Young People

*Davliatova E.V., Dalimayeva E.O., Rudkovski E.I.*

*Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk*

*In the contemporary world more and more often the advent of a new information culture era, a qualitatively new level of taking, processing, storing and transferring information are spoken about. The necessity in shaping new information culture is due, first of all, to the architecture of globalization and information processes. The man in the information society has both new positive possibilities and existential risks. “Deleting” of culture, traditional values, violence over historical memory take place. Social network channels speculate over cruelty, aggression, everything which is commonplace.*

*Consequently, the role of information culture, which presupposes shaping the skills of systematization of the obtained information, world view landmarks, a certain kind of interpersonal communication, increases.*

*The article contains materials of a sociological study of the issue. The obtained findings will make it possible to set out work on shaping student youth information culture.*

**Key words:** *globalization, information society, information culture, traditional values, cultural security.*

*(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 62–68)*

Современный мир кардинально отличается от всех предшествующих тем, что молодежь не просто формируется в нем, а формирует его. Лик современности во многом определяется молодежью.

Проблемы молодежи – это не только проблемы ее самой, но и всего общества, так как его будущее и воспроизводство зависит, прежде всего, от самой динамичной части населения.

Молодежь является одним из наиболее значимых ресурсов общества. Реформирование общественных структур может быть успешным лишь при активном участии молодежи в его реализации.

Цель исследования – анализ специфики информационной культуры молодежи в современных условиях.

**Глобализация и духовная культура общества.** Нельзя не отметить, что в нынешнем обществе наблюдается специфика взросления молодежи.

Процесс социализации личности проходит в принципиально новых общественных условиях, которых не знали предшествующие поколения. Речь прежде всего идет о противоречивых процессах глобализации, реалиях информационного общества. Очевидный плюс процессов глобализации заключается в том, что взаимозависимый мир открывает

*Адрес для корреспонденции: e-mail: kfisn@vsu.by – Е.В. Давлятова*

широкие перспективы для синергетической кооперации политических, экономических, научно-технических и гуманитарных усилий всего человечества при разрешении проблем планетарного масштаба.

Интенсификация международных контактов, в том числе (а может быть, и в первую очередь) на информационном интернет-уровне, позволяет заимствовать положительный опыт организации различных сфер жизнедеятельности не только, как было прежде, у территориально близких, но и очень далеких соседей. Глобализация усиливает основные параметры информационного общества. С другой стороны, она порождена нарастающей информатизацией. Здесь существует прямая и обратная связь. В конечном счете, архитектура информационного общества и глобализации тождественны. Постепенно формируется единое информационное пространство человечества.

Информационные процессы нельзя сводить к технологическим аспектам. Они имеют существенные социальные характеристики, которые проявляются в возрастающем влиянии информации на все стороны общественного организма, включая и образ жизни людей. Информационное общество через развитие социальных и экспертных сетей ведет к становлению и укреплению гражданского общества. Люди принимают все более активное участие в обсуждении общественных проблем, их экспертной оценке.

У человека в современном обществе появляются как позитивные возможности, так и новые экзистенциальные риски. Возникла загрязненная, если можно так сказать, информационная экосреда, в которой постоянно увеличиваются объемы фальшивок. На этом фоне происходит «отмена» культуры, ценностей и истории [1]. Самозваные «хозяева мира» предпринимают «погром» всего того, чем люди живут и руководствуются. Прежде всего подвергаются ревизии традиционные ценности. Никакие диктатуры прошлого не обладали такими возможностями воздействия на умы и души людей.

Соцсети насаждают «новый нетрадиционный тоталитаризм». Это «идеальный инструмент новой репрессивной машины» и площадка, где происходят виртуальное линчевание, травля и насилие. Информационные технологии стали одной из мощнейших индустрий мира, потеснив влияние известных промышленных магнатов.

Ряд функций государства взяли на себя те, кто владеет интернет-ресурсами.

Информационные технологии превращают общественные проблемы в управляемую

модель, но делают это, в отличие от науки, не с целью познания объективных процессов, а с целью манипуляции сознанием человека, десакрализации и дегуманизации мира. Культура отмены становится средством новой цензуры. Каналы соцсетей спекулируют на пошлости, жестокости, агрессии. Современный западный мир – это мир философской пустоты. Под лозунгом свободы идет борьба со свободой, людей лишают этой самой свободы.

Ведущаяся информационная война имеет своей целью уничтожение, переформатирование культурного кода противника, который играет не по правилам «реформирования» авторов этой войны. Начали с разрушения исторической памяти, культуры, традиций и дошли до церкви, до изменения пола.

А.А. Органов отмечает, что драматизм сложившейся ситуации обусловлен главным образом беспрецедентной в истории кратковременностью периода наступающих перемен, скачкообразным сжатием социального времени, что вывело хаос в привычную нам шкалу ценностей. По его мнению, во все эпохи шел отказ от привычных ценностей. Просто указанный процесс шел медленнее и не воспринимался алармистски [2]. Действительно, и в прошлые эпохи наблюдался отказ от устоявшегося, привычного. Но подобный процесс шел эволюционно, и важнейшие константы человеческого бытия сохранялись. Сегодня изменения происходят не волнообразно. Но это и тревожит: человечество может остаться без руля и ветрил и мы будем махать руками вслед уходящему «информационному поезду». «Голый» научно-технический прогресс без духовного сопровождения оборачивается так называемыми новыми гендерными и расовыми ценностями, доведенными до грани абсурда.

Объектом информационных атак является прежде всего молодежь, что не случайно. Молодежь – это не только шанс на будущее любого общества, но и его настоящее. Поэтому очень важно изучать ценностные ориентации молодого поколения, позволяющие судить о том, насколько критично оно относится к получаемой информации, каковы его предпочтения и насколько оно может определять содержание и основные черты будущего. Речь идет об информационной культуре молодежи.

**Информационная культура.** Информационная культура в узком смысле – это уровень организации информационных процессов, степень удовлетворения потребностей людей в информационном общении, уровень

эффективности создания, сбора, хранения, переработки и передачи информации.

В то же время это деятельность, направленная на оптимизацию всех видов информационного общения, создание наиболее благоприятных условий для того, чтобы ценности культуры были освоены человеком, вошли органично в его образ жизни [3, с. 143].

Современная молодежь живет в качественно новом социальном и информационном пространстве. Это наиболее активный «информационный потребитель». Как следствие, понятие «информационная культура» больше не является абстрактным и наполняется все более богатым содержанием.

Информационная культура предполагает формирование навыков систематизации полученной информации, умений отсеивать зерна от плевел. В противном случае индивид станет пленником фейковых новостей и лавинообразных информационных потоков. Другими словами, процесс социализации личности в нынешних условиях включает медиасоциализацию. Важно, конечно, чтобы медиасоциализация не вытесняла другие формы, направления и средства социализации. Речь, в первую очередь, идет о гуманитарной составляющей данного процесса, которая ведет к формированию социальной субъектности молодежи.

В ходе медиасоциализации многое меняется в образе жизни молодежи: структура свободного времени, формы образования, характер трудовой деятельности и межличностного общения.

**Социологический срез информационной культуры.** С целью выявления основных параметров информационной культуры студенческой молодежи нами было проведено социологическое исследование. Проведенный опрос показал, что для получения новостей молодежь чаще всего использует социальные сети (93,5%) и мессенджеры (67,1%). Чуть меньшая доля (57,1%) отметила вариант ответа «новостные сайты». Значительно изменились в сегодняшней молодежной среде роль и значение телевидения и традиционных СМИ (газеты, радио). Меньше трети опрошенных (30,4%) смотрят телевизор для получения новостей, и всего по 4,7% и 3,5% выбрали варианты «газеты» и «радио». Традиционные СМИ, как мы видим, уже утратили свою востребованность у молодежи.

Какими же мессенджерами и соцсетями пользуется молодежь? На первом месте находится социальная сеть ВКонтакте, в ней зарегистрированы 95,8% респондентов. На втором месте Instagram (91,8%), на третьем

Viber (90,5%), чуть отстал от него Telegram (88%). При этом из тех, кто указал, что они пользуются Instagram (96%), – девушки. А вот среди пользователей Telegram выше удельный вес мужчин: из 75 респондентов им пользуются 58 человек (77,3%). Среди же опрошенных девушек доля пользователей Telegram составляет 63%. В TikTok зарегистрировано 66,8% анкетированных. TikTok является в данном перечне самой молодой, но самой быстрорастущей социальной сетью. Ею пользуется две трети опрошенных, и сегодня все большую популярность набирает формат коротких обучающих видео, размещенных в данной социальной сети.

В Интернете больше всего молодежь интересуется музыка – на это указали 72,8% респондентов; на втором месте по популярности – «психология общения, отношения в семье, саморазвитие», которые интересуют чуть больше, чем 60% опрошенных; на третьем месте – «образование, воспитание детей и самообразование» – этим вопросам уделяют внимание 53,1% респондентов. На четвертом месте по популярности – реалити-шоу, их в социальных сетях и СМИ просматривает 40% респондентов. В то же время политикой интересуется лишь 26,9% опрошенных, по бытовым вопросам спрашивают совета у Гугла и социальных сетей 35,9% респондентов, путешествиями и происшествиями интересуются практически поровну – по 44%, новости шоу-бизнеса в сети ищут 23% респондентов. На последнем месте вопросы, связанные с религией, – всего 7% респондентов.

Одной из существенных проблем информационного наполнения социальных сетей являются фейки, распространению которых способствуют сами пользователи, которые нередко делают репост «интересной информации», не удосужившись проверить ее достоверность. Мы спросили у респондентов, проверяют ли они ту информацию, которой делятся на своих страницах в соцсетях. 71% респондентов ответили, что, увидев интересную информацию, они попытаются найти один заслуживающий доверия источник или проверить ее по нескольким сайтам, которым доверяют. Но 15% респондентов заявили, что, увидев интересную информацию, они сделают репост сразу, не проверяя источники и степень ее достоверности. Около 10% студентов указали на то, что они не делают репостов на своих страницах в социальных сетях, не делятся информацией или очень редко это делают. Несколько человек заявили, что будут проверять источники в зависимости от содержания интересной информации.

Чаще всего опрашиваемые репостят в социальных сетях понравившиеся цитаты и глубокие мысли – об этом заявили 52,6% респондентов. 46,4% публикуют на своих страницах развлекательную информацию, чаще всего это анекдоты, мемы или смешные видео, а 26,4% предпочитают публиковать полезную информацию – различного рода объявления, анонсы, рецепты или просьбы о помощи. Чуть больше пятой части опрошенных (22,4%) размещают в социальных сетях информацию о важных общественных событиях или делают репост заинтересовавших их новостей. 19% публикуют различного рода поздравления с праздниками. 13,2% анкетированных заявили, что они публикуют подробную хронику собственной жизни, размещая каждый день несколько постов с отчетами о своих прогулках, посещениях мероприятий, походов в гости или торговые центры и т.д.

Около 10% респондентов констатировали, что они ничего не размещают в социальных сетях. Незначительный процент (2,7%) указал, что они редко делятся какой-либо информацией и размещают в основном посты, связанные с какими-то значимыми для жизни событиями.

Социальные сети сегодня – это не только основной способ проведения досуга, но и виртуальное пространство, в которое переносятся, к сожалению, различного рода деструктивные проявления в общественной жизни. Мы поинтересовались, сталкивались ли респонденты с мошенничеством в социальных сетях. Самый частый вид мошенничества, с которым сталкивались респонденты, – это просьбы от имени друзей о переводе денег: об этом заявили 56,4% респондентов, еще 44,1% убеждены, что видели записи, которые содержат фейковые новости или недостоверную информацию. 35,4% утверждали, что их страницу взламывали и от их имени пытались обмануть друзей. Лишь 14,7% респондентов указали, что они не сталкивались с мошенничеством в социальных сетях.

Достаточно часто воспроизводится распространённая точка зрения о растлевающем влиянии Интернета на сознание молодежи. Мы решили уточнить у молодых людей, какое влияние, по их мнению, оказывает Интернет на существующую систему духовных ценностей. 17,5% респондентов согласились с тем, что наблюдается девальвация в духовных ценностях, обусловленная расширением интернет-пространства. 48,4% респондентов с этим согласны лишь отчасти. 26,2% констатируют, что происходящие изменения нельзя назвать девальвацией ценностей, просто «новые времена требуют новых ценностей»,

и 8% респондентов считают, что ценности трансформируются в лучшую сторону. 23,4% респондентов заявили, что их беспокоит проблема формирования у молодых клипового мышления и мозаичного мировоззрения, они считают эту проблему острой, поскольку у большинства мышление носит несистемный характер. 49,4% согласны с этим лишь отчасти, 24,2% респондентов считают, что клиповое мышление – это всего лишь способ адаптироваться к сегодняшней информационной среде. Около 5% анкетированных заявили, что их данная проблема не волнует, хотя и согласились с тем, что эта проблема существует в реальности. Один из респондентов написал, что не видит ценности в подобных моделях и не считает их состоятельными. 28,9% респондентов уверены, что подрастающее поколение под влиянием современного информационного пространства превращается в легко манипулируемую массу. 49,6% считают, что современное поколение является просто другим, отличным от предыдущих поколений, не лучше и не хуже. 13% убеждены, что социальные сети и сегодняшнее информационное пространство влияет на подрастающее поколение положительно и под их влиянием они становятся развитыми, знающими, легко адаптирующимися людьми. 6% думают, что подрастающее поколение не имеет ценностных тормозов, также часть респондентов выражает мнение, что нынешнее поколение является зависимым от гаджетов, потому что детей не учат фильтровать потребляемую информацию. Однако многие отвечающие, стремясь к объективности, указывают на то, что в изменении ценностей есть положительные и отрицательные стороны, нельзя говорить однозначно о каком-то одностороннем влиянии информационного пространства.

