

# ИК

ISSN 2222-8853

## ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**N** 2(46)  
**№** 2022

# **ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА  
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

---

---

**№ 2(46)  
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 17.06.2022. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 11,62. Уч.-изд. л. 10,14. Тираж 100 экз. Заказ 90.

**Искусствоведение**

*Ботэлэту. «Хоомей» в Китае: взгляд на хоомей в свете заявки Китая в ЮНЕСКО* ..... 5

*Цыбульскі М.Л. Пошукі і эксперыменты ў творчасці Мікалая Драненкі ...* 9

*Богданова Ю.А. Основные векторы развития изобразительного искусства Беларуси 1960-х гг. – 1991-го г.* ..... 15

*Иванова Е.В. Леон Гаспар: американский художник с русской душой* 20

*Дун Сяосинь. Принципы решения композиций с изображением музыкантов и музыкальных инструментов в европейской фарфоровой пластике XVIII века* ..... 29

*Денисова И.В., Жукова О.М., Карпенко Н.А., Ковальчук Л.Н. Сохранение регионального историко-культурного наследия: витебская майолика* ..... 34

*Кривенькая Е.С. Графическое наследие Владимира Витко в собрании УК «Витебский областной краеведческий музей»* ..... 39

*Мядзвецкі А.В. Віцебская станковая графіка другой паловы XX стагоддзя* ..... 44

*Чаоломэн. Предпосылки возникновения и пути развития этюда в музыкальном искусстве Китая* ..... 49

**Культурология**

*Дубинина А.П. Проблема идентичности и утраты смысла существования в современных культурологических исследованиях* ..... 54

*Ли Мэнлин. Специфика отрицательных персонажей низшего уровня в индоевропейской и сино-тибетской (китайской) мифологии* ..... 59

*Почобут Н.А. Формирование общего образовательного пространства музея и школы в конце 1990-х – начале 2000-х гг.* ..... 63

*Лепина А.С. Переосмысление концепта ненасилия в западной культуре XX века* ..... 70

**Педагогика**

*Жукова О.М., Корытько Е.В. Инструментально-исполнительская деятельность в контексте профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов* ..... 74

*Тыновец А.С. Организация воспитательного процесса дополнительного образования в воскресных школах: нравственно-эстетический аспект* .... 80

*Кулененок В.В. Коммуникативный и визуальный дизайн: новые возможности в сфере обучения дизайну*..... 85

*Ушакова В.М., Шаура Г.Ф. Асноўныя напрамкі развіцця педагогічнай тэорыі і практыкі ў сучаснай сістэме мастацкай адукацыі* ..... 91

**Хроника** ..... 95

**Сведения об авторах** ..... 96

## Art Studies

<i>Boteletu.</i> «Khöömii» in China: a Look at Homei in the Light of China's Application to Unesco .....	5
<i>Tsybulski M.L.</i> Searches and Experiments in Mikalai Dranenka's Work .....	9
<i>Bogdanova Yu.A.</i> Main Fine Art Development Vectors in Belarus in 1960–1991 .....	15
<i>Ivanova E.V.</i> Leon Gaspard: an American Artist With a Russian Soul .....	20
<i>Dong Xiaoxin.</i> Principles of Solution of Compositions with the Image of Musicians and Musical Instruments in European Porcelain Plastic of the 18th Century .....	29
<i>Denisova I.V., Zhukova O.M., Karpenko N.A., Kovalchuk L.N.</i> Preservation of Regional Historical and Cultural Heritage: Vitebsk Majolica .....	34
<i>Krivenkaya E.S.</i> Vladimir Vitko Graphic Heritage in the Collection of Vitebsk Region Museum of Local Lore .....	39
<i>Miadzvetzki A.V.</i> Vitebsk Easel Graphics of the Late 20th Century .....	44
<i>Chaolomen.</i> Prerequisites of the Emergence and Ways of the Development of the Etude in the Musical Art of China .....	49

## Cultural Studies

<i>Dubinina A.P.</i> The Problem of Identity and of the Loss of Meaning in Contemporary Cultural Research .....	54
<i>Li Menglin.</i> Specificity of Negative Characters of the Lower Level in Indo-European And Sino-Tibetan (Chinese) Mythology .....	59
<i>Pochobut N.A.</i> Shaping Common Museum and School Education Space in the Late 1990s – early 2000s .....	63
<i>Lepina H.S.</i> Rethinking the Concept of Non-Violence in the 20th Century Western Culture .....	70

## Pedagogy

<i>Zhukova O.M., Korytko E.V.</i> Instrumental Performance Activities in the Context of would-be Music Teacher Professional Training .....	74
<i>Tynovets A.S.</i> The Organization of the Educational Process of Additional Education in Sunday Schools: Moral and Aesthetic Aspect .....	80
<i>Kulenenok V.V.</i> Communication and Visual Design: New Opportunities in Design Education .....	85
<i>Ushakova V.M., Shauro G.F.</i> Basic Development Directions of Pedagogical Theory and Practice in the Contemporary System of Art Education .....	91

<b>Chronicle</b> .....	95
------------------------	----

<b>Information About the Authors</b> .....	96
--	----

## «Хоомей» в Китае: взгляд на хоомей в свете заявки Китая в ЮНЕСКО

Ботэлэту

Педагогический университет Внутренней Монголии (КНР)

В статье раскрываются особенности существования горлового пения хоомей в Китае и Внутренней Монголии, прослеживаются этапы его распространения, определяются основные направления исследований. Рассматриваются вопросы происхождения хоомей и целесообразности его включения в «Репрезентативный список произведений нематериального культурного наследия» ЮНЕСКО на основании заявки, поданной Китаем. Автор уделяет особое внимание вопросу существования хоомей во Внутренней Монголии и его связи с другими песенными техниками, освещает существующие позиции по отношению к вопросу о происхождении китайского хоомей. В исследовании приводятся различные трактовки самого термина «хоомей»: в «узком» смысле это «исконный» хоомей, характеризующийся двумя голосовыми состояниями непрерывного баса и обертона; в «широком» смысле хоомей представляет собой обработку «исконного» хоомей профессиональными музыкантами и певцами, в результате чего звук и тембр басовой и обертоновой частей стали богаче. Хоомей в «общем» понимании включает жанры и формы пения «узкого» и «широкого» хоомей, а также другие многоголосные музыкальные формы. В своей статье автор подчеркивает, что хоомей в Китае воспринимается на двух разных уровнях: как «музыкальный жанр» и как «способ пения».

Благодаря своей многогранности и большой гибкости хоомей прекрасно сочетается с различными формами музыкального выражения и не привязан к определенному музыкальному жанру. В соответствии с тремя типами хоомей (полный, незрелый и измененный) автором определяются основные направления работы по сохранению и защите этого жанра.

**Ключевые слова:** хоомей, чаоэр, горловое пение, нематериальное культурное наследие, ЮНЕСКО, Китай, Внутренняя Монголия, термин, песенные техники.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 5–8)

## «Khöömii» in China: a Look at Homei in the Light of China's Application to Unesco

Boteletu

Inner Mongolia Normal University (China)

The article reveals the peculiarities of the existence of khoomei throat singing in China and Inner Mongolia, traces the main stages of its distribution, identifies the main directions of research. The article examines the origin of khoomei and the feasibility of its inclusion in UNESCO "Representative List of Works of the Intangible Cultural Heritage of Humanity" on the basis of an application filed by China. The author dwells especially on the *шыгы* of the existence of khoomei in Inner Mongolia and its relation to other singing techniques, reveals existing attitudes toward the question of Chinese khoomei's origin. The article provides various interpretations of the term "khoomei": in the "narrow" sense, it is the "original" khoomei, characterized by two vocal states of continuous bass and overtone; in the "broad" sense khoomei is the processing of the "original" khoomei by professional musicians and singers, as a result of which the sound and timbre of the bass and overtone parts become richer; khoomei in the "general" sense includes genres and forms of singing "narrow" and "wide" Khoomei, as well as other polyphonic musical forms. Khoomei in China is perceived on two different levels: as a "musical genre" and as a "way of singing".

Due to its versatility and great flexibility, khoomei blends perfectly with various forms of musical expression and is not tied to a specific music genre. In accordance with the three types of khoomei (full, immature and modified), the author defines the main directions of work for the preservation and protection of this genre.

**Key words:** khoomei, chaoer, throat singing, intangible cultural heritage, UNESCO, China, Inner Mongolia, term, song techniques.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 5–8)

Хоомей (Khöömii, кит. 呼麦, монг. Хөөмий) – горловое (обертонное) пение или «двухголосное соло» – одновременное воспроизведение двух отчетливо слышимых звуков: основного (низкого) и обертона к нему. Обертон движется по тонам натурального звукоряда (обычно применяются 4–13 обертонов). Термин «хоомей» используется как общий термин для обозначения всех техник горлового пения в дальневосточном и среднеазиатском регионах.

В 2009 г. ЮНЕСКО включила китайский хоомей в «Репрезентативный список произведений нематериального культурного наследия человечества». Весьма драматична судьба заявки на включение хоомей в список Всемирного наследия, поданная Монголией: она не была принята, несмотря на то, что монгольский хоомей считается «прародителем» китайского хоомей. Это вызвало горячие споры в Китае и Монголии. В центре дискуссии находился вопрос о том, есть ли в Китае хоомей. В то время общепринятое мнение состояло в том, что в Автономном районе КНР Внутренняя Монголия нет хоомей, и хоомей, который тогда пели во Внутренней Монголии, был заимствован из Монголии. Следовательно, возникает вопрос: уместно ли подавать заявку на включение в список Всемирного наследия того, что является заимствованным? Может ли Внутренняя Монголия претендовать на право подавать заявку на включение хоомей в список Всемирного наследия? Вне зависимости от причин противостояния Китая и Монголии по вопросу включения хоомей в список Всемирного наследия спорным остается вопрос «Есть ли хоомей в Китае?», который тесно связан с вопросом «Что такое хоомей?». Иными словами, как в Китае интерпретируется понятие «хоомей»? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно обратиться к истории и выяснить причины споров.

Цель статьи – раскрыть содержание понятия «хоомей» и определить основные направления его исследования.

**История термина.** В монгольском языке «хоомей» – редко употребляемое слово. В обиход этот термин вошел только в конце 80-х гг. XX в. В 1985 г. ученый из Внутренней Монголии Моэрцзиху познакомился с песенной техникой алтайских монголов – хаолин-чаоэр<sup>1</sup> – и представил ее во Внутренней Монголии, что привлекло внимание ученой общественности к

<sup>1</sup>Чаоэр, или Моринхур (кит. 马头琴, матоуцин) – монгольский струнный смычковый музыкальный инструмент. Распространен во Внутренней Монголии. Верх инструмента вырезан в виде конской головы. Именно поэтому инструмент получил свое название (по-китайски «матоу» – «конская голова»). У чаоэр струны сделаны из конского волоса.

В разных районах чаоэр называют по-разному, различны они и по структуре, тембру, способам игры на них. В западных районах Внутренней Монголии он называется «моринхур».

этому удивительному искусству «двухголосного соло». Позже стало понятно, что хаолин-чаоэр, также известный как хоомей, – это оригинальная техника горлового пения «один человек – два звука», широко распространенная в то время в Монголии и российской Туве. В конце 80-х гг. XX в., вслед за укреплением культурных связей между Китаем и Монголией, некоторые артисты художественной труппы отправились в Монголию, чтобы научиться хоомей, после чего начали петь данной техникой во Внутренней Монголии. В течение следующих 10–15 лет понятие «хоомей» получило широкую известность среди народа, пение хоомей стало неотъемлемой частью выступлений художественных коллективов, возросло число исследователей данной техники пения. Изначально хоомей был искусством, популярным среди ограниченного числа артистов, но вскоре получил значительное распространение среди народа, количество изучающих его стремительно росло. В начале XXI века на волне национального движения по охране нематериального культурного наследия, центром которого считается Внутренняя Монголия, во всей стране возник «бум хоомей». Подобное, можно сказать, повальное увлечение достигло своего апогея в 2009 г., когда хоомей был включен в Список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО и объявлен объектом охраны в Китае. Это привело к тому, что возник вопрос о том, является ли хоомей исконным для Внутренней Монголии, и стал темой спора ученых, исполнителей и исследователей хоомей.

#### **Дискуссии о происхождении хоомей.**

Что касается вопроса о том, есть ли хоомей во Внутренней Монголии, существуют две противоположные точки зрения. Сторонники первой точки зрения полагают, что во Внутренней Монголии нет хоомей, а хоомей, который поют в настоящее время, заимствован из Монголии. Те, кто придерживается иной точки зрения, делятся на две группы: «хоомей есть в Китае сейчас» и «хоомей был в Китае когда-то». Первые считают, что распространенное в районе Шилин-Гол<sup>2</sup> пение чаоэр как часть чаоэрдао – это и есть хоомей. Другие же, во-первых, выступают против отождествления чаоэр с хоомей, во-вторых, используя богатую китайскую литературу, анализируют историю хоомей с помощью сравнения родственных слов и словоформ, и делают вывод, что в Китае хоомей появился очень давно. С точки зрения современных исследований, история хоомей в Китае прослеживается от глиняных фигурок культуры Хуншань<sup>3</sup> (более

<sup>2</sup>Шилин-Гол – аймак (район) во Внутренней Монголии в КНР.

<sup>3</sup>Хуншань – археологическая культура неолита в северо-восточном Китае. Находки относятся к периоду V–III тыс. до н.э.

чем 5000 лет назад) до знаменитого исполнителя чаоэр Сэласи<sup>4</sup> (1887–1968) (рис. 1) [1, с. 3]. По мнению ученых, придерживающихся этой точки зрения, история хоомей намного длиннее, чем история самих монголов. Хоомей был распространен не только среди народностей севера Китая, но и среди древних ханьских артистов и образованных людей. Но истинная причина спора заключается в различной трактовке самого понятия «хоомей».

**Трактовки термина «хоомей».** Ныне существуют три понимания термина «хоомей»: узкое, широкое и общее. В узком смысле – это «исконный» хоомей, который характеризуется двумя голосовыми состояниями, состоящими из непрерывного баса и обертона. Такой хоомей распространен в Синьцзяне, западной Монголии и российской Туве и имеет долгую историю. В широком смысле хоомей также включает в себя «развитый» и «сценический» вторичные хоомей, созданные на основе узкого хоомей. После обработки профессиональными музыкантами и певцами звук и тембр басовой и обертоновой частей стали, по сравнению с «исконным» хоомей, намного богаче. Из прошлых двухголосных форм получены одноголосные и трехголосные формы, а их комбинированные варианты отличаются большим разнообразием. «Широкий» хоомей сформировался всего несколько десятилетий назад, но быстро распространился не только среди монголов по всему миру, но и среди этнических групп и народов других государств. Таким образом, «широкий» хоомей, перешагнув границы этнических групп и государств, стал общепризнанной формой хоомей. Хоомей в общем понимании включает жанры и формы пения «узкого» и «широкого» хоомей, а также чаоэрдао, чаоэр (рис. 2), моду-чаоэр (рис. 3), а также другие многоголосные музыкальные формы. Сюда же включают и систему пения, подобную сверхнизкому голосу хоомей, часто используемому в шаманских песнях, китайском эпическом речитативе, буддийском пении и монгольском речитативе улигээр.

Из вышеперечисленных трех пониманий термина «хоомей» «узкий» хоомей в исконном смысле уже не имеет живого наследия во Внутренней Монголии, однако среди монголов на Алтае в китайском Синьцзяне все еще поется хаолин-чаоэр, который считается

одним из местных вариантов хоомей в Китае. Фактически как в Монголии, так и в Китае в процессе подачи заявки на включение в список культурного наследия акцент делается на широком понимании хоомей.