Молодежь противоречива: падают моральные ценности, но одновременно подрастающее поколение легко адаптируется к работе с новшествами. Есть и те, кто считают, что в какой-то мере люди, которые «зависают» в Интернете, разбираются во многих вещах лучше, чем те, которые не проводят там много времени. Один из респондентов заявил, что подрастающее поколение меняется не под влиянием социальных сетей или Интернета в целом, а основную вину за сегодняшнее состояние подрастающего поколения несет безответственность их родителей, учителей и людей, которые влияют на воспитание детей.

70,6% респондентов заявили, что они не сталкивались с попытками вовлечь их в деструктивные сообщества. 26,7% сталкивались

с подобными попытками иногда, и 2,7% студентов сталкиваются с данными попытками часто.

Наибольшее количество ответов поступило на вопрос относительно того, что необходимо сделать для улучшения нравственного здоровья общества. Почти половина анкетированных (48,5%) считает, что основная часть ответственности за нравственное воспитание детей лежит на их родителях и главное, что нужно сделать, это убедить в этом самих родителей. На втором месте вариант «ужесточить юридическую ответственность для тех, кто распространяет информацию, наносящую вред». С этим согласны 35,9% респондентов, еще 35% считают необходимым повысить эффективность воспитательной работы в учебных заведениях, 28,2% призывают повысить роль социально-гуманитарных дисциплин в учебном процессе школы и вуза, 23,4% предлагают изменить вещательную сетку телеканалов и ставить в прайм-тайм познавательные передачи и научные фильмы, а не развлекательное ток-шоу.

Каждый пятый респондент согласен с предложением о введении нравственной цензуры в СМИ. Каждый четвертый считает, что преподаватели должны больше внимания уделять педагогической культуре и этике. 13,5% утверждают, что всё бесполезно, общество деградирует. Поскольку вопрос предполагал возможность высказать свою точку зрения, а не только выбрать из предложенных вариантов ответа, поступило достаточно большое количество разнообразных предложений от студентов. Среди них: «необходимо учить детей гуманности», «учить более критически воспринимать информацию», «убедить в том, что абсолютно любые СМИ могут врать (не только иностранные, но и государственные)», «я считаю, что если так посмотреть, то во все времена были такие представители общества, которые были безнравственными и нездоровыми, но это не значит, что это нужно категорически исправлять, люди, их восприятие и реакции всегда будут разными и это создает баланс». Чаще всего студенты указывали на необходимость проводить просветительскую деятельность или вводить юридическую ответственность за хейт и буллинг в соцсетях.

В то же время некоторые респонденты убеждены, что «для нравственного здоровья общества молодежь должна получать реальную информацию, без пропаганды», «если молодежь не захочет сама, она никого не послушает, поэтому нужно говорить с нами напрямую», «человек сам формирует свое информационное поле, таким образом это становится личной ответственностью каждого».

Однако мораль, как известно, формируется под влиянием среды, социального окружения человека, и если оставить этот процесс без внимания, не пропагандировать здоровые ценности, патриотизм, уважение к правам других людей, сами собой подобные установки в сознании подрастающего поколения не возникнут. Многие утверждали, что не видят негативных тенденций: «не думаю, что общество деградирует, люди просто меньше запоминают и стали менее внимательными», «нравственное здоровье считаю адекватным», «демократия есть демократия». Один анкетированный написал: «Не понимаю смысла словосочетания “нравственное здоровье”, не понимаю как его “улучшить”. Считаю, что такой вопрос с такими вариантами ответа мог составить только поверхностный человек, который никогда не занимался моралью – разделом философии и не понимает, что такое метаэтическая и этическая позиции, и изначально не поставил под сомнение как минимум существование морали. Считаю причинами деградации общества его эгалитаризацию и исчезновение аристократии – прослойки, обладающей определенными признаками, создающей ценности».

На вопрос, следует ли ограничивать доступ к нежелательной информации и наказывать за ее распространение, 31% респондентов заявили, что необходимо и ограничивать, и наказывать. Практически столько же (31,4%) считают, что ограничивать доступ к нежелательной информации необходимо, а вот наказывать за ее распространение – нет. В то же время 29,2% убеждены, что нужно не ограничивать доступ, не наказывать за распространение, а лишь воспитывать, чтобы человеку было неинтересно. 5,7% заявляют, что наказывать нужно, а ограничивать – нет.

Некоторые студенты высказали собственные соображения по данному вопросу, например «чем больше дети будут знать об этом, тем лучше они будут понимать, что для них это значит», «в зависимости от того, для кого эта информация нежелательна: если это вредит отдельным людям или группам, то наказывать и ограничивать, если она просто никому не нравится, то ничего не делать», «ограничением должен заниматься суд, которому будет доверять общество», «ограничивать не нужно, каждый сам выбирает ту информацию, которой верить, и те источники, которым он доверяет». Несколько анкетированных обратили внимание на размытый характер критерия, указанного в вопросе, и задали уточняющие встречные вопросы: «Какая информация в вашем понимании является нежелательной?».

«Что такое нежелательная информация?» Небольшая часть опрошенных уверена, что «не существует нежелательной информации», «смотря что такое “нежелательная информация”», «я против запрета любой информации, так как это приводит к ее мифологизации и сакрализации, заставляет людей скрывать свои интересы, реальные взгляды».

80% респондентов заявили, что они довольны собственным опытом использования социальных медиа и их всё устраивает. 19% хотели бы получить дополнительные возможности и сервисы в соцсетях. 10,5% убеждены, что, как им кажется, они проводят в виртуальном мире слишком много времени. 7,7% респондентов хотели бы иметь меньше ограничений в социальных сетях.

Полученные результаты позволяют сделать следующие выводы:

1. Основным источником новостной информации для молодежи являются социальные сети и мессенджеры. Снизилась роль традиционных СМИ: радио, печати, телевидения.

2. Большинство опрошенных в той или иной мере полагает, что Интернет оказывает влияние на девальвацию духовных ценностей (хотя треть анкетированных с этим не согласна), а также на формирование клипового мышления и мозаичного мировоззрения.

3. Беспокойство за нравственное здоровье общества проявляется в том, что респонденты предлагают различные варианты решения проблемы: ужесточение юридической ответственности, повышение эффективности воспитательной работы в учебных заведениях, роли социально-гуманитарных дисциплин, изменение вещательной сетки телеканалов, введение нравственной цензуры в СМИ.

Данные социологического исследования – это своеобразное зеркало современной молодежи, которое отражает уровень ее информационной культуры и социально-духовных притязаний. Отметим, что информационная культура не может не включать мировоззренческие элементы, а также характер коммуникации между членами того или иного сообщества. Безусловно, в молодежной среде информационные ценности имеют большой удельный вес. Но очень важно не ограничиваться ими. В противном случае возникает угроза формирования эдакого технократа, только применительно к информационному обществу. Речь, прежде всего, идет о том, что информационные ценности должны быть дополнены ценностями нравственными, гражданскими. Роль играет и формирование идеологических ориентиров.

Информационное пространство не может рассматриваться изолированно от общего пространства социализации человека, оно входит в общую структуру поля социализации [4, с. 48].

Посредством проведения исследования было установлено, что сущностной чертой информационной культуры сегодняшней молодежи выступает ее ярко выраженная развлекательная направленность, большая часть респондентов использует мессенджеры и социальные сети для проведения досуга, ищет в сети в первую очередь видео- и аудиоконтент. Только третья часть респондентов использует возможности Интернета для самообразования, при этом молодежь в первую очередь интересуется информацией, касающейся психологии внутреннего «Я» и налаживания межличностных отношений. Непопулярными и малоинтересными являются темы, связанные с политикой и религией. Специфическими чертами информационной культуры выступают запрос на фильтрацию контента и осознание необходимости изменить характер распространяемой через Интернет информации, при этом большая часть студентов выражает мнение, что порядок в этой сфере должен навести кто-то извне: государство, педагоги, общественность, сочетая авторитарные методы (запреты, цензуру, ужесточение наказаний) с просветительскими (пропаганда здоровых ценностей, усиление влияния среды, образования, семьи). Однако тревогу вызывает тот факт, что молодежь не ощущает себя субъектом возможных изменений, не осознает, что от их действий в первую очередь зависят безопасность виртуального пространства и его наполнение контентом, направленным на духовное развитие, а не на деградацию. Ведь достаточно лишь закрыть сайт с вульгарным и пошлым содержанием, не подписываться на так называемых «звезд», пропагандирующих безнравственное поведение, проверять информацию, прежде чем сделать репост. Отсюда вытекает высокая степень актуальности воспитательной работы, направленной на формирование конструктивной информационной культуры подрастающего поколения, развитие осознания того факта, что, только превратившись в активного субъекта, своими силами и действиями молодежь может уменьшить проявления тех тенденций, которые вызывают тревогу и у них самих, и у более зрелого поколения.

В современных условиях общество не может стабильно развиваться вне рамок определенной идеологии, национальной идеи, объединяющей людей. Идеология призвана определить горизонты развития общества,

предотвратить ценностный разрыв поколений. Ядром идеологии должно стать сохранение социума, традиционных ценностей, культурного кода, лежащего в основе его бытия. Карьерно-гедонистические ценности, «гендерная чума», идущие с Запада, – это не что иное, как размывание данных основ. Именно нынешняя битва за семью, детей, христианские ценности – это не просто вопрос о ценностях нашего народа, но и о его праве на существование в эпоху наступающего на Западе постгуманизма. Без осознания данной проблемы любой этнос обречен на поражение.

**Заключение.** Сегодняшнее информационное пространство – это очень динамичный и неоднородный феномен. Оно приобретает все новые формы, включает значительный сегмент отрицательной и разрушительной информации, которая часто сопровождается ростом бездуховности, формированием антиценностей в сфере культуры. Отказ от традиционных ценностей – это путь в никуда. Главные ресурсы и ценность успешного и динамичного развития общества – человеческий капитал, его качество. Информационную культуру общества, отдельного индивида нельзя мыслить в отрыве от мировоззренческих

предпочтений, ценностных ориентаций в сфере политики, нравственных позиций, важно не ограничиваться лишь сугубо технологическим ее контекстом. Преодоление рисков современных информационных технологий для духовной культуры общества возможно лишь при совместных усилиях органов государственного управления, учебных заведений, СМИ и общественных организаций. Следует помнить, что информационная культура неразрывно связана с информационной безопасностью и безопасностью культуры в целом как фактора сохранения идентичности нации, преемственности ее развития.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кривоносова, Е.Э. Информационное общество и трансформация ценностных измерений духовного мира человека / Е.Э. Кривоносова, Э.И. Рудковский // Ученые записки УО «ВГУ имени П.М. Машерова». – 2019. – Т. 29. – С. 77–82.
2. Органов, А.А. Культура в эпоху глобализационных перемен / А.А. Органов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.socio.nauki.ru>articles>. – Дата доступа: 26.12.2021.
3. Городнова, А.А. Развитие информационного общества / А.А. Городнова. – М.: Юрайт, 2017. – 235 с.
4. Лунева, Е.В. Молодежь в информационном обществе / Е.В. Лунева, К.А. Фомичев. – Курган: Изд-во Курганс. гос. ун-та, 2014. – 136 с.

*Поступила в редакцию 06.01.2022*

# Природа и сущность китайских ювелирных произведений как артефактов культуры

Чжан Цзин

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

В современной культурологии отсутствует общепринятая «теория артефактов», их систематика или междисциплинарная номенклатура. В китайском и белорусском гуманитарных дискурсах также отсутствуют системные, комплексные культурологические исследования, в которых ювелирное произведение рассматривалось как артефакт. В данной статье уточняется понятие артефакта культуры с позиций культурологии как материально-природного и одновременно духовного (культурного) объекта. Определяется его материальная (форма объективации искусственного объекта); функциональная (виды модификации в процессе его существования); семантическая (значения, смыслы, ценности в контексте социокультурной коммуникации) модальность. Производится классификация артефактов на основании выполняемых ими функций (первая категория – первичные артефакты (инструменты); вторая – вторичные артефакты (артефакты с преимущественно утилитарной функцией); третья – третичные артефакты (созданы при помощи объектов первой и второй категорий, осуществляют сложные функции)). Ювелирные произведения, созданные субъектами китайской культуры, трактуются как особые третичные артефакты, фиксирующие эстетический процесс различных этносов, проживающих на территории Китая, и их стремление к духовному совершенствованию. Объекты ювелирного творчества китайских мастеров содержат три основных компонента третичных артефактов: психоаналитический (установление связи между художественным произведением и антропологическим побуждением), структурный (выявление коммуникативно-функциональной доминанты) и герменевтический (определение горизонтов понимания и интерпретации). Охарактеризована структурно-семиотическая сущность артефактов ювелирного творчества как текста культуры, состоящего из знаковой системы, представленной формой, цветом, символами.

**Ключевые слова:** артефакт, форма, модальность, произведение ювелирного искусства, текст, знак, система, функция.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 69–73)

## Nature and Essence of Chinese Works of Jewelry Art as Artifacts of Culture

Jang Tsing

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

In modern cultural studies there is no generally accepted “theory of artifacts”, their systematics or interdisciplinary nomenclature. The Chinese and Belarusian humanitarian discourse also lack systematic, comprehensive cultural studies in which a piece of jewelry was considered as an artifact. This article clarifies the concept of a cultural artifact from the standpoint of cultural studies as a material-natural and at the same time spiritual (cultural) object. Its material modality (form of objectification of an artificial object) is determined as well as functional (types of modification in the process of its existence); semantic (meanings, values in the context of social and cultural communication). Artifacts are classified based on the functions they perform (the first category is primary artifacts (tools); the second is secondary artifacts (artifacts with a predominantly utilitarian function); the third is tertiary artifacts (created using objects of the first and second categories performing complex functions). Works of jewelry art created by subjects of Chinese culture are interpreted as special tertiary artifacts that record the aesthetic process of various ethnic groups living in China and their desire for spiritual perfection. The objects of jewelry by Chinese artists contain three main components of tertiary artifacts: psychoanalytic (establishing a connection between a work of art and an anthropological motive); structural (identifying a communicative and functional dominant); and hermeneutic (determining the horizons of understanding and interpretation). The structural and semiotic essence of jewelry artifacts as a cultural text which consists of a sign system represented by shape, color, symbols is characterized.

**Key words:** artifact, form, modality, work of jewelry art, text, sign, system, function.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 69–73)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 125521198@qq.com – Чжан Цзин

В процессе жизнедеятельности многих поколений китайского народа, направленной на реализацию многообразных материальных и духовных потребностей, определяющих основное содержание человеческого бытия, было создано бесчисленное множество артефактов материальной и духовной культуры. Передаваясь от поколения к поколению, они являлись свидетельствами уровня развития китайского общества, богатства духовной жизни, выразителями эстетических идеалов. В конце концов, артефакты культуры становились фактором сплочения нации, средством интеграции в период кризисов и нестабильности, определяли будущее развитие страны. Созданные китайской цивилизацией, они играют значительную роль и в современной жизни КНР, что, несомненно, обуславливает интерес культурологов к изучению сущности, содержания и форм материальной и духовной культуры китайского народа. Особое место среди культурных китайских артефактов занимают ювелирные изделия.

Исследованию сущности, морфологии, способов функционирования артефактов посвятили значительное количество своих трудов культурологи и представители смежных с культурологией гуманитарных наук. Среди них следует выделить таких западноевропейских философов, как Р. Барт, А.Г. Саймон, М. Хайдеггер, российских ученых – Е.А. Белова, М.С. Кагана, А.Б. Красноглазова, Ю.М. Лотмана, А.Я. Флиера, К.М. Хоруженко, белорусского историка Э.С. Дубенецкого, китайских исследователей (Ван Мейджун, Сяо Фэн, У Синмин, Чжан Цин, Чжоу Хайлин) и др. На проблеме технологий изготовления китайских ювелирных артефактов сосредоточили свое внимание Ван Цян, Сюй Сяодун, Ян Бода и др. Форма, цвет и символы, составляющие духовную часть артефактов ювелирного искусства, рассматриваются в работах белорусских (Н.И. Наркевич, Н.С. Пинчук) и китайских (Ан Личжи, Ван Жун, Ян Цзюньфэн, Юань Пин) ученых.

Следует отметить, что в китайском и белорусском гуманитарном дискурсе отсутствуют системные, комплексные культурологические исследования, в которых ювелирное производство рассматривалось как артефакт материальной и духовной культуры. Культурно-семантическое поле ювелирного творчества также не нашло своего системного, комплексного отражения в культурологическом дискурсе.

Целью данной статьи является выявление природы и сущности артефактов китайских ювелирных произведений, рассмотрение их как текста культуры.

В процессе трудовой деятельности окружающей человека природный мир превращается во «вторую природу», называемую культурой, представленную различными предметами (материальными и нематериальными), которые приобретают сверхприродные качества. Они остаются вещественными по субстрату и социальными по функциям, т.е. культурными.

#### **Сущностные характеристики артефакта.**

В гуманитарном знании объекты, созданные человеком в процессе практически-духовного освоения природного мира, принято обозначать *понятием «артефакт»*. Данное английское слово происходит от двух корней: «arte» (навык) и «factum» (то, что сделано). Из его этимологии следует, что артефакты – это предметы, созданные людьми с определенными навыками и методами [1, с. 80].

Немецкий философ М. Хайдеггер делил объекты на два типа: «чисто природные объекты» и «приспособления», т.е. искусственные предметы, и проводил различие между ними. Чистая вещь, по его мнению, исключает полезность и производственные характеристики. Искусственные предметы имеют два аспекта: *материал* и *форму*. Форма означает пространственное распределение и расположение материальных частей. Если материал определяет форму, то искусственное изделие – это форма, определяющая материал. Она диктует расположение предметов, определяет типы и выбор материалов. Более важное различие между чистыми объектами и искусственными артефактами состоит в функциональности последних, в представленности их сущности как «материала с формой», то есть искусственно созданная форма включает в себя материал. Это сущность, которой чистые вещи не обладают. Следовательно, в артефактах функция является приоритетной, начиная с функции поиска подходящих материалов и разработки подходящих форм. На основании этого М. Хайдеггер высказывает предположение, что артефакты – вещи, созданные руками человека, а не предметы, созданные в природе. Артефакты – это природные объекты, которые так или иначе были искусственно изменены и обладают характеристикой – сущность предшествует существованию. Самым фундаментальным атрибутом артефактов является «рукотворность», «человечность» и, следовательно, «вещь для человека» [2, с. 362].

Изначальная форма существования артефакта измеряется его полезностью, т.е. средством социальной организации и информации. Однако постепенно,

в процессе эволюционного развития артефакт приобретает ценностное, символическое и эстетическое значение. М.С. Каган рассматривает артефакты как первые формы духовного окультуривания природы, которые «были не абстрактно-теоретическими, а практически духовными, то есть осуществлялись механизмами воображения, а не еще слабым абстрактным мышлением, воплощались в свойственной воображению форме образных представлений, мысленных “картин” природного бытия» [3, с. 63]. Российский культуролог К.М. Хоруженко к артефакту культуры относит всякий «искусственно созданный объект, имеющий как определенные физические характеристики, так и знаковое или символическое содержание» [4, с. 37].

Таким образом, окультуривание природного бытия предполагает два аспекта: *утилитарный* и *семиотический*. В первом случае имеется в виду благоустройство окружающей природной среды с целью удовлетворения практических потребностей человека. Во втором – придание созданным вещам человеческого смысла, значения, образа. На этом основании белорусский культуролог Э.С. Дубенецкий полагает, что помимо материальных «артефактами культуры являются и все феномены духовной жизни социума, которые интерпретируются как идеационная сторона бытия общества (научные теории, идеи, художественные произведения, а также способы поведения индивидов или определенных сообществ и т.д.)» [5, с. 29].

В эстетике понятием «артефакт» обозначаются предметы, созданные непосредственно для использования в сфере искусства. Согласно теории структурализма под артефактом понимается любой предмет, являющийся художественным произведением [6]. Он, как правило, должен иметь материальное воплощение и быть носителем определенных эстетических смыслов и своего рода внешних символов [1]. Из этого следует, что артефакты способны реализовывать эстетическую коммуникацию, так как искусство выполняет функцию общения с помощью символов и знаковых систем, точно так же, как языковое общение.

В искусствоведении выделяется особый тип артефакта, так называемое авторское произведение, имеющее художественный, философский, научный и иной творческий характер. Указанный артефакт, как правило, не предназначен для вариативного воспроизводства в материальных аналогах. Символично-смысловая изменчивость такого

типа артефактов характеризуется наибольшей динамикой.

Артефакты – это культурные продукты целостной системы ценностей – этических, эстетических и познавательных. Поскольку артефакты связаны с общим образом жизни, они содержат недифференцированный опыт целостности, такой как политика, экономика, этика и эстетика. Следовательно, артефакты, полагает Ван Цзяньмин, обладают целостностью основных ценностей истины, добра и красоты [7].

**Структурно-семиотические особенности ювелирного произведения как артефакта.** Интерпретация артефакта как элементарной структурной единицы культуры позволяет раскрыть базовые положения «концепции искусственного объекта» и предложить основания для классификации предметов искусственной природы.

В гуманитарном знании артефакт трактуется как элементарная структурная, функциональная и генетическая единица культуры. Функциональное содержание артефакта определяется тем, что вся человеческая деятельность построена на взаимодействии людей друг с другом при помощи различных артефактов. Человек функционирует в культуре при помощи артефактов. Он распространяет собственные функции на среду своего обитания посредством артефактов, что расширяет эволюционные возможности Homo и позволяет ему создавать качественно новую окружающую среду. Генетическая сущность обусловлена тем, что вся информация о культуре передается при помощи знаков и символов, зафиксированных в артефактах, в том числе и речи. В качестве знака он содержит и передает информацию.

Следовательно, артефакты как результат человеческой деятельности сходны по составу, строению и функциям. Они произведены из какого-либо природного материала либо нематериальны, но подвергаются описанию; предназначены для конкретных условий среды; созданы с определенной целью – несут в себе идею и смыслы.

На основании выполняемых артефактами функций они как антропогенные объекты по уровню усложнения классифицируются культурологами на три категории. К первой категории относятся инструменты, так называемые *первичные артефакты*. Объектами второй категории являются артефакты с преимущественно утилитарной функцией – *вторичные артефакты*. Артефакты третьей категории созданы при помощи объектов первой и второй категорий, которые осуществляют сложные функции. Это – *третичные артефакты*.

Исходя из вышесказанного, ювелирные произведения, созданные субъектами китайской культуры, правомерно трактовать как особые *третичные артефакты*, фиксирующие эстетический процесс различных этносов, проживающих на территории Китая, и их стремление к духовному совершенствованию. Исследование объектов ювелирного творчества китайских мастеров свидетельствует, что они содержат три основных компонента третичных артефактов: *психоаналитический* (установление связи между художественным произведением и антропологическим побуждением); *структурный* (выявление коммуникативно-функциональной доминанты) и *герменевтический* (установление горизонтов понимания и интерпретации). Художественные ювелирные изделия Китая как элементарные единицы искусственного мира объединены в определенные функциональные и символические паттерны и формы, целостные культурные контексты и семантические поля.

Важнейшими *модальностями* функционирования ювелирного артефакта культуры выступают *материальная* (форма объективации искусственного объекта); *семантическая* (значения, смыслы, ценности в контексте социокультурной коммуникации).

Модальность как специфика, качество сознания является универсальной категорией, которая выражается в различных сферах культуры. Она интерпретируется как антропологическая специфика сознания. В культурологическом знании данное понятие рассматривается в контексте взаимоотношения морали, религии, науки и искусства и выступает в форме модальности человеческой субъективности (социокультурной модальности, разновидности социальных оснований духовности). Социокультурная модальность связывает онтологическую и гносеологическую модальность сознания.

Артефакты китайского ювелирного творчества, являющиеся художественным произведением, интерпретируются в гуманитарном дискурсе и как текст культуры, а ювелирная культура – как совокупность художественных текстов [8]. Текст культуры является основной категорией семиотики культуры, с точки зрения которой «текст представляет собой набор символов, который передается от говорящего к получателю через некий посредник при помощи знака или набора знаков. Получатели такого набора знаков воспринимают его как текст и приступают к его интерпретации в соответствии с доступными и подходящими

кодами» [9]. В работе «Структура художественного текста» Ю.М. Лотман указывал на то, что текст имеет следующие характеристики: *выраженность*, т.е. представление при помощи определенных знаков; *отграниченность*, т.е. наличие начала и конца; *структурность*, т.е. результат внутренней организации на синтагматическом уровне [10]. Текст культуры не только аккумулирует в себе максимальное богатство в минимальном объеме, но и бесконечно сжимает свои культурные значения в ограниченном смоделированном пространстве.

Следовательно, произведения китайских ювелиров выступают как носители для хранения и передачи информации между автором и реципиентом, а функции текста определяют его как важное и незаменимое звено в культурной коммуникации. Ювелирные изделия представляют собой особые информационные накопители и передаваемые ими сигналы, особенно сигналы древних ювелирных изделий очень трудны для понимания. Артефакты ювелирного творчества представляют собой знаково-символическую систему, состоящую главным образом из *материалов, цветов и форм*. Они обладают функцией генерации новых смыслов и информационной памяти, а также только для них свойственной эстетической, социальной, религиозной и ценностной. Китайские ювелирные произведения как артефакты характеризуются большим разнообразием форм и художественных образов, уникальной, тонкой работой, использованием ценных и необычных материалов, что делает их абсолютно неповторимыми. Символика ювелирных произведений и традиционных технологий их изготовления детерминирована китайской концепцией пяти цветов и пяти элементов, сущность которой заключалась во взаимосвязи цветов и технологий с элементами, образующими все сущее во Вселенной: *водой, деревом, металлом, огнем*.

**Заключение.** Опредемчивание материально-созидательной деятельности субъектов ювелирного творчества осуществляется через вещь, которая выступает как в качестве природно-материального, так и духовного объекта. Ювелирное произведение предстает, таким образом, как особый тип артефакта, включающий три компонента: психоаналитический, структурный, герменевтический. Важнейшими модальностями функционирования ювелирного артефакта являются материальная функциональная, семантическая. Артефакты китайского ювелирного творчества как текст культуры представляют собой знаково-символическую систему, состоящую главным образом из *материалов, цветов и форм*.