**Распространение хоомей во Внутренней Монголии.** В 50-х гг. XX в. монгольский композитор Сижibu обнаружил пение хоомей среди монголов на Алтае в западной части Монголии и пригласил одного из певцов в Улан-Батор, а в свое новое произведение вставил отрывок с пением хоомей. Исполнение его произведения произвело полный фурор и вызвало у монгольского народа повышенный интерес к изучению хоомей. В течение более чем полувекового развития монгольский хоомей обогащался и развивался от простой двухголосой формы до системы пения, включающей более десятка способов (8, 12, 16, 72 и более вариантов), и все еще продолжает обогащаться и развиваться. С конца 80-х гг. XX в. монгольский хоомей распространялся во Внутренней Монголии местными профессиональными музыкальными коллективами и исполнителями. В течение более чем 20 лет певцы хоомей изучали данную технику, посещая Монголию или приглашая оттуда учителей-монголов, но, тем не менее, за такой короткий период времени своеобразные черты хоомей Внутренней Монголии еще не сформировались. «Общее» понимание уже вышло за рамки традиционного хоомей, к которому все привыкли. Оно включает в себя многозвучный музыкальный режим с фиксированным непрерывным низким тоном и метод пения, аналогичный хоомей, который широко распространен в различных монгольских музыкальных жанрах. Среди них – популярное в Шилин-Гол чаоэрдао, представляющее собой форму многоголосия, исполняемого несколькими певцами: один певец исполняет мажорную мелодию, а еще один или несколько певцов сопровождают ее фиксированным непрерывным сверхнизким пением. Это непрерывное сверхнизкое легочно-альвеолярное пение носит название чаоэр, и его исполнение и тембр очень близки к методу пения хоомей хажиг. Поэтому существует точка зрения, что чаоэр и есть исконный хоомей Внутренней Монголии. Более того, данная техника получила официальное признание и в свое время сыграла ключевую роль в одобрении заявки Китая на включение хоомей в список Всемирного наследия.

**Хоомей как жанр и как способ пения.** Кроме того, китайцы воспринимают хоомей на двух разных уровнях: как «музыкальный жанр» и как «способ пения». Как жанр хоомей имеет определенную зону распространения

<sup>4</sup> и распространены в областях Внутренней Монголии, а также провинций Ляонин и Хэбэй.

<sup>4</sup>Сэласи (кит. 色拉西, 1887–1968) – известный мастер, исполнитель на чаоэр, китайский народный музыкант, музыкальный педагог. По национальности монгол, уроженец Внутренней Монголии. При жизни был председателем Ассоциации китайских музыкантов, председателем Ассоциации музыкантов Внутренней Монголии и заместителем председателя Федерации культуры Внутренней Монголии.

(монгольская ойрат-урянхайская<sup>5</sup> музыкально-культурная зона), долгую историю, традиционные исполнительские привычки (пение пастухов на степных пастбищах), собственную технику пения особый репертуар («Воды реки Обь», «Алтайская песня» и др.). Хоомей как метод пения выходит за все региональные, этнические и жанровые границы. Унаследовав основные характеристики исконного пения, он еще больше обогатился и развился, сформировал целый набор систематических приемов и может использоваться для исполнения любого репертуара. Изначально хоомей был жанровой формой со своим набором своеобразных певческих приемов. В процессе быстрого развития на современной сцене хоомей постепенно вышел за пределы родной местности. Его способ пения был отделен от жанра в целом и развивался независимо, образуя уникальную певческую систему. Поэтому во всем мире в настоящее время хоомей больше не рассматривается как певческий жанр, а как способ пения.

**Три типа хоомей.** Для предоставления заявки на включение в список нематериального наследия недостаточно лишь того факта, что хоомей «когда-то существовал» на определенной территории, поскольку там обязательно должно сохраняться живое наследие. Также нецелесообразно охранять «хоомей, заимствованный из Монголии», как и чаэрдао, рассматриваемый как «местный хоомей». Если нет традиционной родной формы, то защищать театрализованное и узкоспециальное искусство, созданное современными людьми, противоречит самой сути охраны культурного наследия.

Все жанровые формы «чаоэр – хоомей», где хоомей выступает в качестве эталона, можно разделить на три типа: полный, незрелый и измененный. Полный тип – исконная форма хоомей как независимый жанр (хаолин-чаоэр). К незрелому типу относятся такие жанры, как моду-чаоэр, чаолиндао, чаоэр [2, с. 61], саму-чаоэр, а также эпосы, шаманские песни, буддийские песнопения и т.д. Это связано с тем, что они включают в себя разные черты жанровой формы чаоэр-хоомей, но не превратились в хоомей в стандартном понимании. Измененный тип указывает на вторичную форму хоомей, которая складывается на основе постепенных изменений в полном и незрелом типах. По своей сущности незрелый и полный типы являются

народными формами, которые эволюционировали в жизни людей на протяжении длительного периода времени. Измененный тип представляет собой ту часть неразвитого и полного типов, которая в процессе развития стала продуктом «осовременивания» традиционной музыки и существует только на сцене.

С точки зрения нынешней ситуации вокруг заявки на включение в список культурного наследия и охраны хоомей в Китае и Монголии, объектом охраны является не только «полный» тип, но и «измененный», причем в центре внимания в большей степени находится именно «измененный» тип хоомей. На наш взгляд, «незрелый» тип также должен находиться под нашей защитой. Вопрос «Есть ли хоомей во Внутренней Монголии?» напрямую связан с основным вопросом «Что именно мы должны защищать?». В этой связи следует прояснить три пункта. Во-первых, в нашей стране есть «полный» тип хоомей, а именно хаолин-чаоэр, который распространен среди монголов в Синьцзяне. Во-вторых, учитывая тот факт, что сейчас в отношении хоомей предприняты шаги по включению его в список Всемирного наследия и его охране, нужно уделить должное внимание «измененному» типу. В-третьих, «незрелый» тип хоомей представлен во Внутренней Монголии многими видами, которые необходимо включить в сферу дальнейших исследований.

**Заключение.** Работа по защите хоомей должна органично сочетать три направления: исследование и поиски «незрелого» типа, защиту «полного» типа и развитие «измененного» типа. Разумеется, эти различные направления не заменяют друг друга, но на основе полного уважения связей и различий между ними нужно принимать целенаправленные меры защиты хоомей в соответствии с особенностями разных видов и уровней.

Как мы видим, термин «хоомей» не имеет общепризнанного определения (по крайней мере, в Китае) и его толкование во многом зависит от времени, места, конкретных исследователей, а понятийное наполнение «хоомей» еще только формируется.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Моэрджиху. Мастер искусства чаоэр – Селаси / Моэрджиху // Искусство монгольской традиционной инструментальной музыки: сб. ст. / Университет Внутренней Монголии. – Хух-Хото, 2007. – С. 3–10.
2. Уланце. Чаоэр: история и легенды / Уланце // Искусство монгольской традиционной инструментальной музыки: сб. ст. / Университет Внутренней Монголии. – Хух-Хото, 2007. – С. 61–70.

Поступила в редакцию 11.04.2022

<sup>5</sup>Ойраты – самая западная группа монголов, населяющая Алтайский регион западной Монголии и западного Синьцзяна (КНР). Урянхай – монгольское название тувинцев. До 1912 г. земли Урянхай (совр. Тува) входили в состав китайской Цинской империи и носили название «Танну-Урянхай».

# Пошукі і эксперыменты ў творчасці Мікалая Драненкі

Цыбульскі М.Л.

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

Артыкул прысвечаны асноўным этапам творчасці вядомага беларускага мастака з Віцебску Мікалая Драненкі (1946–2017), найбольш характэрным жанравым, тэматычным і стылістычным асаблівасцям яго жывапісных твораў. У кантэксце Віцебскай мастацкай школы другой паловы ХХ стагоддзя асоба гэтага жывапісца і графіка паўстае даволі індывідуальнай і выразнай. Уласцівае гэтаму мастаку экспрэсіяністычнае бачанне рэальнасці ў яго кампазіцыях праяўлялася ў дынамічных мадуляцыях рытмаў і колераў, эмацыянальнай архітэктанічнай напружанасці вобраза.

Акварэль і графіка на ўсіх этапах творчасці М. Драненкі захаплялі яго больш за іншыя віды мастацтва, паколькі асабліва адпавядалі яго экспрэсіўнай і дынамічнай натуре. Мастак шмат эксперыментавалі з акаватыпіяй, рознымі графічнымі матэрыяламі. З сярэдзіны 1980-х Мікалай Драненка пэўны час працаваў у экслібрысе, выканаў цікавую серыю кніжных знакаў,

Як і ў акварэльных аркушах, прыродныя матывы ў алейных творах М. Драненкі заўсёды маюць эмацыянальную вобразную інтэрпрэтацыю. Краявіды, напісаныя мастаком, адметныя адзінствам у падыходзе да вызначэння вобраза, дзе цэнтральнае месца займаюць эмоцыі творцы.

Плакаты, якія ў розныя перыяды распрацоўваў М. Драненка, гэта не толькі ярскія сведкі мастацкіх падзей мінулага стагоддзя, але і своеасаблівыя артэфекты свайго часу. Знешняя лаканічнасць, дэкаратыўная стрыманасць і раўнавага форм у іх кампазіцыйнай пабудове не могуць схавачы ўласцівага мастаку імкнення да дынамікі і экспрэсіі. Захапленне тыражнай графікай было шчыльна звязана і з працай над мастацкім афармленнем буклетаў і каталогаў. Мікалаем Драненкам зроблена больш за паўсотню падобных выданняў. Мастацкае аздабленне гэтых выданняў дае магчымасць адчуць танальнасць эпохі, для якой плакат быў адным з важных накірункаў развіцця мастацтва.

**Ключавыя словы:** Мікалай Драненка, Віцебская мастацкая школа, Віцебская школа акварэлі, акварэль, алейны жывапіс, графіка, плакат, каталогі віцебскіх мастакоў.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 9–14)

## Searches and Experiments in Mikalai Dranenka's Work

Tsybulski M.L.

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

The article centers round the main creative work stages of an outstanding Belarusian artist from Vitebsk Mikalai Dranenka (1946–2017), most typical genre, thematic and stylistic features of his paintings. In the context of the late 20th century Vitebsk art school the personality of this painter and graphic artist is quite individual and outstanding. The expressionist vision of the reality typical of this artist manifested itself in dynamic modulations of rhythm and color, in emotional architectonic tension of the image in his compositions.

Watercolor and graphics inspired M. Dranenka more than other art types at all the stages of his work since they corresponded his expressive and dynamic nature. The artist experimented a lot with water-type, with different graphic materials. Since mid-1980s Mikalai Dranenka did Xlibris; he created an interesting series of book signs.

As well as in water colors, nature motifs in M. Dranenka's oil paintings always have emotional image interpretations. The artist's landscapes are distinguished by the unity of approaches to the image where the central place is taken by the author's emotions.

Posters, which M. Dranenka created in different periods, are not only bright evidence of the art events of the last century but also special artefacts of their time. Outer laconicism, decorative reserved character and balance of forms in their compositional structure can not hide the artist's desire for dynamics and expressionism. The interest in printing graphics was also connected with the work at artistic decoration of booklets and catalogues. Mikalai Dranenka produced more than fifty issues. The artistic image of these publications makes it possible to feel the tone of the century in which the poster was one of significant art development trends.

**Key words:** Mikalai Dranenka, Vitebsk art school, Vitebsk water color school, graphics, water color, oil painting, poster, catalogues of Vitebsk artists.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 9–14)

На багатым творчымі талентамі віцебскім ландшафце мастацтваў асоба жывапісца і графіка Мікалая Драненкі (1946–2017) паўстае даволі індывідуальнай і выразнай. Уласцівае гэтаму мастаку экспрэсіяністычнае бачанне рэальнасці ў яго кампазіцыях праяўлялася ў дынамічных мадуляцыях рытмаў і колераў, эмацыянальнай архітэктанічнай напружанасці вобраза. А яшчэ ў асаблівай прыхільнасці мастака да эксперыменту і свабоднага выкарыстання разнастайных выяўленчых тэхнік і тэхналогій. Менавіта таму яго жывапісныя і графічныя творы выглядаюць як вольныя аранжыроўкі рэальнасці, дзе пануе дух гульні і адметная, уласцівая нашаму сённяшняму жыццю тэмпаральнасць.

Амаль два дзясятка персанальных выстаў, велізарны пералік міжнародных і рэспубліканскіх мастацкіх экспазіцый, у якіх Мікалай Драненка прымаў удзел, яскрава сведчаць аб яго дзейнасці. Дыяпазон творчых захапленняў мастака таксама вельмі шырокі: акварэль і алейны жывапіс, шаўкаграфія і манатыпія, малюнак і плакат, экслібрыс і дызайн кнігі... І тым не менш аб жыцці і творчасці мастака не існуе даследаванняў. Усяго два каталогі і некалькі артыкулаў. Кніга, якую сумесна з М. Драненкам рыхтаваў аўтар гэтага матэрыялу, на жаль, так і засталася не выдадзенай...

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць асноўныя этапы творчасці М. Драненкі, выявіць найбольш характэрныя жанравыя, тэматычныя і стылістычныя асаблівасці яго жывапісных твораў, а таксама дызайнерскіх распрацовак.

**Хроніка жыцця і творчасці.** Мікалай Драненка нарадзіўся 3 жніўня 1946 г. у в. Маргойцы Сенненскага раёна Віцебскай вобласці. “У мяне было шчаслівае дзяцінства, – узгадваў мастак, хоць, безумоўна, і не такое ўжо лёгкае. Напэўна, як і ва ўсяго пасляваеннага пакалення” [1]. Вучыўся будучы мастак у Беліцкай сярэдняй школе (1953–1964), якая месцілася ў старажытнай сядзібе памешчыка Карла Свяцкага. Многія аднакласнікі М. Драненкі ведалі і ганарыліся тым, што ў Беліцкай школе ў 1903–1904 гадах працаваў Янка Купала, аб чым сёння сведчыць і памятная дошка на гэтым будынку. “Вучыўся я, здаецца, нармальна, быў выдатнікам. Мяне захапляла канструяванне. Ідэй было шмат (...) Ужо пазней удзельнічаў у школьнай самадзейнасці, у розных конкурсах, маляваў насценгазеты” [1]. У старэйшых класах М. Драненка захапіўся спортам: у 9-м – ён стаў чэмпіёнам раёна па лыжах, а ў 11-м – заняў другое месца сярод юніёраў у рэспубліцы па кросу.

Але быць мастаком у дзяцінстве ён не марыў. Ды і наўрад ці добра ўяўляў сабе ў той

час сутнасць гэтай прафесіі. Недзе ў пятым класе школы Мікалаю Драненку давялося прыняць удзел у абвешчаным Маскоўскай школай-інтэрнатам мастацтваў конкурсе дзіцячых малюнкаў. Неўзабаве ён атрымаў запрашэнне на вучобу ў Маскву. Але бацькі не рызыкнулі адпусціць хлопца ў такі далёкі шлях.

Напэўна, усё склалася б у жыцці Мікалая Драненкі інакш, калі б яго малюнку, на якіх ён старанна занатоўваў свае ўражанні ад надзвычай прыгожага бору ці бліскучай гладзі возера, замалёўваў злоўленую рыбу ці раптам убачаную вясёлку, не трапілі аднойчы ў рукі сапраўднага мастака. Гэтым майстрам быў Валянцін Дзежыц, выдатны каларыст, майстар лірычнага пейзажа, на той час загадчык кафедры мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педінстытута. Ён і ўбачыў парасткі адоранасці ў трапяткіх малюнках юнака. “Не ведаю дакладна, з якой нагоды ён апынуўся ў нашай школе, але, прагледзеўшы мае малюнку, адразу вынес свой вердыкт: «Вы працавіты малады чалавек. Вам трэба ісці да нас вучыцца мастацтва»” [1].

Прайшоў пэўны час. І аднойчы Мікалай Драненка прыехаў на чарговыя спаборніцтвы ў Віцебск ды завітаў у інстытут. “Памятаю, як Дзежыц сустрэў мяне, спускаючыся па лесвіцы, і накіраваў паглядзець і паспрабаваць свае сілы ў майстэрню да Клікушына. Некалькі дзён я пыхкаў за мальбертам. А потым былі ўступныя экзамены. Залічэнне” [1]. З пачуццём вялікай удзячнасці прыгадваў М. Драненка першыя ўрокі таленавітага мастака, яго рэкамендацыі больш сур’ёзных заняткаў малюнкам і жывапісам. На жаль, знаёмства з В. Дзежыцам было даволі кароткім. Мікалай Драненка вучыўся яшчэ на першым курсе, калі да іх у майстэрню завітаў Клікушын і паведаміў аб смерці В. Дзежыца.