Ювелирные художественные произведения Китая и Беларуси как наглядный осязаемый культурный носитель с многовековой историей представляют собой для китайцев и белорусов особый ключ к открытию друг другу своих сокровищ, сближению и взаимопониманию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Советский энциклопедический словарь / науч.-ред. совет: А.М. Прохоров (пред.) [и др.]. – М.: Совет. энцикл., 1981. – 1600 с.
2. Хайдеггер, М.: сб. / М. Хайдеггер; пер. с нем., сост., вступ. ст., коммент. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – II, 333 с.
3. Каган, М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 415 с.
4. Хоруженко, К.М. Артефакты культуры / К.М. Хоруженко // Культурология: энцикл. словарь / К.М. Хоруженко. – Ростов н/Д, 1997. – С. 37–38.
5. Дубянецкі, Э. Артэфакт / Э. Дубянецкі // Культуралогія: энцыкл. давед. / Э. Дубянецкі. – Мінск, 2003. – 384 с.
6. Барт, Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Избранные работы: семиотика: поэтика: пер. с фр. / Р. Барт; сост. Г.К. Косикова. – М., 1989. – С. 413–423.
7. 王建民《艺术人类学》，北京，民族出版社，2008 年版，第 162 页。= Ван Цзяньминь. Художественная антропология / Ван Цзяньминь. – Пекин: Изд-во национальностей, 2008. – 162 с.
8. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю.М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллинн, 1992. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 129–132.
9. 谭大立, 龚见明译, 罗伯特·斯柯尔斯, 符号学与文学, 沈阳, 春风文艺出版社, 1988 年, 246 页。= Скоулз, Р. Семиотика и литература / Р. Скоулз; пер. Тань Дали, Гун Цзяньминь. – Шэньян: Изд-во лит. и искусство Чуньфэн, 1988. – 246 с.
10. 王坤译, 洛特曼, 艺术文本的结构, 广州, 中山大学, 2003 年, 424 页。= Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман; пер. Ван Кун. – Пекин: Изд-во Чжуншань ун-та, 2003. – 424 с.

*Поступила в редакцию 11.10.2021*

# Содержание подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся

Федьков Г.С.

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

*Воспитание духовной культуры личности – одна из актуальных проблем, стоящая перед педагогикой и школой. Она обусловлена тенденциями развития современного мирового сообщества (глобализацией, интернационализацией образования, миграцией народов), создающими благоприятные условия для проникновения в сознание молодежи чуждых белорусскому обществу ценностей и идеалов, способствующих пропаганде культа плоти, вседозволенности и эгоизма.*

*Содержание художественно-педагогического образования Беларуси, ориентированное на освоение студентами в первую очередь основ изобразительной грамоты и недостаточно учитывающее воспитательные возможности природы, достижения отечественной и мировой художественной культуры, художественно-творческой деятельности учащихся, нуждается в модернизации. Реалии жизни требуют от педагога-художника быть компетентным не только в области развития художественно-творческих способностей учащихся, но и в обладании умениями направлять художественно-творческую деятельность на усвоение подрастающими поколениями духовного опыта человечества, применения его в общении и повседневной деятельности.*

**Ключевые слова:** *воспитание, студенты художественно-педагогических специальностей, глобализирующийся мир, культура, духовная культура личности, природа, искусство, народная педагогика, духовные ценности, содержание художественно-педагогического образования.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(42). – С. 74–77)

## Training Would-Be Fine Arts Teacher for Shaping Student Spiritual Culture

Fedkov G.S.

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

*Raising personality spiritual culture is one of current issues in the science of education and school. It is due to the development trends of the contemporary world community (globalization, education internationalization, peoples migration) which create favorable conditions for the penetration into the young consciousness of alien for Belarusian society values and ideals that promote propaganda of the cult of flesh, permissiveness and selfishness*

*The content of art and pedagogical education in Belarus which aims at student mastering first of all fine art bases but insufficiently takes into account upbringing possibilities of nature, domestic and world art culture achievements, student art and creative activities, needs modernizing. Realities of life require the teacher artist to be competent not only in the field of the development of student art and creative abilities but also in possessing skills of directing student art and creative activity to acquire spiritual experience of the humanity, applying it in communication and in everyday life.*

**Key words:** *upbringing, art and pedagogical students, globalizing world, culture, personality spiritual culture, nature, art, folk pedagogy, spiritual values, content of art and pedagogical education.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 74–77)

Проблема формирования духовно богатой личности нашла свое отражение в научных работах известных отечественных и зарубежных ученых. Сущность духовности, взаимосвязь духовного и нравственного воспитания

рассматривается в трудах мыслителей древности – Аристотеля, Платона, в философских учениях Н. Бердяева, Л.П. Буюевой, И.А. Ильина, М.С. Кагана, В.А. Лекторского, В.С. Соловьева, С.Л. Франка и др. В них обращается внимание

Адрес для корреспонденции: e-mail: fedkov.grigorij@yandex.by – Г.С. Федьков

на истоки человеческого бытия – духовность и духовные ценности жизни и культуры. Духовная потребность человека понимается как побудительная сила его нравственного поведения, духовное начало индивида связывают с общественным и творческим созидательным характером жизнедеятельности, с включением его в мир культуры, которая характеризуется как «наследственная память», как совокупность знаний, которыми обладает человечество в тот или иной исторический период и которые передаются от одного поколения к другому. Знания отражают опыт человечества, накопленный в разных областях деятельности и зафиксированный на разных информационных носителях (в произведениях искусства, литературе, архитектуре, народных праздниках, традициях, устном народном творчестве и др.).

Целью данной статьи стало обоснование содержания подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся.

**Духовная культура как педагогическая проблема.** В трудах Н.К. Рериха культура представлена как вечное и неразрушимое прибежище человека, где человеческий дух находит пути ко всему прекрасному и просветленному. В процессе исторического развития цивилизация, не облагораживая себя духовной мудростью и прозорливостью культуры, считал мыслитель, способна привести людей к звероподобному состоянию. Чем выше уровень культуры человеческого общества, чем активнее и масштабнее вплетены ее ценности в жизнедеятельность людей, в их смысло-жизненные установки, тем выразительнее реализуются в обществе принципы человечности. Главная и решающая функция культуры, по его мнению, – человекотворческая. Она вытекает из высшего предназначения: созидать, творить человека и его духовный мир. Без культуры, без искусства «человечество не вышло бы из животного состояния» [1, с. 67].

Н.В. Михалкович в учебном пособии «Духовность человека: педагогика развития» отмечает, что проблема формирования духовности существует издревле. Так, «еще в 1-м тысячелетии н.э. Иоанн Златоуст упрекал школы в том, что их главная мысль была в научении “хорошо говорить, а не наставлять души и ум”» [2, с. 366]. Что же изменилось в ходе развития человеческого общества? И семья, и дошкольные учреждения, и школа дают ребенку знания, развивают умения и навыки, формируют духовные качества. Отчего же в современном обществе процветает бездуховность? Ученый, отвечая на данный вопрос,

справедливо указывает, что предпринимаемые государством и образованием усилия недостаточны, «важны конкретные практические действия ... Нет соответствующего теоретического и методического сопровождения и обеспечения для практической работы в данном направлении» [2, с. 366–367].

Педагогический словарь Г.М. Коджаспировой и А.Ю. Коджаспирова понятие «духовность» трактует в нескольких значениях: «1) высший уровень развития и саморегуляции зрелой личности, когда основными ориентирами ее жизнедеятельности становятся непреходящие человеческие ценности; 2) ориентированность личности на действия во благо окружающих, поиск ею нравственных абсолютов; 3) с христианской точки зрения – сопряженность человека в своих высших стремлениях с Богом» [3, с. 40]. Традиционное философское понимание духовности связывает с тремя началами – познавательным, нравственным и эстетическим. Ядром духовности считается нравственность.

Психологическая наука рассматривает духовность как высшую подструктуру человека, регулирующую его поведение, деятельность и взаимоотношения с другими людьми. Важнейшими психологическими характеристиками духовности называются ценности и ценностные ориентации.

Определяя содержание подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры, мы сочли целесообразным опереться на высказывание Н.Д. Никандрова относительно задач педагогического процесса, который должен быть ориентирован не «на сытое стойло – политическая свобода», а на систему ценностей, учитывающую «современные духовные достижения нации и национальные традиции, идущие из глубины веков, а также и все лучшие духовные приобретения современных поколений» [4, с. 6].

Для педагогической работы методологическое значение категории «ценность» чрезвычайно велико. Она служит для обозначения объектов и явлений, их свойств, а также абстрактных идей, воплощающих в себе общественные идеалы и выступающих в силу этого как эталон должного, является стержнем современной цивилизации, основой и фундаментом культуры общества. Исследователями выделены такие высшие духовные ценности, как:

- индивидуально-личностные (жизнь человека, его достоинство и честь, права ребенка);
- семейные (семейный лад, родители, отчий дом, родословная семьи, традиции семьи);

– национальные (родная земля, родной язык, образ жизни, поведение, общение, святыни страны, Родина, национальная геральдика, единство нации, народная культура);

– общечеловеческие (экологическая культура, биосфера как среда обитания человека, мировая культура) [5].

В последние годы ученые обращают внимание на формирование духовной культуры личности, которая понимается ими как комплексное образование, основными компонентами которого выступают мировоззренческие, нравственные и эстетические характеристики, т.е. представления Истины, Добра и Красоты (А. Брыль) [6]; как содержащая в своей основе ценностные ориентации, образующие своего рода ось сознания, которая обеспечивает устойчивость личности (Н. Гавриленко) [7]; как отражение культуры общества, качественный показатель уровня его развития, как аккумуляция гуманистических взаимоотношений людей, как трансформированная форма духовной культуры общества, конкретной социальной среды, в которой формируется личность (Л. Паукова) [8]. Духовная культура личности, формируемая на занятиях учебного предмета «Изобразительное искусство», видится нам как педагогический процесс поиска и нахождения учащимися ценностно-смысловых ориентиров в процессе эстетического освоения природы, восприятия искусства, художественно-творческой деятельности, выполнения иллюстраций к народным сказкам. Ценностно-смысловые ориентиры (духовные ценности, примеры высокой духовности соотечественников в повседневности, трудовых делах и ратных подвигах) выступают как источник, цель и результат формирования духовной культуры. Действенная ее сила обосновывается развитой эмоционально-чувственной сферой личности, усвоением научных знаний, исторического опыта народа, его культуры, традиций, непреходящих духовных ценностей, которые вырабатывались человечеством на протяжении всей его истории.

Исследования российских ученых в области подготовки будущих учителей к духовно-нравственному воспитанию школьников (В.А. Беляева, Т.П. Грибоедова, Н.П. Шитякова и др.) стали эмпирическим материалом, подтверждающим нашу позицию о целесообразности подготовки будущего педагога-художника к формированию духовной культуры учащихся. Духовно-нравственное воспитание в их работах предполагает приобщение подрастающих поколений к одной из систем духовных ценностей (например, этнических, религиозных и т.д.). Однако такой подход

несколько сужает возможности учебного предмета «Изобразительное искусство» в области воспитания учащихся. В процессе выполнения учебного задания учащиеся сталкиваются одновременно не с одной, а с несколькими системами духовных ценностей. Так, например, художественно-творческая деятельность на темы природы развивает умение видеть цвет многообразно, ощущать гармонию форм и цветовых сочетаний, эстетически осваивать красоту (эстетические ценности), осознавать ее беззащитность перед непродуманной хозяйственной и иной деятельностью человека в природе (экологические ценности), анализировать отношение человека, общества, государства к природе (нравственные, этнические, патриотические, идеологические ценности). Духовные ценности выступают в качестве систематизирующего компонента воспитательного процесса, целевыми ориентирами человека. В то же время они только тогда становятся неотъемлемой частью духовного мира личности, когда в этом процессе используются способности человека к саморазвитию и самосовершенствованию. Опыт показывает, что духовное саморазвитие и самосовершенствование возможно в том случае, если определена направленность на ту или иную систему ценностей.

**Содержание подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся.** Содержание подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства в исследуемой области строится на усвоении им знаний исторического, социокультурного, педагогического наследия в процессе учебно-методической, учебно-исследовательской работы, художественно-творческой, выставочной, социально-культурной деятельности.

Социально-культурная деятельность студентов художественно-педагогических специальностей представляет собой организацию и проведение воспитательных мероприятий в связи со знаменательными событиями и датами в жизни страны, регионе, семье («Служу Отечеству», «Семейный архив» и др.), посвященных соотечественникам и родственникам, прославившим страну трудовыми делами и ратными подвигами.

Учебно-методическая работа ориентирована на накопление будущими специалистами знаний в области эстетического многообразия природы, искусства, народной педагогики, расширение поля примеров высокой духовности соотечественников, освоение педагогического опыта передачи знаний молодым поколениям (в основе опора на региональный подход).

Важное место в проектировании содержания подготовки принадлежит усвоению студентами способов развития психических процессов учащих как компонентов структуры духовной культуры личности и приобщению учащих к духовным ценностям. Большую роль играют познавательные (ощущение, восприятие; память, речь, мышление, воображение); эмоциональные (эмоции и чувства); оценочные (умение оценивать объекты и явления действительности с позиций красоты); волевые (целеустремленность, настойчивость, усидчивость и др.); поведенческие (умение руководствоваться в повседневной жизни духовными ценностями и нормами морали общества); рефлексивные (умение осознавать себя и свое место в природе и обществе, способность к анализу собственного поведения, нести ответственность за свои поступки) процессы.

Культивирование в молодежной среде духовных ценностей, отражающих специфику учебного предмета «Изобразительное искусство», способствует формированию у воспитанников ценностно-смысловых ориентиров жизнедеятельности: эстетических (прекрасное, гармония, возвышенное, катарсис, трагическое, комическое, изящное и др.); художественных (форма и содержание, сила эмоционального воздействия на зрителя пластического языка и идей, произведения); нравственных (надежность, преданность, обязательность, правдивость, честность, порядочность, искренность, верность, благожелательность, непричинение зла другим людям, непричинение ущерба частной или общественной форме собственности и др.); экологических (природа как источник красоты, источник эстетически ценных, жизненно необходимых объектов и явлений); этнических (толерантность, терпимость, любовь к Родине, справедливость, трудолюбие, умение сообща решать все вопросы, миролюбие); патриотических (служение на благо родины, любовь к Отечеству и др.); идеологических (уважение к государственным символам, государственной политике и др.). При этом ведущий метод – мастер-класс педагога в постановке учебно-воспитательных задач.

Учебно-исследовательская работа в период педагогической практики включает развитие у будущих педагогов-художников понимания социальной значимости исследования; умений формулировать цель, ставить задачи, собирать и обрабатывать педагогические факты, делать обобщения, выводы, разрабатывать рекомендации воспитания учащих, отвечающие на вызовы современного

глобализирующегося мира (результаты обсуждаются на занятиях по методике, докладываются на студенческих научно-практических конференциях).

Погружение студентов в процессе создания художественно-творческих работ в историческое прошлое страны представляет собой подготовку, направленную на развитие умений находить и материализовывать в художественных работах социально востребованные темы, имеющие воспитательное значение. Личное участие будущих педагогов-художников в тематически направленных выставках художественного творчества способствует приобретению опыта популяризации духовных ценностей белорусского народа (в нашем опыте это студенческие выставки «Мы наследники Великой Победы», «Природа глазами художников и биологов» и др.).

**Заключение.** Интернационализация образования, проникновение в сознание молодежи чуждых белорусскому народу ценностей и идеалов, социальные сбои в обществе (нарушение людьми норм морали, обычаев, традиций, этикета и т.п.) вызывают необходимость модернизации содержания образования, в том числе и художественно-педагогического. Овладение студентами системой знаний, умений и навыков в учебно-методической, учебно-исследовательской работе, художественно-творческой, выставочной, социально-культурной деятельности обеспечивает разностороннюю подготовку будущих педагогов-художников в области формирования духовно богатой личности школьника.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Рерих, Н.К. О вечном... / Н.К. Рерих. – М.: Политиздат, 1991. – 442 с.
2. Духовность человека: педагогика развития: учеб. пособие / Н.В. Михалкович [и др.]; под ред. Н.В. Михалковича. – Минск: Тесей, 2006. – 400 с.
3. Коджаспирова, Г.М. Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 176 с.
4. Никандров, Н.Д. Духовные ценности и воспитание человека / Н.Д. Никандров // Педагогика. – 1998. – № 4. – С. 3–9.
5. Адамова, А.Г. Сущность духовно-нравственного воспитания учащихся в контексте системного подхода / А.Г. Адамова // Вестник Университета Российской академии образования. – 2008. – № 1(39). – С. 26–27.
6. Брыль, А.К. Духовный опыт личности: критерии, показатели, уровни / А.К. Брыль // Наука і освіта. – 2002. – № 6. – С. 45–49.
7. Гавриленко, Н.В. Духовная культура личности в системе гуманитарного образования: социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01 / Н.В. Гавриленко. – Красноярск, 2000. – 146 л.
8. Паукова, Л.Н. Формирование духовной культуры личности в русской национальной школе: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Л.Н. Паукова. – М., 1998. – 137 л.

Поступила в редакцию 07.07.2021

# Выхаваўчы патэнцыял беларускіх народных традыцый па фарміраванні сямейнай культуры сучаснай моладзі

Сочнева А.С.

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

У артыкуле разглядаюцца асаблівасці народнай культуры, вызначаецца іх роля ў фарміраванні сямейнай культуры сучаснай моладзі. Дзяржаўная сямейная палітыка як адна з прыярытэтных задач ставіць захаванне шлюбна-сямейнага інстытута, дзе традыцыйная культура з’яўляецца асновай для выхавання падростаючага пакалення. Захаванне традыцый народнай культуры разглядаецца сёння ў якасці базавай перадумовы духоўнай бяспекі грамадства, а айчынная культура ўсведамляецца як найважнейшая ўмова развіцця асобы моцнай і незалежнай нацыі. Сям’я з’яўляецца носьбітам традыцыйнай культуры, дзякуючы якой адбываецца першая сацыялізацыя асобы, захоўваецца пераемнасць пакаленняў. Актуалізуецца тэма фарміравання сямейнай культуры сучаснай моладзі для педагогічнай навукі. Вывучаюцца пытанні выхавання сучаснай моладзі на аснове беларускіх народных традыцый. Аўтар дае азначэнне паняццю “ыхаваўчы патэнцыял беларускіх народных традыцый” і вызначае яго структуру. Разглядаюцца асаблівасці сямейнай абраднасці праз вясельныя, радзільныя і памінальныя традыцыі народа. У дадзенай публікацыі прадстаўлены аналіз нормаў і правілаў народнай педагогікі, разгледжаны святы беларускага календара. Выхаваўчы патэнцыял беларускіх народных традыцый даследчык бачыць у пераемнасці пакаленняў, традыцыйных святах беларускага народнага календара, традыцыях сямейнай абраднасці, правілах народнай педагогікі.

**Ключавыя словы:** сям’я, сямейная культура, беларускія народныя традыцыі, сямейная абраднасць, народная педагогіка, беларускі народны календар.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 78–82)

# The Educational Potential of Belarusian Folk Traditions in Shaping Family Culture of the Contemporary Youth

Sochneva E.S.

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

The article examines the features of folk culture, determines their role in shaping family culture of the contemporary youth. The state family policy sets one of the priority tasks to preserve the marriage and family institution, where traditional culture is the basis for the upbringing of the younger generation. Preservation of folk culture traditions is considered today to be the basis for the society spiritual security, while domestic culture is regarded as an important condition for personality development, for the strong and independent nation. The family is a carrier of traditional culture, where the first socialization of the individual takes place, the continuity of generations is preserved. The topic of shaping family culture of modern youth for pedagogical science is updated. The issues of education of the contemporary youth on the basis of Belarusian folk traditions are studied. The author identifies the concept of “educational potential of Belarusian folk traditions” and defines its structure. The features of family rites through the wedding, maternity and memorial traditions of the people are considered. The paper presents an analysis of the norms and rules of folk pedagogy, considers the holidays of the Belarusian calendar. The researcher sees the educational potential of Belarusian folk traditions in the continuity of generations, the traditional holidays of the Belarusian folk calendar, the traditions of family rituals, the rules of folk pedagogy.

**Key words:** family, family culture, Belarusian folk traditions, family rituals, folk pedagogy, Belarusian folk calendar.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 78–82)

Захаванне, вывучэнне і адраджэнне беларускіх народных традыцый – гэта адна з найважнейшых умоў фарміравання гарманічнай нацыі

на сучасным этапе развіцця грамадства, калі адбываецца паслабленне пераемнасці пакаленняў, назіраецца запазычанне заходняй культуры і г.д.

Адрас для корэспандэнцыі: e-mail: lena.motuzenko@mail.ru – Сочнева А.С.

Сучаснае беларускае грамадства немагчыма ўявіць без звароту да вытокаў, спасціжэння і прыняцця каштоўнасцей нацыянальнай культуры. Менавіта нацыянальная культура, яе мудрасць робяць нас адзінымі, непадобнымі на іншых, са сваёй культурай, мовай і поглядамі на жыццё, прыроду, грамадства і чалавека. Народная культура ўтрымлівае разнастайныя традыцыі, якія ўяўляюць сабой велізарны выхаваўчы патэнцыял у фарміраванні грамадска значных якасцей асобы і тым больш яе сямейнай культуры. У сям'і як найважнейшым сацыяльным інстытуце закладваюцца нормы паводзін у розных жыццёвых сітуацыях. Сям'я прытрымліваецца традыцый, абапіраючыся на пэўныя ўзоры дзейнасці, без якіх немагчыма яе развіццё.

Выхаваўчы патэнцыял народных традыцый садзейнічае станаўленню асобы, забяспечвае трансляцыю сацыяльнага вопыту і пераемнасць духоўных каштоўнасцей. Існуе шмат азначэнняў паняцця “традыцыя”. Традыцыя характарызуецца як сацыяльная і культурная спадчына, якая перадаецца з пакалення ў пакаленне і якой прытрымліваюцца ў пэўных грамадствах і сацыяльных групах на працягу доўгага часу. У “Беларускай энцыклапедыі” традыцыя вызначаецца як культурная спадчына народа, сусветных і рэгіянальных цывілізацый, якія актуалізуюцца ў кантэксце сучаснасці, служаць асновай для развіцця нацыянальнай культуры і надаюць ёй цэласнасць і самабытнасць [1, с. 46]. У гэтым даследаванні мы абапіраемся на паняцце, згодна з якім традыцыя – гэта звычаі, парадкі, правілы, паводзіны і погляды, якія складваюцца гістарычна ў жыцці кожнага народа ці калектыву, перадаюцца з пакалення ў пакаленне.

Сёння вывучэнне народнай культуры – важны напрамак як у педагагічнай навучы, так і ў жыцці грамадства ў цэлым, асабліва ў плане выхавання моладзі разам з моднымі тэндэнцыямі ўспрымання карціны свету праз заходнія традыцыі і масавую культуру. Сістэма традыцый этнасу з’яўляецца вынікам выхаваўчых намаганняў на працягу стагоддзяў, перадачы сацыяльна значных ведаў, каштоўнасцей, поглядаў, навыкаў, якія стагоддзямі складваліся пад уздзеяннем нацыянальнай культуры і былі накіраваныя на захаванне і памнажэнне народнага вопыту. У рамках фарміравання ў студэнцкай моладзі сямейнай культуры неабходна выкарыстоўваць яркія прыклады традыцый народнай педагагікі, сямейнай абраднасці і свят беларускага народнага календара.

Мэта даследавання – у тэарэтычным абгрунтаванні выхаваўчага патэнцыялу беларускіх народных традыцый і ўкараненні яго ў практычную дзейнасць па фарміраванні сямейнай культуры сучаснай моладзі.

**Сутнасць паняцця “выхаваўчы патэнцыял беларускіх народных традыцый”.** Пад выхаваўчым патэнцыялам народных традыцый мы разумеем закладзеныя ў змест народных традыцый сямейнай абраднасці, педагагікі і каляндарных свят магчымасці для мэтанакіраванага фарміравання сямейнай культуры і вырашэння актуальных праблем шлюбна-сямейнага інстытута.

У сям'і адбываецца выхаванне асобы ў адпаведнасці з каштоўнасцямі, нормамі, звычаямі свайго народа і сямейнымі традыцыямі. Выхаванне ў сям'і займае адно з важных месцаў, уяўляе сабой выхаваўчую культуру, розную ў кожнай асобнай сям'і.

Выхаваўчая культура сучаснага грамадства – прэфігуратыўная (у якой не толькі дзеці вучацца ў бацькоў, але і бацькам даводзіцца вучыцца ў сваіх дзяцей) па пераважнасці з элементамі культуры канфігуратыўнага тыпу. Менавіта таму фарміраванне сямейнай культуры ў асяроддзі студэнцкай моладзі, якая з’яўляецца неад’емнай часткай сваёй сям’і, важна ажыццяўляць на аснове народных традыцый.

Народныя традыцыі – сацыяльна-культурны феномен, які выконвае важныя функцыі. Традыцыі аб’ядноўваюць прадстаўнікоў пэўнай этнічнай супольнасці, звязваюць пакаленні людзей дзякуючы сваёй устойлівасці і паўтору, рэгулююць паводзіны, узаемаадносіны людзей паміж сабой, бо ўтрымліваюць у сабе маральна-этычныя нормы, правілы гаспадарчай дзейнасці, прынцыпы выхавання дзяцей і г.д.

Функцыі народных традыцый – камунікатыўная, эмацыянальна-псіхалагічная, ідэалагічная, духоўная, кампенсатыўная і маральна-выхаваўчая – рэалізуюцца ў творчай дзейнасці па адаптацыі свят беларускага народнага календара для сучаснай сям’і, што дазваляе захавць пераемнасць пакаленняў у працэсе арганізацыі сумеснага вольнага часу. Гэтыя функцыі з’яўляюцца значнымі ў беларускай народнай педагагіцы, дзе выхаванне грунтуецца на правілах паводзін кожнага асобнага члена сям’і.

Народныя традыцыі з’яўляюцца сродкам выхавання лепшых якасцей нацыянальнага характару беларусаў, развіцця маральнай, нацыянальна свядомай асобы, якая ў будучыні створыць сваю сям’ю. Вывучэнне і інтэрпрэтацыя беларускіх народных традыцый дапаможа раскрыць іх выхаваўчы патэнцыял і арганізаваць у творчую дзейнасць па рацыянальным выкарыстанні на практыцы яе каштоўнасцей, сугучных сучасным мэтам выхавання і фарміравання сямейнай культуры студэнцкай моладзі.

Выхаваўчы патэнцыял народных традыцый у фарміраванні сямейнай культуры сучаснай моладзі складаецца ў:

- зацвярджэнні пераемнасці пакаленняў, калі старэйшае пакаленне перадае маральна-эстэтычныя каштоўнасці сям’і малодшаму пакаленню;
- традыцыях арганізацыі і правядзення народных свят (“Багач”, “Шчодры вечар”, “Вялікдзень” і г.д.), у якіх раскрываюцца маральныя, эстэтычныя, светапоглядныя, псіхалагічныя характарыстыкі беларускага народа;
- традыцыях сямейнай абраднасці (вясельныя, радзільныя і памінальныя абрады), якія вызначаюць і рэгулююць сферы жыцця людзей, спрыяюць фарміраванню каштоўнага стаўлення да сям’і;
- камунікатыўных магчымасцях традыцыйнай народнай педагогікі (правілы паводзін, роўныя правы і абавязкі членаў сям’і, роля мужчыны і жанчыны, асаблівасці паводзін і адносіны паміж бацькамі, працоўнае выхаванне, аўтарытэт і павага бацькоў, этнічная самасвядомасць і г.д.), якая з’яўляецца асновай выхавання асобы;
- спецыяльна арганізаванай творчай дзейнасці студэнцкай моладзі па правядзенні свят у сваёй сям’і на аснове народных традыцый.