З 1964 па 1969 год Мікалай Драненка – студэнт мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута. Працэс вучобы ў выкладчыкаў, асноўную большасць якіх складала моладзь, што нядаўна скончыла ВНУ і была апантаная творчымі памкненнямі, запомніўся яму назаўсёды. Гэта была і праца ў цішы вучэбных майстэрняў над акадэмічнымі пастаноўкамі, і шматлікія парады выкладчыкаў жывапісу і малюнка І. Сталярова, А. Гаўрушкі, спасціжэнне асноў кампазіцыі на занятках у Я. Красоўскага і паездкі на пленэр з Л. Анцімонавым і шмат, шмат іншага...

Пасля заканчэння інстытута М. Драненка некалькі год (з 1969 па 1977 г.) працаваў мастаком-афарміцелем у Віцебскім аўтамотаклубе ДТСААФ. Менавіта ў той час ён пачаў засвойваць складаную тэхніку

шаўкаграфіі для друку плакатаў, у якіх на гэтым месцы працы была вялікая патрэба. Пазней тэхніка шаўкаграфіі стане не проста прыкладной для тыражыравання афіш, запрашальных білетаў і іншай паліграфічнай прадукцыі, якую ўласнаручна распрацоўваў М. Драненка, але ператворыцца ў сапраўдную эксперыментальную прастору для многіх яго ідэй і фантазій.

У 1973 г. Мікалай Драненка прыняў удзел у Міжнародным конкурсе на распрацоўку эскізаў эмблемы медалёў і знакаў чэмпіяната свету па біятлоне, што праходзіў у Мінску. Работы мастака былі адзначаны прызам і маладзіва жывапісец атрымаў першы ганарар за свае распрацоўкі. А ў 1976 г. ужо з акварэльным партрэтам “Ядзвіга” М. Драненка прыняў удзел у абласной мастацкай выстаўцы партрэта ў Віцебску [2]. Так быў пакладзены пачатак яго ўдзелу ў творчых конкурсах і выставах прафесійных мастакоў.

Новы этап у жыцці і творчасці мастака пачынаецца ў 1977 годзе, калі ён паступае на працу ў Віцебскія мастацка-вытворчыя майстэрні Мастацкага фонду БССР. У 1979 годзе М. Драненка становіцца галоўным мастаком гэтай установы (на гэтай пасадзе ён працаваў да 1982 г.). Адзначым, што М. Драненка быў першым галоўным мастаком, які не з’яўляўся сябрам Саюза мастакоў. Сапраўды, на той час гэта была амаль беспрэцэдэнтная з’ява.

Другая палова 1970-х – час актывізацыі творчай дзейнасці Мікалая Драненкі. Гэтага “прасіла душа”, ды і пасада, адказнасць перад падначаленымі стымулявалі, прымушалі мастака працаваць дадаткова. Менавіта ў гэты час жывапісец стаў прымаць удзел у рэспубліканскіх выставах.

Першая персанальная выстаўка М. Драненкі адбылася ў 1981 годзе ў раённым доме культуры ў Сянно. У экспазіцыі было прадстаўлена 35 твораў, столькі ж, колькі ў той час мастаку было гадоў. А ў 1985 годзе ў віцебскім кінатэатры “Беларусь” адбылася другая персанальная выстаўка “Акварэлі Мікалая Драненкі”. Літаральна праз год, да свайго 40-годдзя з дня нараджэння мастак таксама арганізаваў персанальную выстаўку ў Віцебску (1986). І зноў, сярод 33 твораў, што былі ў экспазіцыі, большасць складалі акварэлі.

У другой палове 1980-х мастак прымае ўдзел у шэрагу выставак, найбольш значнымі сярод якіх былі: Рэспубліканская выстаўка акварэлі і малюнка (1986, Полацк), рэспубліканская выстаўка “У краі блакітных азёр” (1987, Віцебск), абласная мастацкая выстаўка “800 год «Слова пра паход Ігаравы»” (1987, Полацк). М. Драненка становіцца таксама ўдзельнікам выстаў віцебскіх мастакоў

у іншых рэспубліках СССР і ў замежжы (1986, Каўнас; 1986, Франкфурт-на-Одэры; 1988, Зелена Гура; 1989, Смаленск).

У 1989 г. Мікалай Драненка быў прыняты ў Саюз мастакоў СССР, а ў 1990-м – да таго ж стаў ганаровым членам Люблінскага таварыства сяброў мастацтва (пасведчанне № 44). Літаральна праз год мастак падрыхтаваў да выдання свой першы каталог з каляровымі ілюстрацыямі [3].

Разам з групай віцебскіх мастакоў, выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта розных гадоў, М. Драненка ў 1995 годзе прымае ўдзел у двух выстаўках акварэлі ў Віцебску і Полацку, падтрымлівае ідэю стварэння творчай суполкі “Віцебская акварэль” [4]. У наступныя гады ён становіцца актыўным удзельнікам большасці выстаў, што былі арганізаваны суполкай у розных кутках краіны (рэспубліканскія праекты: “Акварэльная сябрына” (1997, 2002, 2004), выставы ў Лідзе (1998), Пінску (1999) і ў замежжы.

Пленэр у творчасці М. Драненкі заўжды займаў важнае месца. У 1990-я гады мастак прымае ўдзел у шэрагу міжнародных і рэгіянальных пленэраў. “Прыродны матыў для мяне ў першую чаргу носьбіт эмацыянальнага настрою. Але ж для яго адлюстравання заўсёды даводзіцца шукаць найбольш выразныя выяўленчыя сродкі. Хочацца не згубіць свежасць пачуццяў, сакавітасць вобразных уражанняў...” [1]. У 1990 годзе мастаку пашанцавала трапіць на міжнародны пленэр з удзелам польскіх і беларускіх мастакоў ў Брэсце, у 1992 і 1999 гадах – на міжнародны пленэр у Пскове, а ў 2001-м – на міжнародны пленэр імя П. Масленікава ў Магілёве. Творы, што былі напісаны ў час гэтых творчых вандровак, экспанаваліся не толькі на пасляпленэрных выстаўках, але неаднойчы паказваліся на персанальных выставах М. Драненкі.

У 1990-я гады – у пачатку 2000-х Мікалай Драненка арганізуе вялікую колькасць персанальных выстаў у Віцебску, Оршы, Гарадку, Сянно. Большасць з іх былі прысвечаны толькі акварэлі ці графіцы (выстаўка графікі, 1990, Віцебск; выстаўка акварэлі, 1997, Гарадок; выстаўка “Свет акварэлі”, 2001, Гарадок, Орша; “Плакат і афіша”, 2004, Віцебск; выстаўка “Малюнак”, 2009, Віцебск), іншыя былі тэматычныя (выстава, прысвечаная А. Пушкіну, 1998, Віцебск; “Retro акварэль”, 2003, Віцебск) ці зборныя (выстава “Жывапіс. Графіка. Акварэль. Плакат”, 2005, Віцебск). Да свайго персанальнай выставы 1996 года “Акварэлі Мікалая Драненкі”, што адбылася ў Віцебскім мастацкім музеі, жывапісец падрыхтаваў і выдаў другі каталог сваіх твораў [5].

У 2004 годзе М. Драненку выбіраюць старшынёй Віцебскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў. Нягледзячы на складанасці часу, ён спрабуе рабіць усё магчымае, каб падтрымаць у гэты няпросты час мастакоў, змагаецца за выставачную залу для іх, імкнецца адстойваць прыярытэты творцаў у вырашэнні пытанняў арэнднай платы за майстэрні і многае іншае. У інтэрв'ю часопісу "Мастацтва" Мікалай Драненка адзначаў: "Сёння нашы творцы актыўна фарміруюць сучасную прастору мастацтва, працягваюць і ўзбагачаюць традыцыі. І раз-пораз здзіўляюць сваімі адкрыццямі. Што да адметных мастацкіх падзей – на жаль, па фінансавых ці адміністрацыйных прычынах шматлікія нашыя праекты не рэалізуюцца. Пленэр, прысвечаны Хруцкаму, не праводзіцца; тое ж з пленэрам, прымеркаваным да экалагічнага форуму, на «Славянскім базары» не быў рэалізаваны праект «Дыялог-2004». Планавыя выставы праходзяць амаль на адным энтузіязме, але адбываюцца рэгулярна. 43 выстаўкі прайшлі летась, і не менш будзе і сёлета. Адбылася выстава віцебскай графікі ў Смаленску. І, на жаль, не атрымалася арганізаваць яе ў Мінску" [6]. Шмат у чым менавіта намаганнямі М. Драненкі была актывізавана праца над першым і пакуль што адзіным выданнем пра віцебскіх мастакоў [7]. Арганізаваная ім мастацкая выстаўка "Палітра Віцебска" ў межах Дзён Віцебскай вобласці ў г. Масква (Расія, галерэя "Кентаўр") стала выдатнай прэзентацыяй магчымасцей вядомай у Расіі віцебскай мастацкай школы.

Сяроднайбольш значных мастацкіх праектаў 2000-х, у якіх прыняў удзел М. Драненка, можна прыгадаць міжнародную выставу графікі "Знакі часу" (2008–2010, Віцебск, Даўгаўпілс, Рыга), выставу "Альма-матар", прысвечаную 50-годдзю мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава (2009, Віцебск), рэспубліканскую мастацкую выставу "Зямля пад белымі крыламі" (2010, Віцебск, Магілёў), рэспубліканскую выставу "Альфрэду Ромеру – 180 год" (2013, Мінск, Віцебск).

Да свайго 65-годдзя Мікалай Драненка падрыхтаваў адразу дзве экспазіцыі, якія ён аб'яднаў у адзін мастацкі праект пад назвай "У коле сёмым". У Цэнтры народных рамёстваў і мастацтваў "Дзвіна" адкрылася вялікая выстава алейных твораў, што былі напісаны ў розныя гады. А ў Віцебскім мастацкім музеі экспанаваліся акварэль і графіка, узоры паліграфічнай прадукцыі, распрацаваныя мастаком. Пяцьдзясят пяць твораў М. Драненкі былі перададзены аўтарам у дар Віцебскаму мастацкаму музею.

У апошнія гады жыцця М. Драненкі было нямала сустрэч і гутарак з дзецьмі. Ён з задавальненнем адгукаўся на прапановы зрабіць выставу ці правесці практычны майстар-клас у дзіцячых мастацкіх школах, эстэтычным цэнтры "Маладзік". Знакавай стала сустрэча мастака з вучнямі і настаўнікамі Пастаўскай дзіцячай мастацкай школы імя А. Ромера і Глыбоцкай дзіцячай мастацкай школы імя Язэпа Драздовіча ў Паставах у кастрычніку 2014 г. [8].

Рэтраспектыўная экспазіцыя жывапісу, прымеркаваная да 70-гадовага юбілею Мікалая Драненкі, была апошняй у яго жыцці. На ёй было паказана нямала твораў мастака, якія раней нідзе не дэманстраваліся. А 3 ліпеня 2017 года М. Драненкі не стала.

**Акварэль і графіка.** Для кожнага мастака выбар сродкаў выражэння ёсць, у першую чаргу, справа ўласнага тэмпераменту. Акварэль і графіка на ўсіх этапах творчасці мастака захаплялі яго больш за іншыя віды мастацтва, паколькі асабліва адпавядалі яго экспрэсіўнай і дынамічнай натуре. Для М. Драненкі акварэль была яго стыхіяй, яго творчай прасторай. "Гэта тэхніка па сваёй сутнасці ўяўляецца неспасцігальнай, – пераканана сцвярджаў мастак, – працуючы ў ёй, я нярэдка адчуваю сябе быццам бы ў маленькай лёгкай лодцы, якую падхоплівае гуллівая плынь і на грэбні моцнай, неўтаймаванай хвалі імчыць і кружыць, кідаючы з віру ў вір. Кожны раз быццам бы ўпершыню змагаешся са свавольствам матэрыялу. Таму я, зусім не саромеючыся, прызнаю, калі праца не атрымалася. Прадбачыць вынік, разлічыць усё да дробязей у акварэльнай кампазіцыі амаль немагчыма. Задуманае часам атрымоўваецца рэалізаваць толькі з некалькіх заходаў" [9]. У гэтых словах гучыць зусім не прызнанне мастака ў сваёй бездапаможнасці, не пазёрства сталага майстра, а рэальны погляд на мастацтва акварэлі.

Свае першыя акварэлі мастак паказаў на выставах у канцы 1970-х. Сярод іх былі "Начны матыў", "Ціхая вуліца", "Над ракой Лучосай", "Лукомльская ГРЭС" (трыпціх), "Блакiтны лес", "Кветкі", "Стажкі зімой", "У азёрным краі" і іншыя.

Праца з натуре ці ўражанні ад яе заўсёды вызначалі асноўныя кампазіцыйна-вобразныя рысы акварэляў Мікалая Драненкі. Між тым ужо ў ранні перыяд творчасці ён асабліваю ўвагу пачынае надаваць жывапісна-пластычнай выразнасці сваіх акварэляў, пошукам адметнай манеры пісьма. Мастак шмат эксперыментуе са змывамі фарбавага слою, працай сухімі шчаціннымі пэндзлямі па вільготнай паперы, а часам, наадварот, звяртаецца да лёгкіх экспрэсіўных лесіровак. Усе гэтыя сродкі

выкарыстоўваюцца ў пейзажных кампазіцыях М. Драненкі, у першую чаргу, для адлюстравання ўласных эмацыянальных перажыванняў і рамантычнага пафасу таго часу.

Пачынаючы з 1980-х ці ключавым жанрам у творчасці М. Драненкі становіцца акварэльны пейзаж. Сапраўды, “асноўныя творчыя ўдачы М. Драненкі звязаны з пейзажам, яго прыярытэтнасць у коле жанраў, да якіх звяртаецца мастак, несумненна” [3]. І гэта невыпадкова. Як узгадваў сам мастак, яго адносіны да прыроды, свету былі закладзены шмат у чым яшчэ ў дзяцінстве. Але не столькі стан прыроды, яе прыгажосць, колькі пачуцці мастака становяцца асновай вобразнасці ў акварэлях ад самага пачатку яго творчасці (“Вясна” (1981), “Ускраіна” (1981), “Над Дзвіной” (1981), “Возера Нарач” (1981). Значная большасць акварэльных краявідаў гэтага часу – панарамныя лірычныя, паэтычныя кампазіцыі. Зрэдку дамінантамі кампазіцый становяцца славуцкія архітэктурныя помнікі (“Касцёл у Камаях” (1981).

На пачатку 1980-х мастак на сваёй радзіме напісаў серыю работ, прысвечаных Беліцы (“Блакітная сядзіба. Беліца” (1981), “Малабеліцкая ўскраіна” (1981), “Беліца. Ціхі вечар” (1984). Трыпціх “Сядзіба ў Беліцы” (1981) быў прадстаўлены на рэспубліканскай мастацкай выстаўцы “Песняры зямлі беларускай” (1982, Мінск), прысвечанай 100-годдзю з дня нараджэння Я. Купалы і Я. Коласа.

У акварэлях М. Драненкі 1980–1990-х дамінуе рэалістычны прынцып адлюстравання, але ў іх не сустракаюцца складаныя тэматычныя ці сюжэтныя канструкцыі. Цэнтральнае месца ў кампазіцыях займаюць простыя вясковыя матывы, вобразы некранутай чалавекам прыроды. Сярод кампазіцый гэтага часу шмат твораў, прысвечаных прыродзе Віцебшчыны (“Зіма пад Віцебскам” (1986), “Гарадскі краявід” (1987), “Віцебск. Дрэвы” (1995), “Вясна ў Віцебску” (1996) і інш.).