Традыцыі, звычаі, абрады можна разглядаць толькі ў цеснай узаемасувязі, бо ў рэальным жыцці яны існуюць у своеасаблівай іерархіі. Традыцыі стаяць на больш высокай ступені абагульнення маральна-этычных патрабаванняў, а звычаі і абрады, насычаныя эмацыянальна-эстэтычнымі матывамі, складаюць дзейсны сродак для фарміравання сямейнай культуры сучаснай моладзі.

Сямейная культура асобы фарміруецца праз традыцыі сямейнай абраднасці, беларускай народнай педагогікі і свят беларускага народнага календара.

**Традыцыі сямейнай абраднасці беларусаў.** Традыцыі сямейнай абраднасці ўтрымліваюць тэарэтычныя і практычныя арыенціры для сям’і ў выбары пэўных паводзін і дзеянняў у адпаведнасці з сямейнай абраднасцю беларусаў. Крыніцай для фарміравання кампанентаў сямейнай культуры асобы выступаюць звычаі і абрады, якія маюць пэўнае значэнне і арыентуюць сучасную моладзь на захаванне народных традыцый, пашырэнне сваіх ведаў аб сямейных традыцыях.

Важная роля ў гэтым даследаванні адводзіцца калектыўнай працы беларускіх навукоўцаў “Сям’я і сямейны побыт беларусаў”, у якой Т.І. Кухаронак у раздзеле “Сямейная абраднасць беларусаў” дала характарыстыку радзільным, вясельным і

пахавальным абрадам, а таксама разгледзела сучасныя формы іх існавання [2].

Сямейная абраднасць беларусаў ахоплівае найбольш важныя вехі ў жыцці чалавека: нараджэнне, уступленне ў шлюб, смерць. У адпаведнасці з гэтым існуюць тры формы абраднасці: радзільная, вясельная і пахавальная. Даследаванні асобных абрадавых комплексаў па працах Т.І. Кухаронак “Радзінныя звычаі і абрады беларусаў”, М.М. Мікольскага “Паходжанне і гісторыя беларускай вясельнай абраднасці”, В.М. Сысава “Беларуская пахавальная абраднасць” дапамаглі нам вызначыць выхаваўчы патэнцыял сямейнай абраднасці для фарміравання сямейнай культуры сучаснай моладзі.

Звычаі і абрады радзільнага цыкла адыгрывалі велізарную ролю з самых старажытных часоў. Поўнае ўяўленне аб структуры радзільных рытуалаў беларусаў даюць матэрыялы XIX стагоддзя. Т.І. Кухаронак у раздзеле “Радзінныя звычаі і абрады” пятага тома “Беларусы” выдзеліла тры цыклы радзільнай абраднасці: дародавы, родавы і пасляродавы. Першыя два цыклы змяшчаюць традыцыі, абрадавыя дзеянні, накіраваныя на захаванне цяжарнасці і паспяховыя роды, а пасляродавы цыкл – на прыняцце нованароджанага ў сям’ю (імянарэчэнне дзіцяці; наведванне парадзіхі; выбар кумоў; абрад далучэння дзіцяці да хатняга ачагу, які папярэднічаў царкоўнаму Хрышчэнню; святкаванне хрэсьбін; першае пастрыжэнне, слова, крок; з’яўленне першага зуба). Дзіця ў традыцыйнай культуры беларусаў з’яўлялася неад’емнай часткай прыроды, яго зачацце і нараджэнне суправаджалася перасцярогамі і правіламі паводзін жанчын у перыяд цяжарнасці: не падымаць цяжару, не зацягваць туга вопратку, баяцца ўдараў і г.д. [3]. Веданне радзільнай абраднасці дапаможа сучаснай моладзі ўсвядоміць каштоўнасць сям’і, нараджэння дзяцей і іх выхавання ў адпаведнасці з народнымі традыцыямі. Практычнае выкарыстанне ў сваёй будучай сям’і радзільнай абраднасці будзе больш усвядомленым, калі сэнс кожнага дзеяння будзе зразумелы.

На вясельную абраднасць адводзіўся значны перыяд часу, неабходны для арганізацыі і правядзення ўсіх яе традыцый. Стварэнню новай сям’і з даўніх часоў надавалася вялікая ўвага. Пачынаўся вясельны абрад сватаннем. Пасля атрымання адабрэння, праз два-тры дні праходзілі “заручыны”, на якіх збіраліся бацькоў і іх згоды на вяселле дамаўляліся аб часе яго правядзення. Вяселле гулялі некалькі дзён, а завяршалася ўсё “пярэзвамі”, калі на працягу тыдня або больш госці маладога і

малады запрашалі адзін аднаго ў госці. Таксама праходзілі абрады “пасада” і “каравай”. М.М. Нікольскі злучаў у караваі бога ўрадлівасці, бога любові і бога духа продкаў. На вяселлі дзеці і моладзь чулі песенныя павучанні маці сыну, у якіх яна казала пра неабходнасць выбару ў жонкі не багатай, а добрай, разумнай і працавітай дзяўчыны: “Мы на яе сваё золата ўложым, а мы ж ёй свайго розуму не ўложым”. Жонка павінна была паважаць меркаванне мужа і яго бацькоў, усяляк дапамагаць ім, быць добрай маці [4]. У цэлым вясельная абраднасць уяўляла сабой маляўнічае тэатралізаванае дзеянне, у якім з задавальненнем удзельнічалі не толькі маладыя, але і госці. Сучаснай моладзі, якая ў будучыні створыць свае сем’і, неабходна ведаць традыцыі вясельнай абраднасці, каб у далейшым адаптаваць іх для правядзення ўласнага вяселля. Элементы народных традыцый у сучасным вяселлі дапамогуць разнастаіць урачыстасць, напоўніць дзеянні сэнсам для ўмацавання шлюбна-сямейнага саюзу маладых, на што і былі накіраваны традыцыйныя вясельныя абрады.

Беларускія народныя пахавальна-памінальныя звычаі і абрады раскрываюць сутнасць абрадаў, звязаных са смерцю і памінаннем чалавека, і складаюцца з дзвюх частак: пахаванне памерлага і памінальныя дні. З мэтай абудзіць пачуццё прыналежнасці да свайго роду дзяцей актыўна далучалі да ўдзелу ў абрадзе памінання памерлых. На “Радаўніцу”, “Траецкія”, “Змітраўскія дзяды” прыводзіліся ў парадак магільныя сваякоў, прыбіралі ў доме, апрадалі чыстую вопратку, садзіліся за памінальны стол з запрашэннем “дзядоў” падзяліць трапезу, выказваючы тым самым надзею на дапамогу продкаў-заступнікаў у сельскагаспадарчай дзейнасці. Пастаянным напамінам, увасабленнем памяці аб продках служылі дрэвы на могілках, каля дома. Дрэвы ўспрымаліся як знак прыналежнасці да зямлі продкаў, як сімвал жыцця. Веданне пахавальна-памінальных абрадаў будзе спрыяць паважліваму стаўленню да продкаў, шанаванню памерлых [5].

**Традыцыі народнай педагогікі.** Фарміраванне сямейнай культуры моладзі цяжка ўявіць без народнай педагогікі як педагогікі жыцця, выхаваўчай практыкі на працягу многіх стагоддзяў. Народная педагогіка – гэта сістэма каштоўнасцей, якая дазваляе выхаваць асобу з пэўнай нацыянальнай ідэнтычнасцю. Працэс выхавання асобы ў народнай педагогіцы складаецца з правілаў, нормаў паводзін, перакананняў, узаемаадносін паміж членамі сям’і і г.д., якія садзейнічаюць фарміраванню культуры зносін у сям’і ў сучаснай моладзі.

Беларуская народная педагогіка абапіраецца на абагульненыя погляды беларусаў на выхаванне і яго ролю ў развіцці розуму, волю і характару чалавека. Паводле фальклорных твораў (казак, песень, прымавак і інш.), ідэалам беларуса з’яўляецца добры, працавіты, гасцінны, фізічна здаровы, сумленны і гуманны чалавек: “Не той харош, хто прыгож, а той харош, хто да справы гож”, “Хлуснёй багаты не будзеш”, “Здароўе даражэй за ўсё” і г.д. У мінулым дзеці ў беларускіх сем’ях вельмі добра ведалі “азбуку жыцця”, працавалі нароўні з дарослымі, рана ўсведамлялі адказнасць за свае ўчынкі і неабходнасць працы, паважалі дарослых і клапаціліся аб малодшых.

Асаблівым у народнай педагогіцы беларусаў быў прыныцп выхавання ў суадносінах з прыродай, які мы можам прасачыць на прыкладзе твораў народнай творчасці (казкі, прымаўкі і г.д.), любоў да зямлі, роднага краю фарміравалася з ранняга дзяцінства, якое праходзіла на ўлонні прыроды. Рост і развіццё дзіцяці параўноўвалі з развіццём прыроды, што праходзіць чырвонай ніццю ў вуснай народнай творчасці: “Гні дрэўца, пакуль гнецца”, “Гні галінку, пакуль маладзенькая”, “Расце на лес глядзячы”.

Працоўнае выхаванне з’яўляецца часткай народнай педагогікі. У сям’і працоўнае выхаванне суправаджалася святамі і абрадамі, што характарызувалася імкненнем людзей зрабіць цікавым і разнастайным не толькі вольны час, але і цяжкую працу. Кожнае беларускае свята, сямейная падзея, звяно каляндарна-аграрнага цыкла праходзіць не толькі з песнямі, выкананнем пэўных дзеянняў, але і з танцамі як сродкам народнай педагогікі. Танцавальнае мастацтва цесна звязана з жыццём народа: малюнкам танцавальных рухаў людзі перадавалі звычкі птушак, жывёл, аднаўлялі працэс працы. Напрыклад, у танцы “Грачанкі” перадаваўся працэс замешвання цеста і выпечкі аладак, а ў танцы “Кросны” адлюстроўваўся рух ніткі ў працэсе ткацтва, у танцы “Мельнік” – рух жорнаў млына, “Мяцелачка” – жэсты чалавека, які мяце, і г.д. Народныя танцы адлюстроўваюць паўсядзённае жыццё чалавека, яго побыт, што дапамагае сучаснай моладзі ў арганізацыі культуры сямейнага асяроддзя (кагнітыўны і аксіялагічны кампаненты сямейнай культуры).

**Святы беларускага народнага календара.** Выхаваўчы патэнцыял свят беларускага народнага календара раскрываецца праз народныя традыцыі, якія прадстаўляюць увесь спектр звычаяў, рытуалаў, цырыманіялаў, сімвалаў і атрыбутаў. Кожнае свята беларускага народнага календара мае сваю тэму,

якая адлюстроўвае гісторыю народа. Святы – гэта падзеі, факты, культура людзей, норавы, звычаі, традыцыі агульнанацыянальнага і рэгіянальнага характару. Сукупнасць народных свят і традыцый уяўляецца нам як педагагічная сістэма, звязаная з сямейным выхаваннем і працай устаноў адукацыі, асабліва калі яна будзеца на аснове народных традыцый. Падчас свята чалавек атрымлівае душэўнае ўзвышэнне і прасвятленне, раскрываюцца яго творчыя сілы. Менавіта свята падпарадкоўваецца значным прынцыпам, такім як усеагульнасць, выкарыстанне актыўнасці і самадзейнасці чалавека, дыферэнцыраваны падыход да ўдзельнікаў, свабодны выбар разнастайных сюжэтаў, роляў святочнага дзеяння.

“Каляды”, “Масленіца”, “Вялікдзень”, “Радаўніца”, “Сёмуха”, “Купалле”, “Дзяды” – народныя святы, якія рэгулявалі ўклад жыцця беларусаў на працягу года. Падчас падрыхтоўкі да святкавання людзі імкнуліся наладзіць гармонію ў сям’і, прынесці радасць блізкім, стварыць цёплую і ўтульную атмасферу ў доме, правесці разам час. Святы беларускага народнага календара дапамагалі зразумець сэнс паўсядзённага жыцця, каштоўнасці сям’і [6].

“Зажынкi” і “Дажынкi” выхоўваюць беражлівых адносiны да вынікаў працы. З першых сцiснутых каласкоў рабілі невялікі сноп і неслі яго дадому, ставілі на ганаровае месца ў кут, дзе ён знаходзіўся да таго часу, пакуль не пачыналі малаціць жыта. Збожжа першага снапа насыпалі ў кошык, ставілі ў яго свечку і абносилі хаты на “Багач”, каб забяспечыць кожнай сям’і дабрабыт. З апошніх каласкоў падчас “Дажынак” рабілі “бараду” на ніве, якую ўпрыгожвалі кветкамі і каляровымі стужкамі. Потым пад гукі сярпоў і песень жнеі неслі сноп гаспадару і ставілі на кут з тым, каб пачаць пасяўную збожжам “барады” “Багача”. Апошні сноп гэтага ўраджая станавіўся першым для наступнага, што з’яўлялася сімвалам пераемнасці працоўных намаганняў і іх вынікаў [7].

З пачаткам ткацкіх работ у асенне-зімовы перыяд дзяўчаты “наймалі” дом, дзе праводзіліся “Вячоркі” (“супрадкі, попрадкі”). Дадзены звычай дазваляў ім самастойна падрыхтаваць дом да свята, займацца ткацтвам, у працэсе чаго адбывалася фарміраванне культуры сямейнага асяроддзя. Для моладзі стварэнне добраўпарадкаванага сямейнага асяроддзя ў доме з атмасферай кахання і дабрыві з’яўляецца залогам моцнай сям’і, дзе ўсе яе сябры знаходзяцца ў цеснай узаемасувязі.

Святы беларускага народнага календара і абрады з’яўляюцца сродкам выказвання перакананняў, настрою і светапогляду асобы,

паказваюць і паглыбляюць яе пачуцці. Кожнае свята беларускага народнага календара напоўнена шматлікімі абрадамі і звычаямі, прыкметамі і павер’ямі, гульнямі і песнямі. Менавіта таму мы бачым глыбокі выхаваўчы патэнцыял свят народнага календара ў фарміраванні сямейнай культуры моладзі, здольнай з дапамогай абрадаў і звычаяў арганізаваць сумесны вольны час у сям’і.

**Заклучэнне.** Выхаваўчы патэнцыял народных традыцый уключае ў сябе канкрэтныя традыцыі сямейнай абраднасці, педагогікі і народных свят згодна з маральным ідэалам народа. Шматразовы паўтор абрадавых дзеянняў фарміруе звычкі, якія дазваляюць моладзі выкарыстоўваць іх у сваім жыцці. Звыклых спосабы паводзін, выпрацаваныя ў зносінах з членамі сям’і, сумесным вольным часе і стварэнні спрыяльнага сямейнага асяроддзя пры выкананні звычаяў і абрадаў, дапамагаюць сучаснай моладзі аб’яднаць сям’ю.

Такім чынам, народныя традыцыі, якія існуюць у форме звычаяў, абрадаў, ідэй, нормаў жыццядзейнасці, перадаюць багатую спадчыну ведаў, прынцыпаў і правілаў паводзін чалавека, спрыяюць фарміраванню сямейнай культуры моладзі. Лепшыя прыклады народных традыцый беларусаў, правераныя стагоддзямі, валодаюць выхаваўчай практыкай цэлага народа, якую варта не толькі вывучаць, але і трансфарміраваць пад рэаліі сучаснага грамадства. Умацаванне асноў сям’і і фарміраванне сямейнай культуры сучаснай моладзі сёння павінна грунтавацца на беларускіх народных традыцыях.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск: БелЭн, 1996–2004. – Т. 15. – 2002. – 550 с.
2. Кухаронак, Т.І. Каляндарныя абрады як аб’ект нематэрыяльнай культурнай спадчыны / Т.І. Кухаронак // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск, 2011. – Вып. 10. – С. 376–380.
3. Кухаронак, Т. Радзіны і маленства ў традыцыйнай культуры беларусаў / Т. Кухаронак. – Мінск: Беларус. навука, 2017. – 139 с.
4. Дзіцячы фальклор: зб. фальклор. матэрыялаў / Беларус. дзярж. пед. ун-т; рэдкал.: У.А. Васілевіч [і інш.]. – Мінск: БДПУ, 2006. – 359 с.
5. Крываносава, А.Э. Выхаваўчы патэнцыял беларускіх народных традыцый, звычаяў, абрадаў, свят / А.Э. Крываносава // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2006. – № 4. – С. 50–56.
6. Гуд, П.А. Новыя народзіны традыцыйнай святочнай культуры Беларусі: традыцыі і навацыі, тэндэнцыі развіцця / П.А. Гуд, Н.І. Гуд // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2017. – № 1. – С. 140–145.
7. Міцкевіч, П. Беларускія дажынкi: сувязь мінулага з сучасным / П. Міцкевіч // Нар. асвета. – 2009. – № 9. – С. 80–83.

Паступіў у рэдакцыю 21.09.2021

## Подготовка будущих педагогов-художников к работе с высокомотивированными учащимися

Уласевич Т.П.

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

*В статье представлен опыт подготовки будущих педагогов-художников к профессиональной деятельности в учреждениях общего среднего образования. Подробно излагаются основы работы с учащимися, имеющими высокую мотивацию. Основная задача в их обучении и развитии при изучении предметов художественной направленности на повышенном уровне заключается не только в том, чтобы обеспечить учащимся усвоение образовательных программ, но и в том, чтобы способствовать развитию их творческого потенциала. Подготовка студентов к профессиональной деятельности при работе с одаренными учащимися является одним из направлений реализации личностно ориентированного обучения в контексте определенного учебного предмета.*

*Трудовое обучение, в отличие от других дисциплин художественного направления, является средством технологической подготовки учащихся, призванной стать органическим звеном в системе обучения и развития личности. Дифференциация и индивидуализация подхода при изучении учебного предмета «Трудовое обучение» позволяет осуществлять постоянное усложнение основной деятельности и способствует развитию у учащихся трудовых навыков. Рационально разработанный алгоритм работы с высокомотивированными учащимися помогает получать положительные эмоции и увеличивать ценность внутренней мотивации как учащихся, так и самих педагогов.*

**Ключевые слова:** трудовое обучение, высокомотивированные учащиеся, дифференциация заданий, урочная деятельность, система дополнительного образования, самостоятельная работа.

(Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 83–87)

## Training would-be Art Teachers to Work with Highly Motivated Students

Ulasevich T.P.

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

*The article presents the experience of training would-be art teachers for professional activity in institutions of general secondary education. The basics of working with highly motivated students are described in detail. The main task in their training while doing advanced Art subjects is not only providing them with conditions for mastering curricula but promoting their creative potential development. Professional training of gifted students is one of the directions of personality-oriented teaching in the context of a certain academic subject.*

*Labor training unlike other art disciplines is a tool of student technological training which is to become an organic link in the system of personality teaching and development. Differentiation and individualization of the approach in doing the academic subject of Labor Training allows for constant complication of the main activity and contribute to the development of students' labor skills. A properly developed algorithm for working with highly motivated students allows you to receive positive emotions and increase the value of internal motivation of both students and teachers themselves.*

**Key words:** labor training, highly motivated students, differentiation of tasks, scheduled activities, additional education system, independent work.

(Art and Cultur. – 2022. – № 1(45). – P. 83–87)

В настоящее время деятельность учреждений высшего педагогического образования направлена на формирование грамотного, социально активного и творческого педагога.

Будущие педагоги-художники должны иметь профессиональную, методическую и технологическую грамотность. При работе с учащимися, обладающими высокой мотивацией

Адрес для корреспонденции: e-mail: Ulasevichtp@mail.ru – Т.П. Уласевич

при изучении учебного предмета «Трудовое обучение. Обслуживающий труд», перед педагогами школы стоит сложная комплексная задача и не все педагоги готовы к такой деятельности в рамках учебных занятий. Основная задача в обучении и развитии учащихся с высокой мотивацией при изучении предметов художественной направленности на повышенном уровне заключается не только в том, чтобы обеспечить усвоение учащимися образовательных программ, но и в том, чтобы способствовать развитию их творческого потенциала. Важно, чтобы учащиеся имели возможность получить такое образование, которое позволит им достичь максимально возможного уровня творческого мышления, умения принимать нестандартные решения, а также повысить познавательный интерес к изучаемому предмету.

На современном этапе развития образования особую актуальность приобретает проблема подготовки студентов вуза к работе с одаренными и высокомотивированными учащимися. Поэтому при определении содержания профессиональной подготовки специалиста в области художественного образования необходимо учитывать специфику организации работы педагога-художника, в том числе при работе с высокомотивированными учащимися. Подготовка студентов к профессиональной деятельности при работе с одаренными учащимися является одним из направлений реализации личностно ориентированного обучения в контексте определенного учебного предмета.

При этом целесообразно учитывать особенности организации учебного процесса в современной школе, в том числе использование постоянно развивающихся педагогических и информационных технологий. Студенты-выпускники должны быть готовы к работе с высокомотивированными учащимися, уметь грамотно подходить к процессу выявления и развития одаренных учащихся, в том числе и в области трудового обучения.

Цель исследования – определение специфики подготовки будущих педагогов-художников к работе с высокомотивированными учащимися по учебному предмету «Трудовое обучение» в учреждениях общего среднего образования.

**Особенности организации работы педагога-художника при изучении учебного предмета «Трудовое обучение».** Трудовое обучение, в отличие от других дисциплин художественного направления, является средством технологической подготовки учащихся, призванной стать органическим звеном в системе обучения и развития личности. Данный предмет предусматривает формирование

простейших технико-технологических знаний; овладение основными способами трудовой практики, развитие способностей к самостоятельной творческой деятельности, удовлетворение интересов в конкретном виде деятельности. Трудовое обучение также обладает огромным потенциалом для всестороннего развития личности.

При изучении указанного учебного предмета приоритет отдается практической деятельности учащихся. Исходя из возможностей образовательной среды, могут быть созданы условия для овладения учащимися дополнительными (не предусмотренными учебной программой) видами созидательной или преобразовательной деятельности на уроках при условии достижения ими требований к уровню подготовки, названных в образовательном стандарте по трудовому обучению. С целью развития навыков трудовой деятельности основной упор в методике преподавания трудового обучения делается на развитии теоретических знаний в области кулинарии, текстильного и швейного производства, свойствах тканей, домоводства, растениеводства и др.

Разработка методической системы подготовки будущего педагога-художника невозможна без анализа подготовки студентов высших учебных заведений к организации образовательной деятельности с высокомотивированными детьми. Всестороннее развитие таких учащихся осуществляется только при оптимальном сочетании основного, дополнительного, индивидуального образования и самообразования.

Обучение студентов педагогических специальностей дисциплинам художественного направления должно носить практическую направленность, подразумевающую использование наряду с классическими методами обучения и технологической составляющей – для овладения элементарными приемами выполнения творческих заданий и проектов. При правильном подборе системы методической подготовки у педагога-художника развивается способность работать с учащимися, имеющими различный уровень подготовки и мотивации, в том числе и с одаренными учащимися. Обучение студентов возможно при соблюдении следующих принципов:

- формирование профессиональных знаний, умений и навыков при взаимосвязи специальной, художественной, технологической и методической подготовки;
- формирование навыков использования дидактических принципов обучения в педагогической деятельности: доступности, учета возрастных возможностей, научности,

развивающего и личностно ориентированного обучения, индивидуализации и дифференциации обучения и т.д.;

- формирование фундаментальных знаний, практических умений, профессиональных навыков и методической грамотности путем подбора форм, средств, методов, приемов обучения и педагогических технологий.

Система подготовки педагогов-художников к работе с одаренными учащимися по трудовому обучению реализуется в таких направлениях:

1) урочная деятельность – традиционные уроки; уроки с использованием информационно-коммуникационных технологий; уроки с применением различных видов деятельности – проекты, круглый стол, экскурсия, диспут, дебаты, пресс-конференция, ролевая игра; интегрированные уроки и др.;

2) внеклассная работа: предметные олимпиады, предметные недели, спецкурсы, научно-исследовательская работа, консультации и др.;

3) система дополнительного образования – кружковые и факультативные занятия;

4) самостоятельная работа: творческие домашние задания, направленные на развитие умений самостоятельно находить решения и их успешно реализовывать [1].

**Особенности организации урочной деятельности учащихся.** Основой подготовки педагогов-художников является формирование методической грамотности для реализации в педагогической деятельности. На учебных занятиях по трудовому обучению педагогом должны быть созданы такие условия для развития личности учащегося, чтобы творческий процесс создания изделий охватывал большинство учащихся и в последующем только накапливался. Задача методической подготовки будущих педагогов-художников заключается в том, чтобы они могли реализовать полученные знания, умения и навыки в урочной деятельности. Интеграция знаний по дисциплинам «Основы педагогики и психологии», «Педагогика», «Методика обучения народным художественным ремеслам», «Методика трудового обучения» и др. позволяет опираться на базовые принципы для поставленной цели.

Дифференциация и индивидуализация заданий на учебных занятиях помогает будущему педагогу-художнику быть готовым к основной деятельности, когда и происходит выявление высокомотивированных учащихся. Определив одаренных учащихся, педагог-художник должен быть готов заинтересовать их предметом, научить их логически мыслить, обогатить их познания и словарный запас, предложить к выполнению творческие и

проблемные задания, дать толчок к творчеству и пробудить воображение.

Педагогу-художнику необходимо уметь правильно разработать алгоритм проведения учебного занятия по трудовому обучению. Урок, являющийся основной формой при организации работы с одаренными детьми, в данном случае требует иного построения, иного содержания и иной координации учебно-познавательной деятельности учащихся. Прежде всего, следует учитывать потребности и возможности всех учащихся, в том числе и ориентироваться на тех, кто может отличаться ускоренным темпом развития. Учебное занятие планируется занимательно и познавательно для учащихся. Для работы с учащимися, имеющими высокую мотивацию, положительным результатом могут стать работа с ними в летних и зимних лагерях, организация творческих мастерских и мастер-классов, которые предполагают прохождение интенсивных курсов обучения по индивидуальным и дифференцированным программам. Учащимся, которые проявили особый интерес по отношению к той или иной области знания, может быть предложено более глубокое изучение заинтересовавших их тем.

**Особенности организации дополнительного образования учащихся.** Для организации работы с высокомотивированными учащимися рекомендуется использовать систему дополнительного образования. У заинтересованных учащихся появляется потребность в исследовательской и поисковой активности, что является одним из условий, которое позволяет учащимся погрузиться в творческий процесс обучения и воспитывает в них стремление получить дополнительные знания, делать новые для себя открытия, а также способствует активному умственному труду и самопознанию.