Нярэдка ў сваіх творах М. Драненка аддаваў перавагу фармальна-жывапісным элементам, захоплываўся адкрыццямі тэхнічных асаблівасцей акварэлі, спрабуючы зразумець таямніцы гэтага матэрыялу. Ужо ў канцы 1980-х у працах мастака пачынае з’яўляцца таявольнасць і раскаванасць, тая неабмежаваная натура вобразная канцэпцыя, якая стане характэрнай для яго сталай манеры. Акварэлі Мікалая Драненкі становяцца больш лёгкімі, уласна акварэльнымі, зробленымі быццам бы на адным дыханні. Мастак адмаўляецца ад неабходнасці планавага, прасторавага рашэння кампазіцыі, выбірае не абцяжараныя шматлікімі дэталі сюжэты для сваіх твораў,

спрабуе спалучыць розныя акварэльныя прыёмы. У яго акварэлях пачынаюць выразна “гучаць” вялікія колеравыя плямы вольна разлітай фарбы, падкрэслена экспрэсіўнай і дынамічнай становіцца манера выканання. Хуткі бег пэндзлю пакідае на паперы рухомыя сляды празрыстых фарбаў, побач з якімі белая некранутая папера ператвараецца ў частку адлюстраванай прасторы. І акварэлі быццам бы сапраўды ажываюць, пачынаюць дыхаць...

Гэта тэндэнцыя ў творчасці мастака становіцца ўсё больш відавочнай у кампазіцыях другой паловы 1990-х – 2000-я гг. “Мяне заўжды вабілі эфектныя, нетрадыцыйныя для акварэлі напрамкі. Я ніколі не задумваўся над тым, каб спецыяльна выпрацоўваць уласную стылістыку. І дагэтуль упэўнены: сапраўдны мастак заўжды непрадказальны!” [1].

На працягу ўсёй сваёй творчасці М. Драненка шмат эксперыментуе з акватыпіяй, рознымі графічнымі матэрыяламі. Сярод першых яго работ у акватыпіі – акварэльнай манатыпіі – кампазіцыя “Вёска” (1977). Велізарная колькасць твораў з выкарыстаннем розных прыёмаў акватыпіі была напісана мастаком у другой палове 1990-х – 2000-я гады. Многія з іх невялікія па памерах, але вельмі эфектныя і па-майстэрску выкананыя. У большасці з іх выразна адчуваецца моц характару і ўзровень жыццёвай энергіі творцы.

З сярэдзіны 1980-х Мікалай Драненка пэўны час працаваў у экслібрысе, выканаў цікавую серыю кніжных знакаў, якія былі экспанаваны на Усесаюзнай выстаўцы-конкурсе сучаснага савецкага экслібрыса ў Маскве ў 1985 годзе і адзначаны дыпламам. А ў наступным годзе мастак прыняў удзел у Рэспубліканскай выстаўцы экслібрыса (1986, Мінск), дзе паказаў 9 новых уласных работ.

Папулярнасць гэтага жанру графічнай мініяцюры на Беларусі ў гэты час была даволі высокая. У выставачнай зале Віцебскага краязнаўчага музея ў 1989 годзе прайшла Другая абласная выстава экслібрыса. Сярод 27 аўтараў, што прадставілі на выставе каля трохсот графічных мініячюр, быў і М. Драненка. Гэтая выстава вызначыла час найвышэйшага ўздыму мастацтва кніжнага знака ў рэгіёне [10]. Творы з дадзенай выставы экслібрыса былі набыты Віцебскім краязнаўчым музеем. З непасрэдным удзелам М. Драненкі быў падрыхтаваны каталог. Са сваімі экслібрысамі мастак прыняў удзел і ў трэцяй абласной выстаўцы экслібрыса і малой графікі (1998, Віцебск).

**Алейны жывапіс.** Цікавасць да алейнага жывапісу, што зарадзілася яшчэ ў час навучання на мастацка-графічным факультэце, атрымала развіццё ў творчасці М. Драненкі ўжо

ў час яго працы ў Віцебскіх мастацка-вытворчых майстэрнях. Сярод першых алейных твораў мастака – “Партрэт хірурга-траўматолага Г. Ліцкалава” (1978), “Нацюрморт з грушамі” (1979), “Дзве дарогі” (1980), “Нацюрморт з мёдам” (1980). Але ні партрэты, ні нацюрморты не набылі такой папулярнасці ў далейшай творчасці жывапісца, як жанр пейзажа.

Як і ў акварэльных аркушах, прыродныя матывы ў алейных творах М. Драненкі заўсёды маюць эмацыянальную вобразную інтэрпрэтацыю. У аснове яго жывапісных палотнаў таксама ляжыць праца мастака з натуры. Напісаныя ім краявіды адметныя адзіноствам у падыходзе да вызначэння вобраза. Алейныя творы мастака часцей “адлюстроўваюць не столькі стан прыроды, колькі стан душы творцы” [11].

Стылістычна алейныя кампазіцыі М. Драненкі больш блізкія па манеры выканання, чым яго акварэлі. Прыхільнасць да рэалістычных традыцый, відавочная ў большасці твораў мастака, нярэдка спалучаецца з імпрэсіяністычнай інтэрпрэтацыяй натуры. Мастак не хаваў таго, што мастакі-імпрэсіяністы заўжды вельмі падабаліся яму за сваю радасць колеру і жыццесцвярджалнасць.

Вялікая колькасць алейных кампазіцый мастака прысвечаныя Віцебску. Напісаныя ў розныя гады кампазіцыі даюць магчымасць убачыць, як выглядаў горад некалькі дзясяткаў гадоў таму назад. Сярод твораў эцюды старой часткі Віцебска, кампазіцыі “Цырк «Прага» ў Віцебску” (пачатак 1980-х), “Віцебск. Растуць дамы” (1984), “Свята ў горадзе” (1980-я), “Форум будоўшчыкаў” (1989), “Віцебск” (1992), “Лучоса” (1992), “Віцебск” (1992), “Від на плошчу Перамогі” (1990-я) і іншыя.

**Плакаты і каталогі.** Першыя вопыты ў галіне плаката, набытыя ў пачатку 1970-х у час працы мастаком у Віцебскім аўтамотаклубе ДТСААФ, мелі плённы працяг у 1980–1990-я гады. А засвоеныя М. Драненкам тэхніка шаўкаграфіі дапамагла яму ўвасобіць у плакаце шэраг арыгінальных для таго часу творчых ідэй. Адносная тэхналагічная прастата і хуткасць выканання, магчымасць эксперыментальна асабліва прыцягвалі ўвагу мастака.

Плакаты, якія ў розныя перыяды распрацоўваў М. Драненка, гэта не толькі яркавыя сведкі мастацкіх падзей мінулага стагоддзя, але і артэфакты свайго часу. Рэкламныя плакаты тэматычных і персанальных выстаў віцебскіх мастакоў звычайна друкаваліся М. Драненкам невялікім тыражом (да 100 адбіткаў). Манера мастака ў плакаце пазнаваемая, паколькі нясе ў сабе агульныя рысы яго графічных эксперыментальна. Некаторыя рэкламныя плакаты тэматычных і персанальных

выстаў віцебскіх мастакоў выкананы ў тэхніцы шаўкаграфіі ўручную, іншыя – надрукаваны афсетным спосабам у друкарні. Знешняя лаканічнасць, дэкаратыўная стрыманасць і раўнавага форм не могуць схавана ўласцівага мастаку імкнення да дынамікі і экспрэсіі.

Захапленне тыражнай графікай было шчыльна звязана і з працай над мастацкім афармленнем буклетаў і каталогаў. Мікалаем Драненкам зроблена больш за паўсотню падобных выданняў. У значнай колькасці з іх яму даводзілася выступаць у якасці куратара, аўтара-складальніка і выканаўцы ўсіх відаў друкарскай падрыхтоўкі. Мастацкае аздабленне гэтых выданняў дае магчымасць адчуць танальнасць эпохі, для якой плакат быў адным з важных накірункаў развіцця мастацтва.

**Заклучэнне.** Прайшло амаль што пяць гадоў, як з намі няма нашага цудоўнага сябра, выдатнага мастака Мікалая Драненкі. У беларускім выяўленчым мастацтве, амаль ва ўсіх яго відах і жанрах, ён пакінуў свой адметны след, пра што сведчыць нават сцісла напісаная біяграфія мастака ў энцыклапедыях і даведніках [12]. Шырокае кола мастацкіх інтарэсаў і захапленняў Мікалая Драненкі ў чарговы раз пацвярджае, што апантаны мастацтвам чалавек заўжды накіраваны на эксперыментаванне, на пошукі сябе ў розных відах творчай дзейнасці. Дзякуючы ўнікальнай працавітасці і імкненню да адкрыццяў новага Мікалай Драненка, здаецца, знайшоў у графіцы і жывапісе ўласную адметную манеру.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Драненка, М. “Сапраўдны мастак заўжды непрадказальны...” / М. Драненка; запісаў М. Цыбульскі // Вечерний Витебск. – 1996. – 6 сент. – С. 2.
2. Лебедзеў, Г. Прыгажосць празрыстых фарбаў / Г. Лебедзеў // Віцебскі рабочы. – 1977. – 10 жн. – С. 4.
3. Николай Драненко: акварель / авт. текста Н. Гугнин. – Минск: гл. ред. фотоинформации БЕЛТА, 1991. – 16 с.
4. Цыбульскі, М. Экспазіцыя Віцебскай акварэлі, ці Прэзентацыя новай суполкі / М. Цыбульскі // Літаратура і мастацтва. – 1995. – 11 жн. – С. 13.
5. Мікалай Драненка: юбілейная мастацкая выстаўка / уклад. М.Л. Цыбульскі. – Віцебск, 1996. – 21 с.
6. Мікалай Драненка: “Цяжкая, амаль безнадзейная справа...” / М. Драненка // Мастацтва. – 2004. – № 11. – С. 25.
7. Саюз творцаў = A Union of creators: / уклад. і аўт. тэксту М. Цыбульскі; аўт. уступ У. Андрэйчанка. – Мінск: Беларусь, 2005. – 146 с.
8. Шапавалова, А. “Караліноўскія сезоны” Мікалая Драненкі [Электронны рэсурс] / А. Шапавалова // Govorim.by. Новости Постава. – 2015. – 23 лют. – Рэжым доступу: <https://govorim.by/vitebskaya-oblast/postavy/novosti-postav/177523-karalnoskya-sezony-mkalaya-dranenk.html>. – Дата доступу: 27.03.2016.
9. Цыбульскі, М. Сваювольны дух акварэлі / М. Цыбульскі // Беларусь. – 1996. – № 9. – С. 19–20.
10. Вторая областная выставка экслибриса. Каталог / Н.А. Гугнин. – Витебск, 1989.
11. Васілеўскі, П. Шэсць адбіткаў у люстэрку часу / П. Васілеўскі // Культура. – 2016. – 5 жн. – С. 7.
12. Цыбульскі, М.Л. Драненко Николай Алексеевич / М.Л. Цыбульскі // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т.В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцикл. імя П. Броўкі, 2010. – Т. 2: Витебская область. Кн. 1. – С. 386.

Паступіў у рэдакцыю 18.04.2022

# Основные векторы развития изобразительного искусства Беларуси 1960-х гг. – 1991-го г.

**Богданова Ю.А.**

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

*Белорусское искусство второй половины XX века прошло те же этапы становления и развития, что и искусство СССР, и было связано с деятельностью нескольких поколений художников, творчество которых характеризуется широким диапазоном образно-стилистических поисков.*

*В 1950-е – начале 1960-х гг. доминирующим направлением в белорусском искусстве являлся социалистический реализм. В этот период художниками были созданы произведения преимущественно сюжетно-тематического, портретного, пейзажного и других жанров. Тогда же начался процесс кардинального обновления образной и пластической системы в искусстве. Формируется новая стилевая тенденция, получившая название «суровый стиль». Работы «суровостильцев» отличались лаконизмом, экспрессией, сдержанным колоритом, усиленным романтизмом и героизацией образов. Определяющей в живописи становится проблема авторской трактовки персонажей и их окружения. Параллельно с развитием соцреализма и «сурового стиля» период середины 1960-х – 1985-го г. характеризуется появлением поколения художников, ориентированных на поиски новых живописных и пластических форм. В работах художники смело экспериментируют с пространством, формой и цветом. Во второй половине 1980-х гг. заметно расширяется круг тем в живописи, на что влияет изменение видения художниками современной им действительности. Одной из задач, решаемых в живописи, стало осмысление личности в ее взаимодействии с миром, природой, собой, социумом. Ярко проявляют себя художники, осваивающие философско-эстетическую систему постмодернизма. Вместе с официальным искусством формируется художественный андеграунд, именуемый также «неофициальным», «другим», «независимым», «подпольным».*

**Ключевые слова:** социалистический реализм, «суровый стиль», неофициальное искусство, живопись, графика, образ, стилистика.

*(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 15–19)*

## Main Fine Art Development Vectors in Belarus in 1960–1991

**Bogdanova Yu.A.**

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

*The late 20th century Belarusian art went through the same maturation and development stages as the art in the USSR. It was not homogeneous and was connected with the activities of several art generations which were characterized by various creative intentions as well as image and art searches.*

*In the 1950s – early 1960s the development of the socialist realism style is observed. In the Belarusian art of that period a considerable layer of works of primarily story and thematic, portrait, landscape and other genres, which met the requirements of the official ideology, was created. Alongside with the development of methods of the socialist realism and the harsh style the period of the mid-1960s – 1985 is characterized by high active young generation of artists who searched for new artistic forms which were often beyond the boundaries of the socialist realism. Besides the official art, supported by authorities, there was another layer called inofficial, different, independent, underground art. A free stylistic manner as well as the artists' life position placed them outside the official art process and forced them to stay for a long time outside the attention of art critics and mass audience.*

**Key words:** socialist realism, harsh style, inofficial art, vanguard, painting, graphics, image, stylistics.

*(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 15–19)*

В 1950-е – начале 1960-х гг. доминирующим направлением в белорусском искусстве являлся социалистический реализм. Наиболее известными его представителями были В. Волков, Е. Зайцев, А. Гугель, Н. Воронов, И. Ахремчик, П. Гавриленко и др., которые в своем творчестве обращались к историко-революционной тематике, а также отображению быта простых советских людей (строительство, отдых и т.д.). В этот же период ряд художников обращается к иной трактовке художественного образа, к «суровому стилю» (М. Савицкий, М. Данциг, Г. Поплавский и др.).

Параллельно с развитием соцреализма и «сурового стиля» середина 1960-х гг. – 1985-й г. примечательны появлением поколения художников, ориентированных на поиски новых живописных и пластических форм, выходящих за рамки социалистического реализма (В. Альшевский, А. Малишевский, Г. Ващенко, Н. Селещук, Л. Щемелёв, В. Цвирко, А. Кищенко и др.). В творчестве этих мастеров находят различные решения эксперименты с формой и цветом, в работах усиливается декоративность, плоскостность.

Вместе с официальным искусством существовал иной пласт, называемый «неофициальным», «другим», «независимым», «подпольным», «художественным андеграундом». Его представители – Н. Бущик, А. Исачев, Л. Хоботов, З. Литвинова, Т. Копша, С. Малишевский, Г. Скрипниченко, В. Мартынич, А. Марочкин, А. Жданов, А. Клинов, И. Басов, А. Соловьев и др. – в своем творчестве обратились к постмодернистской эстетике.

Проблематичность анализа ситуации, сложившейся в позднесоветский период, заключается в невозможности упростить ее до бинарных оппозиций – разделить искусство и художников на черное и белое, злых и добрых, плохих и хороших. Реальная картина культурной жизни была куда более сложной, многомерной и противоречивой. «Официальное» и «неофициальное» искусство существовало порой параллельно в рамках сознания и творческой практики одного мастера. Многие белорусские художники, которые являлись членами Союза художников, принимали участие в официальных выставках и конкурсах, а в своих мастерских создавали оригинальные работы, которые шли вразрез с социалистической идеологией. Так, в экспозициях появлялись работы А. Малишевского, часто балансирующие на грани предметного и абстрактного искусства. Для ряда произведений Г. Ващенко характерны обобщенность форм, тяготение к сдержанному колориту, «узкому цветовому коридору», стилизации и собирательности

образов («Цикламены» (1963), «Ласковое солнышко» (1967), «Баллада о мужестве» (1974), «Память» (1983)).

Цель исследования – выявить основные векторы развития искусства Беларуси в период 1960-х гг. – 1991-го г. в контексте социокультурных процессов.