Содержание предмета реализуется не только через уроки трудового обучения, но и через факультативные и кружковые занятия, которые предназначены для расширения образовательной среды с целью удовлетворения потребностей учащихся в познавательной деятельности, способности к самообразованию, желания развития индивидуальности, повышения уровня удовлетворенности учебно-воспитательным процессом. В процессе педагогической деятельности педагогу-художнику необходимо поощрять поиск, решение, выбор, ответственность за самостоятельные действия учащихся, которые способствуют их саморазвитию и становлению как личности. При этом факультативные и кружковые занятия должны соответствовать когнитивным

и психофизиологическим возможностям учащихся, особенностям существующей образовательной среды конкретного учреждения образования и иметь определенную направленность на одну или несколько основных функций образовательной среды (обучение, воспитание, развитие, социализация). Разработка содержания факультативных и кружковых занятий подразумевает активное использование педагогом современных методик, технологий и технических средств обучения.

«Содержание факультативных занятий должно создавать базу для освоения основных разделов трудового обучения на второй ступени общего среднего образования, связанных с обработкой конструкционных материалов, моделированием и конструированием. Возможна организация таких факультативов, как “Декоративно-прикладное искусство”, “Моделирование и конструирование одежды”, “Текстильные фантазии”, “Основы проектной деятельности” и т.д. Такие факультативные занятия предполагают работу с различными материалами (конструирование из природных материалов, нетрадиционных материалов, бумаги и картона и т.п.), создание изделий одного ассортимента ряда (конструирование елочных украшений, карнавальной маски, маскарадного костюма, мягкой игрушки и т.д.). С целью расширения знаний могут вводиться факультативы “Юные хозяева дома”, “Юный кулинар”, “Мамины помощники”, на которых учащиеся смогут получить элементарные основы ведения домашнего хозяйства. Возможна организация занятий по выращиванию комнатных и декоративных растений. Примером факультативных занятий, направленных на овладение доступными для учащихся художественными ремеслами, являются вытынанка, соломоплетение, ткачество, фитодизайн, вязание крючком, вышивка. Подготовка будущих педагогов-художников должна способствовать возможности применения на факультативных занятиях умений и навыков, полученных при обучении следующим дисциплинам: декоративно-прикладное искусство, народные художественные промыслы, проектная деятельность в образовательной среде и др.» [1].

Широко используются для работы с высокомотивированными учащимися дистанционные олимпиады и курсы. Проведение таких занятий подразумевает активное применение педагогом информационно-коммуникационных технологий, которые способствуют:

– быстрому нахождению необходимой информации (знакомство с новыми понятиями и явлениями и т.д.);

– тренировке практических навыков с целью формирования и развития профессиональной компетенции;

– созданию условий для формирования профессионального мастерства, отработке умений до уровня навыка.

Характерная особенность факультативных и кружковых занятий – дифференцированный и индивидуальный подход, который требует определенного количества, качества и последовательности выполняемых упражнений, а также технологических операций. Все это происходит незримо для учащихся, в то же время они работают все в одном ключе, но каждый отрабатывает свой вид деятельности. Яркими примерами подобных возможностей являются площадки для учителей трудового обучения или блоги учителей в сети Интернет.

Органичная взаимосвязь урочной деятельности учащихся и дополнительных занятий по трудовому обучению обеспечивается благодаря единству целеполагания, совокупности практико-ориентированного образовательного пространства, подходов и принципов отбора и грамотного построения содержания обучения, а также использованию эффективных педагогических технологий.

**Особенности организации самостоятельной работы учащихся.** Самостоятельная работа подразумевает формирование заинтересованности и желания повторять изученные навыки и умения, оттачивая и совершенствуя их до уровня узнаваемости и способности применять в различных творческих заданиях.

Направленность на получение практического продукта в учебно-трудоу деятельности учащихся осуществляется в процессе трудового обучения. Исходя из этого, на уроках трудового обучения педагогу целесообразно использовать:

– самостоятельную учебно-трудоу деятельность учащихся;

– опору на знания и опыт самих учащихся;

– выбор учебно-трудоу заданий с учетом индивидуальных потребностей, мотивации и интересов учащихся;

– создание личноу и (или) общественно полезного продукта;

– ценностно-эмоциональное отношение, комплексную и качественную оценку результата или процесса деятельности [2].

Одновременно в работе с высокомотивированными учащимися педагогу следует ориентироваться на качественное содержание обучения с выходом за рамки изучения традиционных тем за счет установления связей с другими темами или предметами, проблемами или дисциплинами. Обогащенная

программа обеспечивает индивидуализацию обучения за счет использования дифференцированных и индивидуальных форм получения учебной информации. Это обучение может осуществляться в рамках современных образовательных технологий, а также в процессе погружения учащихся в различные исследовательские проекты.

**Заключение.** Таким образом, подготовка будущих педагогов-художников к работе с учащимися, имеющими высокую мотивацию, предполагает наличие профессиональной, методической и технологической грамотности для реализации содержания образования в рамках урочной, дополнительной и самостоятельной деятельности учащихся.

Применение педагогом постоянно развивающихся педагогических и информационных

технологий позволяет высокомотивированным учащимся овладеть дополнительными (не предусмотренными учебной программой) видами созидательной или преобразовательной деятельности на уроках трудового обучения, удовлетворяя собственные потребности и получая положительные эмоции, которые способствуют повышению внутренней мотивации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция учебного предмета «Трудовое обучение». I ступень общего среднего образования [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <https://lib2.podelise.ru/docs/56/index-16275-9.html>. – Дата доступа: 20.01.2022.
2. Методическое обеспечение [Электронный ресурс] / Академия последиломого образования. – 2016. – Режим доступа: <http://www.academy.edu.by/metodicheskoe-obespechenie.html>. – Дата доступа: 12.12.2021.

*Поступила в редакцию 26.01.2022*

\* \* \*

Серыі дыпламаў была ўдастоена майстар вытворчага навучання кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі Марыя Міхайлаўская, выхаванцы якой, што наведваюць гурток па кераміцы ў адукацыйным цэнтры “АРТ-акадэмія «КВАДРАТ»”, сталі пераможцамі ў шэрагу міжнародных конкурсаў 2021–2022 гг.

Конкурсная работа “Зімовая мара” Валерыі Уладзіміравай заняла I месца на Міжнародным конкурсе выяўленчага мастацтва, дэкаратыўна-прыкладной творчасці і фатаграфіі “Фантазіі марознай зімы” ў намінацыі “Дэкаратыўна-прыкладная творчасць”.

Па выніках Усерасійскага конкурсу дзіцяча-юнацкай творчасці “Тыгр – сімвал года” ў намінацыі “Падарунак да свята” I месца заваявала конкурсная работа “Зімовы тыгр” Веранікі Казловай.

Першага месца ўдастоена і работа “Анёл” Алісы Павільцавай на Міжнародным конкурсе “Млечны шлях” у намінацыі “Дэкаратыўна-прыкладная творчасць”.

\* \* \*

4 лютага на ўрачыстым адкрыцці выставы “Акім Шаўчэнка (1902–1980). Жывапіс” у Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылася прэзентацыя новых кніг з серыі “Славутыя мастакі з Беларусі”.

Гэтая серыя – сумесны праект выдавецтва “Беларусь” і Нацыянальнага мастацкага музея. На вернісажы прэзентавалі чатыры кнігі, апублікаваныя ў 2021 годзе: “Графіка Аляксандра Паслядовіча (1918–1988)” Кацярыны Калянкевіч, “Міхаіл Чэпик (1925–2000)” Надзеі Усавай, “Ісаак Бароўскі (1921–1991)” Міхася Цыбульскага і “Акім Шаўчэнка (1902–1980)” Уладзіміра Пракапцова.

\* \* \*

7 лютага прадстаўнікі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава (дэкан факультэта А. Сакалова, загадчык кафедры дызайну В. Кулянёнак, загадчык кафедры ДПМ і ТГ І. Сысоева, дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Д. Сянько, старшы выкладчык кафедры дызайну А. Сяргееў) прынялі ўдзел у фармаце круглага стала, прысвечанага памяці арганізатара факультэта выяўленчых мастацтваў МДПУ, яго дэкана, а затым начальніка Дэпартамента выяўленчага мастацтва, дэкаратыўнага мастацтва і дызайну, прафесара Валерыя Віктаравіча Карашкова.

Сустрэча была арганізавана ў дыстанцыйным фармаце Дэпартаментам выяўленчага, дэкаратыўнага мастацтваў і дызайну Інстытута культуры і мастацтваў Маскоўскага гарадскога педагагічнага ўніверсітэта (Расія).

Мэта круглага стала “Вучні і папличнікі В.В. Карашкова” – абмеркаванне актуальных праблем мастацкай адукацыі, ролі і значэння навуковай і прафесійнай школы В.В. Карашкова ў развіцці сучаснай мастацкай адукацыі.

\* \* \*

Выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва, магістр мастацтвазнаўства Юлія Багданава прыняла ўдзел у рабоце журы 17-га Міжнароднага конкурсу жывапісу і графікі “На сваёй зямлі”. Канчатковыя вынікі конкурсу будуць прадстаўлены на сайце арганізатараў увесну.

\* \* \*

18 лютага ў межах Рэгіянальнай навукова-практычнай канферэнцыі “Навука – адукацыі, вытворчасці, эканоміцы” ў зале мастацка-графічнага факультэта адкрылася мастацкая выстава выкладчыкаў і супрацоўнікаў кафедры выяўленчага мастацтва “Пераемнасць традыцый”. У экспазіцыі прадстаўлена больш за 40 твораў: у жывапісе, графіцы і скульптуры.

\* \* \*

21 лютага ў Віцебскім мастацкім музеі адбылася прэзентацыя Рэспубліканскага выставачнага праекта “Італія вачыма беларускіх мастакоў” (куратар – выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва Ганна Лаліні).

Сярод беларускіх мастакоў, што прынялі ўдзел у дадзеным праекце, – дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Алег Кастагрыз. У экспазіцыі таксама прадстаўлены творы выкладчыкаў, якія раней працавалі на мастацка-графічным факультэце, – Фелікса Гумена, Міхаіла Ляўковіча, Аляксандра Карпана.

**Балуненко Ирина Ивановна** – старший научный сотрудник ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», кандидат искусствоведения.

**Былинкина Вероника Владимировна** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Давлятова Елена Валентиновна** – заведующий кафедрой философии и социальных наук ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат исторических наук, доцент.

**Далимаева Евгения Олеговна** – старший преподаватель кафедры философии и социальных наук ВГУ имени П.М. Машерова.

**Косьяненко Дмитрий Иванович** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

**Лю Чуаньхан** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Морозов Игорь Вячеславович** – профессор кафедры менеджмента социокультурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор культурологии, кандидат архитектуры, профессор.

**Ремишевский Константин Игоревич** – старший научный сотрудник Республиканской лаборатории историко-культурного наследия ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», кандидат искусствоведения, доцент.

**Рудковский Эдвард Иосифович** – доцент кафедры философии и социальных наук ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат философских наук, доцент.

**Силина Алина Витальевна** – ведущий архивист учреждения «Государственный архив Витебской области».

**Соколова Ольга Михайловна** – начальник отдела редакционно-издательской и полиграфической работы УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент кафедры культурологии, кандидат культурологии.

**Сочнева Елена Сергеевна** – доцент кафедры педагогики социально-культурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук.

**Уласевич Татьяна Петровна** – старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики ВГУ имени П.М. Машерова, магистр педагогических наук.

**Федьков Григорий Сергеевич** – профессор кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

**Чжан Цзин** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Чжан Цзинюй** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Ян Юнган** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Balunenko Irina Ivanovna** – Senior Researcher at Centre for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus, PhD.

**Bylinkina Veronika Vladimirovna** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

**Davliatova Elene Valentinovna** – Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Philosophy and Social Sciences, PhD (History), Assistant Professor.

**Dalimayeva Evgeniya Olegovna** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Philosophy and Social Sciences Senior Lecturer.

**Kosyanenko Dmitri Ivanovich** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student, M.A.

**Liu Chuanhang** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

**Morozov Igor Viacheslavovich** – Belarusian State University of Culture and Arts Department of Social and Cultural Activities Management Professor, Dr.Sc. (Culture), PhD (Architecture), Professor.

**Remishevski Konstantin Igorevich** – Centre for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus Republican Laboratory of History and Culture Heritage Senior Researcher, PhD (Art), Assistant Professor.

**Rudkovski Edvard Iosifovich** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Philosophy and Social Sciences Assistant Professor, PhD (Philosophy), Assistant Professor.

**Silina Alina Vitalyevna** – State Archive of Vitebsk Region Leading Archivist.

**Sokolova Olga Mikhailovna** – Belarusian State University of Culture and Arts Department of Editing, Publishing and Polygraph Work Head, Department of Cultural Studies Assistant Professor, PhD (Cultural Studies).

**Sochneva Elena Sergeevna** – Belarusian State University of Culture and Arts Department of Pedagogy of Social and Cultural Activities Assistant Professor, PhD (Education).

**Ulasevich Tatyana Petrovna** – Senior Lecturer of the Department of Decorative and Applied Arts and Technical Graphics of Vitebsk State P.M. Masherov University, Master of science (Education).

**Fedkov Grigori Sergeevich** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts Professor, PhD (Education), Assistant Professor.

**Jang Tsing** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

**Jang Tsinui** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

**Yang Youngang** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

## 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 (наука@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 explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. 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  
Григория Кликушина «Витебский мост над Двиной».*

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.