**Белорусское искусство 1960-х гг. «Суровый стиль».** В конце 50-х – начале 60-х гг. XX в. в официальном изобразительном искусстве СССР начинает формироваться новое стилевое направление, получившее в искусствоведении название «суровый стиль». «На фоне сталинского запрета художественных группировок это было первое направление, программно выступившее против господствующей в советском искусстве официальной доктрины. [...] Намерение властей любыми средствами сохранить господство социалистического реализма побуждало их трактовать характерные образцы “сурового стиля” как искусственную драматизацию советской действительности» [1].

Схожие процессы происходили и в белорусском искусстве. Начало 1960-х гг. характеризуется стремлением художников к поиску новых стилистических решений в живописи, обогащению ее эмоционального содержания. Особенно ярко это проявилось в творчестве живописцев М. Данцига, Л. Щемелёва, Э. Куфко, М. Савицкого, В. Стельмашонка и др. В одном из своих интервью Май Данциг отмечал: «Мой “суровый стиль” был оппозицией официальному соцреализму. Я избегал писать вождей, пропагандистские и политические картины и стремился изображать жизнь такой, какая она есть, без приукрашивания, лакировки и так называемого “гламура”» [2]. Так, в полотне «Гудит земля Солигорская» (1960) художник использует строго выверенную динамичную композицию, в которой больше половины полотна занимает написанная экспрессивными мазками дорога, выразительными акцентами звучат силуэты людей и заводские трубы на горизонте. Приверженность «суровому стилю» прослеживается в работах и ряда других художников 1960-х гг. Одним из самых значимых произведений классики «сурового стиля» стала работа Л. Щемелёва «Трудные годы» (1964–1965), наполненная суровой простотой и сдержанным колоритом.

**Творческие поиски белорусских художников 1960–1970-х гг.** В искусстве этого периода изменились взаимоотношения художников и власти. «Социальный пресс менял профиль и силу давления: какие-то выступающие его части давили до конца, до уничтожения; в других же – обнаруживались зияния, отверстия, которые могли служить какое-то время нишами,

и даже – отверстиями с выходами на поверхность» [3]. Те самые «ниши» были заполнены неординарными художниками, творчество которых явилось определяющим для последующего развития белорусского современного искусства. В своем творчестве А. Кашкурович, В. Альшевский, А. Малишевский, Г. Ващенко, Н. Селещук, А. Кищенко, Г. Скрипниченко и др. аккумулировали многие тенденции в искусстве второй половины XX в. и вместе с тем стояли особняком.

Своеобразие позднесоветского искусства заключалось в специфической завуалированности смыслов. Эзопов язык, отказ от прямого высказывания и реакция на ограничения извне, активно использовались белорусскими художниками (А. Кищенко, А. Малишевский, Н. Селещук и др.). Сложно-ассоциативные образы наиболее удачно отражали духовную и эмоциональную атмосферу времени, тем самым являясь реакцией на происходящее в обществе. Эти процессы не могли не повлиять на изменение мировоззренческих установок, которые выражались в осознании важности и ценности субъективного взгляда на мир и искусство.

Взволнованность, стремление выразить внутреннее, скрытое содержание характерны для работ А. Малишевского («Портрет художника А.М. Кашкуевича» (1968), «Портрет студента» (1972), «Юный художник» (1973) и др.) и А. Кищенко («В мастерской», «Образ» (обе 1979) и др.). Для творчества Н. Селещука, пропитанного метафорами и символами, характерно загадочное, почти мистическое восприятие действительности. Художник стремился передать в своих произведениях дух непростого времени, что подтверждается его заметкой в дневнике: «У каждой эпохи есть свой уклад, понятие красоты и жестокости, радости и горя, суровости и мягкости. [...] Это документ эпохи, особенность того поколения, к которому я принадлежу. Нужно вскрывать негативные стороны нашего бытия, сохранить верность духу времени, сделать болезнь эпохи объектом изображения» [4]. Тщательно выстроенная композиция, декоративность, гротескная недосказанность образов, подчеркнуто сдержанная манера письма характерны для картин «Час раздумий», «Двое» (обе 1989).

Интерес к истории своего народа, его художественному наследию стал закономерной тенденцией в поиске белорусскими художниками своей национально-культурной идентичности. В их творчестве появляются портреты с историческими персонажами, композиции на темы белорусской мифологии. Художники Л. Борозна, А. Кашкуевич, В. Славук, А. Кузнецов, С. Кирющенко, В. Ко-

жух, Г. Ващенко и др. обращаются к национальной и авторской мифологии, подобно тому как другие художники в произведениях создают миф о своем внутреннем мире. Один из лидеров движения белорусского возрождения Л. Борозна не только сам обратился к национальной тематике, но и в значительной степени поспособствовал возникновению в республике направления, основанного на отечественном этнографическом наследии. Его представители (А. Марочкин, Г. Ситница, Г. Ващенко и т.д.) обогатили палитру отечественного искусства, придали ему более выразительный, подчеркнуто белорусский характер.

Натюрморт и пейзаж на протяжении советского периода традиционно считались идеологически и социально «нейтральными» жанрами, место которых на «периферии» искусства в СССР. И вместе с тем в 1960–1970-х гг. в творчестве белорусских живописцев натюрморт, словно развивая лучшие традиции европейской живописи, превращается в своего рода экспериментальную лабораторию. Обращение к жанру натюрморта позволяло художникам в сложившихся условиях ощущать относительную творческую свободу. Стремление белорусских художников пластически переосмыслить диалог с предметным миром воплотилось в экспериментальных формах, декоративности, плоскостности предметно-пространственной среды, символическом звучании колорита [5]. Произведения А. Кищенко («Натюрморт с зелеными грушами», 1965, «Натюрморт с яичницей», 1960), С. Катковой («Летняя ночь», 1973, «Старый буфет», 1979), Л. Щемелёва («Натюрморт с подсвечниками», 1974), Г. Скрипниченко («Натюрморт», 1977–1999), А. Кузнецова («Сухие букеты», 1983), А. Малишевского («Натюрморт с персиками», 1965, «Натюрморт с масками», 1989) впечатляют искренностью авторской интонации, смелостью говорить о вещах, обособленных от окружающей реальности в то время, когда это было практически невозможно.

**Искусство эксперимента и неофициальные течения (1970–1980-е гг.).** Возрождение авангардных пластических принципов началось еще в конце 60-х гг. XX в. и развивалось в основном в трех стилевых направлениях – экспрессионистском, абстрактном и сюрреалистичном. В 1970–1980-х гг. многообразие стилевых направлений неофициального искусства отразилось в творчестве Н. Бущика, Г. Хацкевича, А. Кузнецова, Л. Хоботова, З. Литвиновой, Т. Копшы, А. Жданова, В. Мартынчика, С. Малишевского, А. Клинова, Г. Скрипниченко, А. Марочкина, И. Кашкуевича, А. Исачева, В. Чернобрисова,

В. Акулова, И. Басова и др. Свободная стилистическая манера, а также жизненная позиция этих и других художников не только привлекли к себе внимание зрителей, но и знаменовали собой новый этап в развитии национального искусства.

Яркую страницу в белорусском искусстве с использованием экспрессионистической оптики открывает Израиль Басов – строгий индивидуалист в собственных художественных поисках. К тому же подчеркнута авторская манера И. Басова отражает стилистику сезаннизма и кубизма. Экспрессивная колористическая гамма, напряженный ритм линий, изобразительная знаковость – это выражение художником драматического ощущения жизни и человека, принадлежащего этому времени [6]. В 1960-х гг. художник пишет картины, главным героем которых становится словно покинутый людьми город с тесными улицами и пустынными закоулками, («Зеленый Минск», 1960, «Дом с красной крышей», 1966, «Ритмы города», 1974, «Городская окраина», 1967). И. Басов подчеркивает, что город дня него – драматически наполненное пространство, в котором перемешались быт и сакральность, современное и архаичное, покинутость и надежда. Достаточно ярко связь с экспрессионистским направлением прослеживается и в работах В. Акулова («Свадебный генерал», «Образ на желтом фоне», обе 1989). Осознание отчужденности, драматизма, покинутости наполняют произведения художника. Схожий психологический посыл несут произведения А. Жданова, А. Клинова, В. Чернобрисова. Переданная в них обостренная чувствительность человека к окружающему миру, драматическое мироощущение так или иначе отражают непростое время эпохи перемен.

В искусстве 1970-х – 1980-х гг. абстракционизму принадлежит особое место. В условиях эстетической замкнутости советской художественной системы отечественные авторы обращаются к абстрактному изобразительному языку, который ассоциировался с внутренним освобождением от тоталитарных рамок. Самовыражение через абстракцию связано с позиционированием другой оптики и иного мировосприятия, с поисками актуального художественного языка и новой пластической формы. Некоторые белорусские художники создавали произведения на стыке между абстракцией и фигуративной живописью, где абстрактные пятна и линии переплетаются со знаками, визуально узнаваемыми формами, где произведения находятся на грани условности и полной беспредметности [7]. Развитие абстракции в искусстве Беларуси связано с творчеством Р. Мая, А. Соловьева, В. Сахно, А. Кузнецова.

Абстрактные произведения одного из старейших витебских художников – Александра Соловьева, представителя «тихих бунтарей» (как окрестили поколение 1970-х гг. некоторые современные исследователи [8]), – перекликаются с творчеством В. Кандинского и отражают философское осмысление сущности человека через искусство («Структура», «Атмосфера», обе 1985). В схожем лирически-экспрессивном ключе выполнены работы А. Кузнецова, В. Лаппо, В. Шилко. Абстрактные картины художников предельно динамичны, несут сильнейшее эмоциональное напряжение, объединяют в себе рефлексивное и чувственное начала.

Интерес к сюрреалистическим образам, балансирующим на границе реальности и ирреальности, фантастики и натурализма, проявился в творчестве Т. Копшы, С. Малишевского, В. Мартынчика, А. Родина, Г. Скрипниченко и др. Уже в 1960-е гг. Г. Скрипниченко постепенно переходил от описательных отношений внешней реальности к реалиям внутреннего мира («Девушка и генерал – манекены», 1979, «Мгновения жизни», 1969–1996). Художник философски трактует вечные истины, находит оригинальную систему их изображения, органично соединяя прошлое и будущее. Авторский стиль В. Мартынчика формировался с 1970-х гг., он представляет собой переплетение фигуративных образов с абстрактными геометрическими модулями («Зона утешения», 1986). Композиции полотен мастера, состоящие из линий, спиралей, лабиринтов, напоминают аналитическую живопись Павла Филонова. Некоторая схожесть пластических принципов характерна и для творчества Андрея Плесанова периода 1980–1990-х гг. («Грюнвальдская битва», 1988, «Выборы», 1991 и др.).

В конце 1980-х гг. наметился еще один вектор развития искусства в Беларуси. Разнообразие в художественную среду внесло освоение новых арт-практик, среди которых – перформанс, акция, хеппенинг (И. Кашкурович, Л. Русова и др.). В арсенале средств визуализации художественного образа появились новые для отечественного искусства формы – ассамбляж, объект и др. В середине 1980-х гг. белорусские концептуалисты (И. Кашкурович, В. Васильев, А. Клинов, О. Сазыкина, А. Малей и др.) обратились к инсталляции. Открытая презентация отечественного концептуального искусства состоялась в 1984 г. на выставке «1+1+1+1+1+1» в Доме литераторов в г. Минске (участники: А. Глобус, Л. Русова, И. Кашкурович, С. Малишевский, В. Куфко) [8].

**Заключение.** В изобразительном искусстве Беларуси 1960-х гг. – 1991-го г.

можно выделить несколько векторов развития. Первый – официальное искусство, развивающее принципы социалистического реализма. Изобразительное искусство этого направления подчинялось идеологическим установкам государственной системы. Однако официальное искусство не было однородным, в начале 1960-х гг. в его рамках формируется новая стилевая тенденция, получившая название «суровый стиль». Работы «суровостильцев» отличались лаконизмом, экспрессией, сдержанным колоритом, усиленным романтизмом и героизацией образов.

Параллельно с развитием соцреализма и «сурового стиля» период середины 1960-х гг. – 1985-го г. характеризуется поиском в живописи новых художественных форм. Эксперименты с пространством, формой и цветом, завуалированность смыслов, обращение метафоре, интерес к национальному художественному наследию присущи этому периоду.

Вектор, во многом повлиявший на направленность и содержание художественных процессов последующих поколений, сформировался во второй половине 1980-х гг. Возрождение авангардных пластических

принципов, обращение к философско-эстетической системе постмодернизма определяют творчество художников этого периода. Одной из задач, решаемых художниками, стало осмысление личности в ее взаимодействии с миром, природой, собой, социумом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Светлов, И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х / И.Е. Светлов // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 158–183.
2. Мельник, К. Ритм души. Заметки о творчестве Мая Вольфовича Данцига / К. Мельник // Беларуская думка. – 2014. – № 2. – С. 42–49.
3. Каверин, В.А. Эпилог: мемуары / В.А. Каверин. – М.: Аграф, 1997.
4. Об искусстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://obiskusstve.com/1732097680873622017/on-vsegda-nosidetstvo-v-karmane-hudozhnik-grafik-nikolaj-seleschuk>. – Дата доступа: 01.11.2021.
5. Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток. – М.: Галарт, 1994. – 296 с.: ил.
6. Ізафатава, К. Дарогу адужае той, хто ідзе / К. Ізафатава // Мастацтва. – 2019. – № 9(426). – С. 12.
7. Цыбульскі, М.Л. Паэтыка і семіётыка абстракцыі ў творах мастакоў другой паловы XX стагоддзя / М.Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2018. – № 4(32). – С. 73–78.
8. Борозна, М. Изобразительное искусство Беларуси XX века [Электронный ресурс] / М. Борозна. – Режим доступа: [http://artkurator.com/articles/XX\\_ru.html](http://artkurator.com/articles/XX_ru.html). – Дата доступа: 02.09.2021.

*Поступила в редакцию 03.05.2022*

# Леон Гаспар: американский художник с русской душой

Иванова Е.В.

Образовательное сообщество Кранбрук (штат Мичиган, США)

В исследовании освещается американский период жизни и творчества художника Леона Шульмана Гаспара, одного из первых учеников Ю.М. Пэна, на основе анализа американских газетных и журнальных статей и выставочных каталогов 1915–1967 гг. Это первая публикация на русском языке, посвященная данной теме. Покинув Россию в возрасте 21 года, художник проживал в Париже, затем в США. Плодотворный живописец и неутомимый путешественник, он запечатлел праздники и будни народов, проживающих в разных уголках планеты: индейцев Нью-Мексико и Аризоны, китайцев, монголов, жителей Среднего Востока и Северной Африки. В то же время он не утратил интереса к сюжетам из белорусской и российской народной жизни.

Статья вносит существенные поправки в биографию Гаспара, представленную в существующих публикациях. До сих пор авторы используют сведения, почерпанные из рассказов самого Гаспара, в которых правда зачастую переплетается с вымыслом. Сведения, излагаемые в предлагаемом исследовании, основаны на исторических документах и являются частью монографии «Leon Schulman Gaspard: The Real Story» (Mascot Books, USA, предполагаемая дата публикации октябрь 2022), написанной в результате многолетнего изучения жизни и творчества художника. Основным выводом данной научной публикации является значимость творчества Гаспара в американском искусстве XX века, как показывают отзывы о работах художника современных ему критиков. Особо внимания заслуживают комментарии, в которых авторы подчеркивают духовную связь искусства Гаспара с русским культурным наследием.

**Ключевые слова:** Леон Гаспар, Леон Шульман Гаспар, Лев (Лейба) Шульман, витебская школа Ю.М. Пэна, художники Нью-Мексико, американское искусство XX века, художники русского зарубежья, Парижская школа.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 20–28)

# Leon Gaspard: an American Artist With a Russian Soul

Ivanova E.V.

Cronbrook Educational Community (Michigan, the USA)

The article describes the American period in the life and career of Leon Schulman Gaspard, one of the first students of Yury Pen, and is based on the analysis of American newspaper and magazine articles as well as exhibition catalogs from 1915 to 1967. It is the first Russian-language publication devoted to this subject. After he left Russia at the age of twenty-one, the artist lived in Paris and later in the United States. A prolific painter and a tireless traveler, he recorded festivals and daily life of the peoples around the world: Native Americans in New Mexico and Arizona, Chinese, Mongolians, people of the Middle East and North Africa. At the same time, he never lost interest in Russian and Belorussian scenes.

The article introduces significant corrections to Gaspard's biography, as it is presented in existing publications. Authors continue to base their narrative on Gaspard's own stories, in which truth and fantasy freely mixed. The information provided in this article is supported by historical documents and is a part of the monograph "Leon Schulman Gaspard: The Real Story" (Mascot Books, USA, tentative publication date oktober 2022) that was written as a result of a long-term research of the artist's life and career. The main conclusion of the article is the importance of Gaspard's work in the American art of the 20th century, as evidenced by reviews of contemporary critics. Especially noteworthy are the comments that underscore a spiritual connection between Gaspard's art and Russian cultural legacy.

**Key words:** Leon Gaspard, Leon Schulman Gaspard, Lev (Leiba) Schulman, Vitebsk school of Yury Pen, New Mexico artists, American art of the XX century, Russian emigrant artists, School of Paris.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 20–28)

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: ivanovae4179@gmail.com – Е.В. Иванова

Библиография Леона Гаспара, более известного в Беларуси как Лейба (Лев) Шульман, одного из первых и, как считается, любимейших учеников Ю.М. Пэна, насчитывает десятки статей и две монографии – практически все на английском и французском языках. Это удивительно: с 1905 года художник проживал во Франции, а с 1915 года – в США, и все его работы находятся в частных и музейных коллекциях этих стран. Настоящая научная публикация посвящена жизни Гаспара в Америке и является продолжением статьи «Лейба Шульман-Гаспар и Абель Пфефферман-Панн: начало творческого пути» [1]. Обе статьи написаны на основе многолетнего исследования биографии и творчества этого значительного художника. Необходимо отметить, что, несмотря на обилие работ, это первое исследование, опирающееся на факты, почерпнутые из архивных документов и других исторических источников, а не на собственные рассказы художника, который существенно мифологизировал события своей жизни.

#### **Интерес к культурам разных народов.**

Леон Гаспар прожил сорок восемь лет в Соединенных Штатах, преимущественно в живописном городе Таос у подножия гор Сангреде-Кристо в штате Нью-Мексико. Несмотря на свою удаленность от больших культурных центров, Таос был Меккой как для американских, так и многих европейских художников и писателей (например, Д.Х. Лоуренса, Н.К. Рериха, Н.И. Фешина). Их привлекали своеобразная природа, неповторимое освещение и самобытный образ жизни исконного населения – пуэбло, апачей, команчей и других североамериканских народов.

Однако в отличие от своих соседей по Таосу, для которых волшебный мир Нью-Мексико стал единственным предметом творчества, Гаспар создал обширную галерею образов, в которых запечатлел природу и быт народов в разных уголках планеты: в Беларуси, России, Сибири, Монголии, Китае, Средней Азии и Северной Африке. Конечно, среди его полотен есть немало сцен, изображающих Нью-Мексико, но его постоянно тянуло к путешествиям. Эту страсть нельзя объяснить «охотой к перемене мест» или увлечением экзотикой. Его привлекали люди разных культур, которые были для него прежде всего личностями, а не таинственными чужеземцами.

Подобную особенность творчества Гаспара отмечали многие американские авторы. Так, Карл Дентзел в статье к каталогу посмертной выставки Гаспара писал: «Со свойственным ему чувством культуры и такта Гаспар привнес свой жизненный опыт и видение в самые

отдаленные уголки мира... Он был катализатором и синтезатором мест, людей и вещей – жизни в целом. Ничто не казалось ему странным. Его работы говорят о глубокой мудрости и понимании» [2]. Другой автор подчеркивал, что особый интерес художника к жизни простых людей свидетельствует о его неразрывной связи с русской культурной традицией: «Гаспар усвоил уроки такого “романтика-реалиста”, как Илья Репин... Это практически традиционная русская черта, которая очевидна в творчестве таких писателей, как Толстой, Чехов и Достоевский, и в музыке Рахманинова и Чайковского. Поэтому, если Гаспара правомерно называть европейцем, говоря о его стиле, концептуально он русский, и именно благодаря этому отличительно русскому характеру мы можем до конца оценить своеобразие гения Леона Гаспара» [3, с. 7].

**Витебск–Париж–Нью-Йорк.** Прежде всего, следует вкратце рассказать, каким образом витебский мещанин Лейба Шмульлович Шульман – он же Лев Максимович Шульман-Гаспар<sup>1</sup>, он же Леон Гаспар – оказался в Америке. Уехав из родного города в Одессу, где он проучился в знаменитом художественном училище с 1899 или 1900 по 1904 год, Лейба Шульман решил попытаться счастья в Париже. Благодаря личному упорству, усердию и финансовой поддержке витебского мецената А.Г. Левинсона, владельца пивоваренного завода «Бавария», Шульман преодолел трудности первых «голодных» лет и добился успеха. Начиная с 1906 года, он активно выставлялся на выставках Осеннего салона, Салона независимых и Салона французских художников, а также в частных художественных галереях – Галерее Жоржа Пети и Галерее Девамбе. Он часто упоминается в газетных статьях как «мастер красочных сцен российской деревни».

Если бы не Первая мировая война, Леон Шульман-Гаспар, как он стал себя именовать к этому времени, добавив к своей фамилии слегка измененную фамилию жены Gasper, скорее всего, продолжал бы жить в Париже, совершая регулярные поездки на родину для сбора нового материала. С началом войны он пошел служить воздушным обозревателем на аэростате во французской армии, был сбит и получил серьезные травмы. Это произошло в конце зимы или ранней весной 1915 года.

Художника ожидали годы медленного выздоровления, а тем временем жизнь во

<sup>1</sup>В 1912 году (или ранее) художник принял крещение по обряду русской православной церкви и, как было принято, переименовал не только свое имя, но и отчество, согласно имени крестного отца.

Франции становилась все труднее. Именно тогда и созрело решение эмигрировать в Америку. Этому способствовали дополнительные обстоятельства: жена Леона, Эвлин, была американкой, хотя она утратила свое гражданство, выйдя замуж за российского подданного. Тем не менее в Америке у нее жили мать и сестры.

Отношения Леона с тещей были натянутые – миссис Уорд не могла примириться с тем, что ее дочь вышла замуж за бедного художника, к тому же еврея, но согласилась приютить дочь с зятем на первое время. Ей незачем было беспокоиться: уже осенью 1915 года, всего лишь два месяца после приезда Леона (он прибыл в Нью-Йорк 13 июля), супруги Гаспар<sup>2</sup> снимали собственную квартиру и Леон активно писал, несмотря на недавнюю травму. В ноябре – декабре того же года его картина «Конец ярмарки» была представлена на престижной ежегодной выставке Национальной академии в Нью-Йорке, а в апреле 1916 года открылась его персональная выставка в Галерее Рейнхардт и Сын. Эта галерея, имевшая отделения в Нью-Йорке и Чикаго, становится основным дилером Гаспара по 1921 год.

**Первые выставки в Америке.** Получившая название «Впечатления русского художника о войне: сцены из России и Франции Леона Гаспара», выставка насчитывала более тридцати работ, запечатлевших, главным образом, военные будни: обозы, растянувшиеся по заснеженным полям; конвой, ведущий немецких военнопленных; беженцы, уходящие из родных мест со своим скарбом; краснощечные казаки; французские солдаты у палатки Красного Креста; раненые сенегальские легионеры, отдыхающие в тени. Критик Джеймс Б. Каррингтон писал: «Он привез с собой замечательную серию небольших картин и рисунков со сценами, свидетелем которых он был в России и Франции. Они обладают правдивостью и непосредственностью работ, написанных прямо с натуры. Это не студийные композиции, продиктованные воображением, написанные по памяти или на основе зарисовок. Это документ подлинных событий, написанный красками в разгар действия» [4, с. 286]. Любопытно, что ни Каррингтон, ни другие критики, восторгавшиеся сценами, написанными «прямо с натуры», не задались вопросом: каким образом художнику удалось побывать и на восточном, и на западном фронтах, разделенных Центральными державами от Балтики до Средиземного моря, тем

более что его участие в войне ограничилось не более как восемью месяцами?

Вопрос о том, где и когда Гаспар служил, остается пока без ответа. Единственным доказательством его службы во французской армии является фотография, на которой он запечатлен в форме сержанта батареи аэропостов. Никаких доказательств его службы в российской армии не обнаружено. Поздние заявления Гаспара, что он был участником некой совместной российско-французской группы, опровергаются историческими источниками: таких групп не существовало. Скорее всего, его работы, якобы запечатлевшие события на восточном фронте, были написаны на основе эскизов, сделанных во время путешествий по России и Сибири в предвоенные годы. По приезде в Америку художник воспользовался сложившейся ситуацией: Соединенные Штаты все еще сохраняли хрупкий нейтралитет, но поддержка общественности была явно на стороне Антанты и публика жаждала информации о том, что происходит в окопах и прифронтовой полосе. Выставка Гаспара удовлетворяла этот интерес: он перенес войну в плоскость человеческих отношений, смешивая горе и юмор, тревогу и надежду.

Публикации в прессе создали Гаспару притягательный имидж: русский художник с французским именем, прославившийся в Париже, едва выживший после тяжелого ранения, полученного в воздушном бою (Гаспар заявлял, что служил в авиации, но это не подтверждается). После дебюта в Нью-Йорке персональные выставки его работ с успехом прошли в других городах – Чикаго (Иллинойс), Новом Орлеане (Луизиана) и Толедо (Огайо). Одновременно он активно выставлялся на ежегодных выставках известных художественных организаций – таких, как Национальная академия в Нью-Йорке, Чикагский институт искусств, Галерея Коркоран в Вашингтоне, Академия искусств Пенсильвании в Филадельфии. Его новые работы – «Москва», «Мост через Березину», «Мост через Оку», «Страстная пятница», «Ярмарки», «На базаре, Сибирь» – свидетельствуют о том, что в Новом Свете, как и во Франции, Гаспар стремился утвердиться как «мастер красочных сцен российской деревни». Американские критики часто цитировали парижского критика Марсея Пейи, автора первого развернутого обзора творчества Гаспара, опубликованного в 1913 году: «Творчество Леона Ш. Гаспара, возможно, является самым правдивым и значительным документом, отражающим обычаи и одежду мужиков, рабочих, евреев, бродяг и обездоленных русской деревни» [5]. Критики восхищались яркостью

<sup>2</sup>Приехав в Америку, художник перестал пользоваться фамилией Шульман.

и чистотой красок, сравнивая полотна художника с «древними мозаиками» и описывая их сюжеты следующим образом: «красочные толпы на русских ярмарках», «солдаты на марше и крестьяне, бегущие от надвигающейся войны», «изумительные мосты и дороги, с расписными санями, запряженными рыжими лошадками» и «красавицы-крестьянки в их потрясающих головных уборах».

Уже в первые годы жизни в Америке происходят перемены в стиле художника. Его палитра становится еще более яркой, композиции декоративными, а полотна приобретают монументальность. Если самые большие картины парижского периода не превышают 32 на 48 сантиметров, то теперь они достигают 121 на 119 сантиметров, как, например, картина «Русский лес»<sup>3</sup>, которую можно считать самым значительным достижением этих лет. Написанная в 1921 году, картина представляет сцену, которой суждено было стать одной из самых узнаваемых в творчестве Гаспара: санный кортеж, продвигающийся по заснеженному лесу. Значительную часть холста занимает изображение величественных берез: белые стволы уходят высоко в небо, создавая ритмичный узор из вертикальных и диагональных линий, а их розово-лиловые куполы контрастно выделяются на фоне темно-зеленых сосен и елей и передают глубину пространства. У их подножия извивается грациозной дугой обоз саней; лошади и люди кажутся лилипутами по сравнению с могучей природой. Гаспар демонстрирует во всем блеске свой выдающийся талант колориста: чего только стоит изображение снега, исчерченного синеватыми тенями деревьев.

**Поиск новых тем: Нью-Мексико, Китай и Монголия.** Однако было бы ошибочно думать, что, живя в Америке, Гаспар не искал новых источников вдохновения. Каждое лето он присоединялся к той или иной группе художников, направляющихся работать на пленэре в живописных уголках страны. В 1918 году он совершил первую поездку в штат Нью-Мексико и провел несколько месяцев в Санта-Фе и Таосе. Этот выбор не был случайным: Гаспар был хорошо знаком с работами Таосского общества художников, многие из которых выставлялись в Чикаго, где он проживал с 1917 года. В феврале – марте 1919 года небольшая выставка новых работ Гаспара «Сцены из Нью-Мексико» прошла в Галерее Рейнхардт и Сын (Чикаго), а в декабре 1919 года, после второго сезона, проведенного в Таосе, открылась его персональная выставка

в Чикагском институте искусств. Она включала 35 живописных полотен и более 150 эскизов маслом – портреты, жанровые сцены и виды Таоса с характерными для региона глинобитными постройками «адобе». Газеты писали, что выставка Гаспара была самым захватывающим культурным событием нового года и вызвала большой интерес у публики. Многие работы были куплены местными коллекционерами; одна из самых значительных картин – «На праздник (Апачи)» – была приобретена группой известных бизнесменов и передана в дар Чикагскому институту искусств.

Несмотря на успех картин о Нью-Мексико, Гаспар не был удовлетворен. До войны, в парижском мире искусства, он занимал уникальную позицию – никто не писал зимние сцены из жизни российской глубинки с таким знанием, мастерством и упоением, как он. Теперь же Гаспар был всего лишь один из многочисленных художников, писавших индейские сюжеты. По-видимому, именно желание найти новую уникальную тему заставило его совершить путешествие в Китай и Монголию весной и летом 1921 года. Позднее, рассказывая об этой поездке, Гаспар утверждал, что она продолжалась почти три года и что он сумел побывать в Западном Китае и даже в Тибете. На самом деле путешествие заняло три с небольшим месяца, учитывая, что Леон и Эвлин отчалили из Сан-Франциско 30 марта и вернулись в тот же порт 11 сентября и что переход через океан длился около месяца. Судя по его работам, Гаспар побывал в Урге (Улан-Баторе), Пекине и Кантоне (Гуанчжоу) в южной провинции Гуандун. Несмотря на то, что в названиях многих работ упоминается Сибирь, маловероятно, что художнику удалось добраться до России: это заняло бы слишком много времени, к тому же было небезопасно. В мае – июне 1921 года на границе разрастались военные действия между армией барона Унгерна и Дальневосточной республикой и одинокий путешественник, свободно говорящий по-русски и делающий зарисовки местности, мог легко быть заподозрен в шпионаже. Скорее всего, Гаспар запечатлел сибирских казаков и казачек, проживавших в Урге.

По возвращении супруги Гаспар поселились в Таосе. В течение последующих полутора лет художник активно работал над новым циклом, показывая не более одной-двух работ на отдельных выставках. Его стратегия оправдала себя: когда в марте 1923 года выставка «Картины Дальнего Востока Леона Гаспара» открылась в Галерее Милч в Нью-Йорке, она имела ошеломляющий успех. За последующие

<sup>3</sup>В настоящее время картина находится в коллекции Художественного музея г. Рокфорда (Иллинойс).

два года его персональные выставки прошли в Детройте (Мичиган), Рочестере и Буффало (Нью-Йорк), Де-Мойне (Айова), Сент-Луисе (Миссури), Миннеаполисе (Миннесота) и в других городах. На каждой выставке фигурировало от 30 до 40 полотен, среди которых наряду с китайско-монгольскими были также российские, сибирские и индейские сцены. Помимо персональных выставок, Гаспар также активно экспонировал свои картины на региональных и национальных выставках, из них дважды, в 1924 и 1925 году, на представительной международной выставке в Институте Карнеги в Питтсбурге (Пенсильвания). Заслуга в организации такого насыщенного выставочного графика принадлежала во многом Галерее Милч, которая с 1923 года стала основным дилером Гаспара, и в особенности ее куратору Василию Савицкому. Русский эмигрант, как и Гаспар, Савицкий был глубоким знатоком и ценителем искусства, а также замечательным лектором, который неустанно путешествовал по всей стране, пропагандируя художников, экспонирующихся в Галерее Милч.

Новые работы Гаспара получили широкий резонанс в прессе. Критики отмечали его мастерство в создании необычных цветовых сочетаний. Так, говоря о картине «Китайская свадебная процессия», Марион Холден из Детройта констатировала: «...императорские слуги, одетые в пурпур, сопровождают карету невесты цвета красного лака, за ними – розовый храм с зеленой крышей, а перед ним и позади него развеваются зеленые, розовые и голубые флаги. Можно с уверенностью сказать, что никому никогда не удавалось поставить и разрешить колористическую проблему с такой смелостью и с таким успехом» [6]. Приехав из Китая, Гаспар начал писать на грубом шелке вместо холста. Благодаря этому и его технике письма – используя только чистые краски, он лепил образ посредством маленьких разноцветных мазков – его живопись буквально «светилась», что усилило сравнения с мозаичными панно. «Его полотна светятся, как мозаики, благодаря гармонии пигментных мазков», – восхищался один критик. Другой же вторил: «Они [полотна] – изящные и сияющие творения».

Критики также подчеркивали правдивое изображение любого предмета, которого касалась его кисть: «Каждая его работа обладает аутентичностью портрета. Гаспар тонко чувствует индивидуальную цветовую гамму, присущую каждому человеку и каждому месту» [7, с. 76]. Развивая эту мысль, автор статьи Эдгар Кахилл с юмором замечал, что даже лошади в его картинах обладают

индивидуальностью. Но, пожалуй, самой интересной особенностью новых работ Гаспара являлась их декоративность. Указанная тенденция наметилась еще до его отъезда в Китай и Монголию, но после поездки она выходит на первое место в его арсенале выразительных средств. Так, например, описывая одну из наиболее значительных работ – «Манчжурский лес», Э. Кахилл обращал внимание на пирамидальную форму композиции, образованную линиями стволов деревьев, которая придает «вертикальную силу и сходство с готическими арками этому величественному лесному собору». Отдавая должное «превосходному чувству композиции» Гаспара, критик из Сент-Луиса писал: «Каков бы ни был сюжет и угол зрения, его организация пространства всегда строится на основе повторяющейся формы... первое впечатление не столько реализма, сколько декоративности и организации» [8, с. 48].

**Средний Восток и Туркестан.** Надежды Гаспара оправдались: он снова оказался в уникальной позиции, теперь как «мастер дальневосточных сцен», и его популярность неуклонно росла. Однако он сознавал, что за свою поездку ему удалось увидеть только малую часть Китая и Монголии, и горел желанием продолжить освоение западных регионов этих стран. Если бы не задержка с получением американского гражданства – этот процесс занял четыре года – он бы осуществил свое намерение значительно раньше. Наконец, в феврале 1926 года супруги Гаспар отправились через Атлантику в Константинополь. Пресса не оставила это событие без внимания. «Леон Гаспар, чьи работы экспонировались здесь в 1923, отправляется в плавание» гласил заголовок статьи в Нью-Йорк Таймс. «Среди пассажиров, отчаливших вчера в Константинополь на лайнере “Провиденс” компании Фабр, был Леон Гаспар, художник восточных сцен, чья выставка состоялась здесь в 1923 году... Он намеревается писать Среднюю Азию, Индию и Тибет» [9]. Автор другой статьи, Э.Дж. Костелло, взял интервью у художника, когда тот перед отъездом посетил Чикаго по важному делу – срочно продать картины для финансирования предстоящего путешествия. По словам Гаспара, он планировал проследовать из Константинополя в Дамаск, Тегеран и Ташкент, затем «через киргизские степи в живописную Ургу и далее на юг до самого сияющего Кантона и оживленного Пекина... Он полагает, что будет в отъезде два года и рассчитывает на четырнадцать месяцев плотной работы» [10, с. 15].

Какой маршрут художник избрал по приезде в Константинополь, остается неизвестным. Известно только, что все путешествие заняло не более пяти месяцев и часть времени он провел на Ближнем Востоке и в Европе. Представляется маловероятным, что Гаспар побывал в Бухаре, Самарканде и Ташкенте, не говоря уж о западном Китае, Урге и восточном Китае, попасть в которые можно только перейдя советско-китайскую границу. Получение советской визы было длительным процессом, занимавшим не менее месяца, по свидетельству тех, кто сталкивался с подобной необходимостью [11, с. 56–61], а Гаспар мог посетить советское консульство только по приезде в Константинополь – Соединенные Штаты не имели дипломатических отношений с СССР. Скорее всего, он ограничился странами Среднего Востока. По некоторым сведениям, у него обострилась каменно-почечная болезнь и ему пришлось незамедлительно вернуться домой<sup>4</sup>. Если он действительно заболел, то недомогание не отразилось на его жизнелюбии. Не успев высадиться на американский берег, он тут же приобрел автомобиль новейшей марки (Пео Родстер 1925 года), на котором и отправился с женой в Таос.

Новая поездка не принесла желаемого результата: художнику не удалось создать такой же значительный цикл работ, каким был китайско-монгольский. Он продолжал участвовать в региональных и национальных выставках, но ни одной персональной выставки не состоялось в конце двадцатых – начале тридцатых годов. Более того, создается впечатление, что он не спешил воспользоваться материалом, привезенным из недавней поездки. Картины, которые он выставлял, были написаны на российские, китайские и монгольские темы. Первое полотно, в названии которого упоминается Средняя Азия, появилось на выставке только в 1930 году, однако изображение заставляет усомниться в том, что Гаспар действительно посетил этот регион. «Девушка из Самарканда» скорее похожа на сибирячку: закутанная в полушубок и цветастую шаль, натянутую поверх остроугольной монгольской шапочки, она держит под уздцы коня с расписной дугой. Заснеженный пейзаж на заднем фоне напоминает Сибирь или северную Монголию, а не знойный, солнечный

Самарканд. Следует отметить, что Гаспар также создал ряд картин, в которых точно воспроизвел традиционный женский головной убор, называемый «кимешек» у казахов и «элечек» у киргизов. Эти и некоторые другие работы подтверждают, что он видел представителей народов Средней Азии, но где это произошло остается загадкой.

**Северная Африка.** С осени 1932 года по апрель 1933 года Леон и Эвлин совершили последнее заокеанское путешествие, посетив Париж и Северную Африку. Время, проведенное в Марокко, Алжире и Тунисе, дало толчок новому этапу в художественной эволюции Гаспара. Полотна, созданные на основе этой поездки, отличаются особой манерой письма. Вместо густых, пастозных мазков, свойственных работам предыдущего периода, североафриканские сцены – улицы, мекки, крытые базары с многочисленными лавочками, торговцами и ремесленниками – написаны размытыми красками, наложенными тонким слоем, как будто все цвета утратили свою яркость под раскаленным небом. Некоторые композиции находятся на грани абстракции, превращаясь в свободную гармонию красочных пятен. Североафриканские сцены, безусловно, представляли собой интересный и значительный цикл и заслуживали быть показанными на выставке во всей полноте, однако этого не случилось – по причине Великой депрессии.

**Художник-фермер.** В 1930-е годы художественная жизнь в Америке замерла. Большие организации типа Национальной академии продолжали устраивать ежегодные выставки, но частные галереи с трудом удерживались на плаву в связи с падением покупательной способности публики. Художники Таоса бедствовали, многие не имели средств для отсылки работ на выставки и не могли рассчитывать на помощь меценатов. Наступила эпоха бартера: художники оплачивали картинами еду, жилье и различные повседневные расходы. Гаспар находился в завидном положении по сравнению со своими коллегами. С 1930 года он проживал в собственном доме, архитектура которого причудливым образом сочетала европейскую готику и традиции Нью-Мексико, а на кухне красовалась русская печь с лежанкой. На принадлежащей ему земле Гаспар построил амбар, загон для лошадей, овчарню, курятники и голубятник. Одним словом, он стал джентльменом-фермером.

Мастер кисти также полностью «влился» в местное общество. Если в предыдущее десятилетие он держался особняком, считая себя скорее «гражданином мира», чем Нью-Мексико, то теперь он проводил много

<sup>4</sup>Сохранилось письмо Гаспару, посланное из Парижа в Бордо накануне отплытия художника в Америку М.С. Пакшвером, которого Гаспар знал по Витебску. Пакшвер выражал сожаление, что Леон не успел побывать у него в связи с обострением болезни. Максим Савельевич Пакшвер (г. р. неизвестен; ум. после 1940 г., Виши, Франция) был управляющим Витебского отделения Московского торгового банка (Памятная книжка Витебской губернии за 1905 год).

времени в компании художников, регулярно собиравшихся в отеле Ла-Фонда в Санта-Фе. По воспоминаниям современников, он приезжал верхом на лошади породы Морган, облаченный в пробковый шлем и костюм для верховой езды, который пошила для него Эвлин. Он любил играть в шахматы, а также часто развлекал друзей рассказами о своих странствиях в дальних странах.

Несмотря на сужающийся художественный рынок, Гаспар с удвоенной энергией искал новые возможности выставки и продажи картин. Он ежегодно посылал работы в Нью-Йорк – в Национальную академию (по 1937 год) и в Галерею Милч. С 1931 года живописец также стал продавать картины в Галерее Стендаль в Лос-Анджелесе. Однако даже его невероятная предприимчивость оказалась бессильной в сложившейся экономической ситуации. Тем не менее он активно писал и его мастерство приближалось к своему апогею. За эти годы мастер создал ряд выдающихся полотен, которые стали эталоном его творчества. Среди самых значительных можно назвать «Князь Игорь» (1932), «Сибирский торговый двор» (1936–1961), «Соколиная охота в Средней Азии» (1936), «Воспоминание о Манчжурии» (1948). Все они написаны в большом формате. Пейзажи отличаются богатой фактурой и колоритом – критики называли их «цветовыми симфониями». В портретах поражает особое внимание к роскошной одежде, которая выписана с предельной точностью – Гаспар писал с натуры кафтаны, головные уборы и другие аксессуары, привезенные из заокеанских путешествий, и нередко использовал золотую фольгу для передачи драгоценных украшений и золотого шитья.

В эти же годы Гаспар возвращается к темам своего раннего творчества – сценам из еврейской жизни. Два триптиха, «Старый скрипач» (1930) и «Скрипачи» (1931), рассказывают о музыкантах-клезмерах, которые странствуют из местечка в местечко, развлекая жителей в базарный день. «Мост – Песковатик» (1935) и «Бегство из Витебска» (1940) посвящены родному городу художника. Обе картины основаны на одной из излюбленных композиций Гаспара – красочная толпа, идущая по мосту, – только в первом случае люди несут товары на базар, а во втором покидают город со своим скарбом. Написанное год спустя после начала Второй мировой войны, «Бегство из Витебска» говорит о тревоге художника за родной город, о котором он вспоминал с любовью, несмотря на то, что не был на родине с 1913 года.

**Второй брак и коммерческий успех.** В послевоенные годы художественная жизнь

страны активизировалась и работы Гаспара стали появляться на групповых выставках. В отличие от предыдущих лет, когда художник предпочитал выставки национального масштаба, теперь он активно выставляется в Санта-Фе. Этот сдвиг отчасти можно объяснить тем, что абстракционизм становится ведущим художественным стилем в больших культурных центрах. Однако в Нью-Мексико работы художников-реалистов по-прежнему пользовались большим спросом: туристы желали приобрести картины, которые напоминали бы им о времени, проведенном в «очарованном крае» (это название возникло и закрепилось за штатом в послевоенные годы), а коллекционеры торопились купить картины еще живущих легендарных художников Санта-Фе и Таоса.

В 1958 году Гаспар вторично женился – его первая жена Эвлин скончалась после продолжительной болезни в 1956 году – и его жизнь круто переменялась. Новая жена, Дора Камински, художница, была на двадцать пять лет его моложе и обладала незаурядным знанием художественного рынка. Она незамедлительно взяла на себя обязанности посредника – устанавливала цены (значительно выше тех, которые Гаспар запрашивал ранее), заключала договоры, вела переписку с клиентами. Леон и Дора переоборудовали бывшую мастерскую Эвлин (где она занималась дизайном и пошивом одежды) в выставочный зал, куда приглашали только «серьезных» 2 покупателей. Многие работы, проданные за эти годы, впоследствии перешли в музейные коллекции (Музей Старк в Оранже, Техас; Музей Фреда Джонса-младшего в Нормане, Оклахома; Музей Фрай в Сиэтле, Вашингтон; Музей Эйтельджордж американских индейцев и искусства запада в Индианаполисе, Индиана). Супруги много путешествовали. В 1959 году они совершили длительную поездку по странам Среднего Востока, а также побывали в Париже и Москве, где Леон встретился с родственниками – Александром, Петром (Пейсахом) и Марком Шульманами. Остальные поездки были локальными – в Аризону, Калифорнию, Вайоминг и Мексику, куда супруги Гаспар ездили по приглашению своих друзей-коллекционеров.

**Творческий успех последних лет жизни.** В последние шесть лет своей жизни Гаспар добился широкого признания, о котором мечтал всю жизнь. Вновь, после более чем тридцатилетнего перерыва, состоялись его персональные выставки. Две из них прошли в Санта-Фе – в Галерее Ла-Фонда в 1957 году и в Музее искусства Нью-Мексико в 1958 году –

и одна, «Эскизы Леона Гаспара», в Музее Юго-Запада в Лос-Анджелесе. В 1940–1950-е годы изменилась тематика работ Гаспара: художник почти исключительно писал Нью-Мексико. Особенно его привлекали праздники, на которые съезжались люди со всего региона. Картины этого периода отличаются композиционно от ярмарок и народных гуляний, которые Гаспар любил писать в 1910-е и 1920-е годы. Если в ранних работах нарядные толпы показаны на отдалении, что позволяет художнику отвести значительную часть полотна пейзажу, то теперь фигуры заполняют все пространство. Характерным примером является «Праздник Сан-Джеронимо» (1956), самое значительное событие года в Таосе, которое отмечается 30 сентября. Фигуры на первом плане теснятся и не вмещаются полностью в рамки картины. Создается впечатление, что мы, зрители, сами находимся среди пестрой толпы, на этом карнавале разных культур и народов. Другая отличительная черта праздничных сцен этого периода – отсутствие традиционной перспективы и объема фигур. Художник фактически устраняет средний план, в результате чего картина утрачивает глубину. В сочетании с плоскими фигурами это приводит к усилению декоративного эффекта, создаваемого игрой красочных пятен.

Благодаря новым выставкам о Гаспаре снова начинают писать критики. Особенно примечателен ряд журнальных статей, опубликованных в 1959–1961 годах, а также очерк в каталоге обширной выставки 1963 года «Художники Таоса и Санта-Фе: художественная среда, 1882–1942» [12, с. 43–44]. Авторы высоко оценили мастерство Гаспара, упрочив его место в ряду выдающихся художников, имена которых навсегда связаны с Нью-Мексико. Однако в изложении фактов биографии Гаспара они полностью полагались на его собственные рассказы, которые становились все фантастичнее по мере приближения старости.

Следует отметить, что уже в начале 1920-х годов, беседуя с критиками, художник нередко приукрашивал действительность, выдавая себя за потомка обрусевшей французской семьи, сына вымышленного купца Максима Гаспара, вместе с которым он, малолетка, якобы путешествовал по Сибири. Однако художник всегда соблюдал чувство меры. В поздние годы страсть Гаспара к фантазированию перешла все границы. Стоило упомянуть в его обществе знаменитого человека, как он тут же заявлял о своем близком знакомстве с ним. Вышеупомянутые статьи полны невероятных измышлений, которые легко

развенчиваются при проверке исторических фактов. Однако авторы статей – равно как и друзья художника, которых он развлекал такими же рассказами, – не сомневались в правдивости его слов, хотя и признавали некоторые преувеличения<sup>5</sup>. В 1964 году вышла в свет монография «Леон Гаспар», в которой один из друзей по Таосу, Фрэнк Уотерс, изложил эти рассказы для широкой публики и тем самым невольно узаконил их как биографию Гаспара. По сей день авторы, пишущие о художниках Нью-Мексико, пользуются данной книгой как достоверным источником информации.

Гаспар умер от сердечного приступа 21 февраля 1964 года в возрасте восьмидесяти лет. Его кончина застала врасплох и Дору, и его друзей. Художник казался здоровяком и, несмотря на годы, не показывал признаков замедления творческой деятельности. Напротив, он был полон новых планов. Музей Западного Техаса при Техасском технологическом университете в городе Лаббок вел с ним переговоры о ретроспективной выставке. Его популярность среди критиков, коллекционеров и широкой публики росла, о чем свидетельствует успех его посмертных выставок в Лаббоке и Санта-Фе, а также последующие выставки в коммерческих галереях.

Пятьдесят восемь лет спустя со дня его смерти его работы продолжают пользоваться спросом на аукционах в Америке и Европе, несмотря на то, что испытали типичные для художественного рынка взлеты и падения.

По сегодняшний день самая высокая цена, уплаченная за полотно Гаспара, составляет 2,001,000 долл. – за «Конец ярмарки» (1918, холст, масло, 94 на 119,4 сантиметра) [13].

**Заключение.** Информация о жизни и творчестве Леона Гаспара восполняет пробел в истории художественной школы Ю.М. Пэна. До недавнего времени Лейба Шульман был почти мифической личностью, известной только по воспоминаниям двух учеников Ю. Пэна А.В. Кузнецовой и П.М. Явича, которые лично его не знали, и по сохранившемуся каталогу «Выставка картин художников Л.С. Шульмана, Ю.М. Пэна, К.Н. Каля и Я.А. Павловской». Многие люди, знавшие художника в Америке, отмечали его исключительный талант рассказчика наряду со склонностью к преувеличениям. Действительно, повествуя о своих путешествиях в отдаленных уголках мира, Гаспар виртуозно сочетал правду с вымыслом.

Однако в собственных живописных полотнах он всегда оставался верен правдивому

<sup>5</sup>Среди тех, кто скептически относился к рассказам Гаспара, был Н.И. Фешин, проживавший в Таосе с 1927 по 1933 год.

изображению действительности. Обзор исторических газетных и журнальных публикаций свидетельствует о высокой оценке современников творчества Леона Гаспара, особенно отмечавших его непревзойденное мастерство колориста. Ему по праву принадлежит почетное место среди наиболее прославленных художников, чьи первые шаги в искусстве были сделаны под чутким вниманием замечательного художника и педагога Ю.М. Пэна.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова, Е.В. Лейба Шульман-Гаспар и Абель Пфефферман-Панн: начало творческого пути / Е.В. Иванова // Віцебскія старажытнасці: матэрыялы навук. канф., Віцебск, 23–24 кастр. 2014 г. – Віцебск, 2017. – С. 235–272.
2. Dentzel, C. Introduction / Carl Dentzel // Leon Gaspard: A Retrospective Exhibition, September 19 Through October 31, 1965, Museum of New Mexico, Fine Arts Building, Santa Fe. – Santa Fe, New Mexico. – 1965. – 32 p.
3. Maxwell, F. Leon Gaspard: A Retrospective Exhibition, July 7 – August 5, 1967, Maxwell Galleries Ltd, San Francisco, 1967 / F. Maxwell. – San Francisco. – P. 7.
4. Carrington, J.B. Russian Painter's Impressions of the War: Scenes in Russia and France by Léon Gaspard / J.B. Carrington // Scribner's Magazine. – 1916. – Vol. LIX. – March. – P. 281–288.
5. Le peintre Léon S. Gaspar [Ressource électronique] // Le Radical. – 1913. – 1 avril. – P. 4. – Mode d'accès: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7603579w/f4.image>.
6. Holden, M. Leon Gaspard Exhibits Here – Well-Known Colorist in One-Man Show at Carper's [Electronic resource] // Marion Holden // Detroit Free Press. – Detroit, Michigan. – 1923. – Sunday, April 22. – P. 87. – Mode of access: <https://www.newspapers.com/image/97403843>, downloaded on September 13, 2017.
7. Cahill, E. Gaspard and America's Growth / Edgar Cahill // Shadowland. – 1923. – September. – P. 11, 76. – [Leon Gaspard papers, 1917–1964, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.].
8. In Studio and Gallery [Electronic resource] // St. Louis Post-Dispatch. – St. Louis, Missouri. – 1924. – Sunday, August 3. – P. 48–49. – Mode of access: <https://www.newspapers.com/image/140578887>, downloaded on September 13, 2017.
9. To Paint in the Orient: Leon Gaspard, Whose Work Was Shown Here in 1923, Sails. – New York Times. – New York, New York. – 1926. – February 21. – P. 14. – [ProQuest Historical Newspapers: New York Times].
10. Costello, E.J. Gaspard and the Posters / E.J. Costello // The Poster, The National Journal of Outdoor Advertising and Poster Art. 1926. – March. – Vol. 17, № 3. – P. 15–17, 26.
11. Cutting, C.S. The Fire Ox and Other Years / Charles Suydam Cutting. – New York: Charles Scribner's Sons. – 1947. – 565 p.
12. Coke, V.D. Taos and Santa Fe Artists: The Artist's Environment, 1882–1942 / Van Deren Coke. – Albuquerque: University of New Mexico Press. – 1963. – 160 p.
13. Christies, New York, Sale 1911 Important American Paintings, Drawings and Sculpture, 29 November 2007, lot 16, New York, Rockefeller Plaza [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/leon-shulman-gaspard-1882-1964-the-finish-5001137>.

Поступила в редакцию 01.03.2022

## Принципы решения композиций с изображением музыкантов и музыкальных инструментов в европейской фарфоровой пластике XVIII века

Дун Сяосинь

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

На основе исследования европейской фарфоровой пластики с изображением музыкантов и музыкальных инструментов XVIII века в контексте зарождения и развития искусства фарфора, чередования художественных стилей, тематики и образной характеристики произведений выявляются ключевые принципы решения композиций. Анализ образной системы европейской фарфоровой скульптуры малых форм рассматриваемого периода показал, что наиболее часто изображения музыкантов и музыкальных инструментов встречаются в сюжетах античной мифологии и истории, светской и экзотической тематике, аллегориях, театральных сценах, пасторальном и бытовом жанрах. Стилистические особенности европейской фарфоровой пластики XVIII века отражают характерные черты последовательно бытовавших в Европе стилей барокко, рококо и неоклассицизма. Автор приходит к выводу, что барочные скульптуры малых форм отвечают принципам динамичности и равновесия, рококо – асимметрии, динамичности и доминанте криволинейных элементов, статуэтки неоклассицизма – ритмичности и статичности композиций. При этом именно изображение различных музыкальных инструментов и визуализация игры на них способствовали решению необходимых композиционных задач.

**Ключевые слова:** фарфоровая пластика, скульптура малых форм, музыканты, музыкальные инструменты, принципы композиции, барокко, рококо, неоклассицизм, Европа, XVIII век, античная мифология, светская тематика, аллегория, экзотическая тематика, пасторальный жанр.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 29–33)

## Principles of Solution of Compositions with the Image of Musicians and Musical Instruments in European Porcelain Plastic of the 18th Century

Dong Xiaoxin

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

Based on the study of the 18th century European porcelain sculpture depicting musicians and musical instruments in the context of the origin and development of the art of porcelain, the alternation of artistic styles, themes and figurative characteristics of works, the main principles of solving compositions are revealed. An analysis of the figurative system of European small-scale porcelain sculpture of the period under review showed that the images of musicians and musical instruments are most often found in the subjects of ancient mythology and history, secular and exotic themes, allegories, theater scenes, pastoral and everyday genres. The stylistic features of European porcelain sculpture of the 18th century reflect the characteristic features of the Baroque, Rococo and Neoclassicism styles that consistently existed in Europe. The author comes to the conclusion that small Baroque sculptures correspond to the principles of dynamism and balance, Rococo – asymmetry, dynamism and dominance of curvilinear elements, statuettes of Neoclassicism – rhythm and static composition. At the same time, it was the image of various musical instruments and the visualization of playing them that contributed to the solution of the necessary compositional problems.

**Key words:** porcelain sculpture, small sculptures, musicians, musical instruments, principles of composition, Baroque, Rococo, Neoclassicism, Europe, the 18th century, ancient mythology, secular themes, allegories, exotic themes, pastoral genre.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 29–33)

Адрес для корреспонденции: e-mail: dxx91612@qq.com – Дун Сяосинь

Искусство фарфора обладает особым разнообразием форм. Одной из его разновидностей является мелкая фарфоровая пластика. Образная система произведений в совокупности с художественной спецификой материала отражает основные черты искусства и мировоззренческие аспекты времени своего развития. Изображения музыкантов и музыкальных инструментов занимают существенное место в данной системе.

Скульптура малых форм XVIII в., как правило, исследуется в контексте зарождения и развития западноевропейского фарфора. В научных трудах М.И. Артамонова [1], Т.Д. Карякиной [2], Р.С. Соловейчика [3] рассматриваются история распространения фарфора в европейском пространстве, технологическая региональная специфика, стилистические особенности барокко, рококо и неоклассицизма, жанрово-тематические характеристики, проблема идентификации произведений. В искусствоведческих работах Н.Ю. Бирюковой [4] и К.С. Бутлер [5] основное внимание уделено развитию французской и немецкой фарфоровой пластики XVIII века. Сочинения И.И. Винкельмана [6] и У. Хокарта [7] способствуют наиболее точному пониманию композиционных и стилистических особенностей искусства того времени. Однако, несмотря на то, что в мелкой фарфоровой пластике XVIII в. скульптуры с изображением музыкантов и музыкальных инструментов занимают огромное место, системного исследования, посвященного данной тематике, не существует. Поэтому изучение композиций, изображающих музыкантов и музыкальные инструменты, в контексте исторических предпосылок развития искусства фарфора, стиля эпохи, тематики и образной характеристики произведений является актуальным.

Цель статьи – выявить принципы решения композиций в европейской фарфоровой пластике XVIII в. и их проявление в скульптурах с изображением музыкантов и музыкальных инструментов.

**Становление европейской фарфоровой пластики.** Увлечение культурой далекого Китая, предметами китайского искусства, привозимыми голландскими и португальскими моряками, привело к тому, что Европа с конца XVII в. была охвачена стремлением раскрыть химический состав и технологию производства фарфора. В результате многочисленных опытов алхимиком И.Ф. Бёттгером в 1707 г. был получен твердый фарфор. Ученый возглавил первую европейскую фарфоровую мануфактуру, основанную в крепости Альбрехтбург (Мейсен) в 1708 г. Содержание большого количества каолина придавало фарфоровой массе великолепные пластические

свойства, что способствовало развитию на мануфактуре скульптурного направления.

Мануфактуры и более мелкие производства открывались повсеместно. Однако мастера фарфора, работавшие в Германии, Италии, Франции, Австрии и Англии, руководствовались едиными стилистическими принципами и общей тематикой, так как вся Западная Европа в XVIII в. представляла собой единое художественное пространство. К подобному выводу в результате масштабного исследования западноевропейского фарфора пришла российский искусствовед Т.Д. Карякина. На основании анализа стилистических особенностей искусства фарфора она предложила периодизацию господствующих стилей XVIII в., согласно которой в первой половине столетия преобладала стилистика барокко. Хронологически раннюю границу рококо она определяет 1730 г. Переход к классицизму отмечен в конце 1760-х гг. [2].

**Развитие европейской фарфоровой скульптуры малых форм в эпоху барокко.** Искусство фарфора в эпоху барокко развивалось в религиозном и светском направлениях. Светское направление было связано с придворной культурой, яркая праздничность которой являлась нормой жизни высшего общества. Одной из основных черт барокко является принцип изменчивости всего сущего, что объясняет барочную динамику композиционного построения. Характерными особенностями стиля эпохи являются обращение к эмоциональным проявлениям внутренней жизни человека, игровое начало, интерес к экзотическим странам и ценностям [5, с. 12]. Исходя из вышесказанного, можно проследить основные жанрово-тематические направления фарфоровой пластики, где встречаются скульптуры, изображающие музыкантов и музыкальные инструменты: сюжеты античной мифологии и истории, светская тематика, аллегии, экзотическая тематика, пасторальный жанр.

Наиболее часто изображения музыкантов и музыкальных инструментов располагаются в сюжетах античной мифологии и истории. Это обусловлено в первую очередь тем, что музыкальные инструменты выступают как необходимая атрибутика, закрепленная за тем или иным образом в содержании мифа. Этим также объясняется тот факт, что достаточно часто герои не играют на музыкальном инструменте, а просто держат его в руках, или он лежит рядом, или является просто рельефным изображением на постаментах. Примерами могут служить серия «Овидиевы фигуры» и скульптура малых форм «Ацис и Галатя», созданные И.Ф. Эберлейном (Мейсен), серия «Аполлон и девять муз», выполненная И.И. Кендлером (Мейсен).

В светской тематике одна из наиболее значимых композиций с музыкальными инструментами – модель И.И. Кендлера «Дуэт». Эта так называемая «кринолиновая группа» отражает важное явление в культуре того времени – праздное времяпрепровождение и музицирование при дворе. Кендлер умело передает в фарфоре эстетику придворной жизни, эмоционально расслабленное состояние персонажей [8].

Еще раскрытию одной из наиболее воплощаемых тематик в мелкой фарфоровой пластике служат аллегии. Особой популярностью пользовалась серия «Пять чувств», которая в скульптуре обычно предстает в виде пяти женщин, каждая из которых занята определенным делом, олицетворяющим один из пяти органов чувств человека: зрение, слух, обоняние, осязание и вкус. Каждая из фигур окружена теми или иными атрибутами-символами и в скульптурах аллегии слуха это, как правило, музыкальный инструмент. Одна из первых моделей на данную тематику – статуэтка «Слух» – была создана в 1745 г. И.Ф. Эберлейном (Мейсен).

Увлечение странами Востока, интерес к их культуре нашли отражение в мелкой фарфоровой пластике. Так, гравюры из альбома, изданного в 1714 году в Париже, легли в основу серии фигур, созданных И.И. Кендлером и П. Рейнике, – «Народы Леванта» [5, с. 17]. Среди них «Грек, играющий на табурале» и «Девушка, играющая на треугольнике». Фигуры достаточно статичны, но при этом отличаются пышной и яркой восточной одеждой. Музыкальные инструменты не привычны для того времени и поэтому существенно усиливают экзотичность образов.

**Проявление стилистики рококо в европейской фарфоровой пластике.** В 1750-х гг. в произведениях мелкой фарфоровой пластики существенно усилилась передача рокайльной стилистики. Основными формальными проявлениями в искусстве рококо были стремление к более свободной композиции, что выразилось в рокайльной асимметрии, и переход к плавным и причудливо изогнутым линиям и формам. В книге английского художника У. Хокарта «Анализ красоты» (1753) стремление к s-образной и волнистой линии объясняется философскими понятиями изменчивости, подвижности, вечного течения жизни [7].

В образной системе фарфоровой пластики эпохи рококо по-прежнему актуальными были тема аллегорий, античной мифологии и истории, светская тематика, с той лишь разницей, что доминировать стали любовные сюжеты с явным эротическим уклоном. Главным мифологическим божеством становится Амур. Экзотическая тематика, совпадая своей неординарностью

с эстетическими принципами рококо, также продолжала развиваться. Наряду с перечисленными сюжетами и образами особенно значимой становится тема пасторали: изображаются светские дамы и кавалеры, развлекающиеся тем, что представляют себя пастухами и пастушками. Игровое начало, стремление к развлечениям, увлечение маскарадами и комедиями нашли проявление в театральной тематике. В это же время возникает совершенно новое направление, связанное с жизнью и идеалами третьего сословия. Так называемый бытовой жанр являлся своеобразным противопоставлением праздности и стремлениям к наслаждению аристократических кругов и олицетворением зарождающихся идей демократизма. Во всех вышеперечисленных сюжетах скульптуры малых форм присутствуют персонажи с музыкальными инструментами или музыканты.

Театральная тематика наиболее ярко представлена знаменитой серией статуэток «Обезьяний оркестр», созданных в 1753 г. на Мейсенской мануфактуре И.И. Кендлером. Артисты одеты по моде того времени в стиле рококо и как будто играют и поют под руководством обезьянки-дирижера. Ужимки и позы «музыкантов» подчеркивают гротескный характер фигурок, но движения их при этом реалистичны, как и одежда. Небольшие постаменты украшены рокайльными элементами, расписанными золотом. Музыкальные инструменты позволили усилить динамику композиционного решения как отдельных фигурок, так и всего «оркестра» в целом, при комбинировании.

Похожим стилистическим и композиционным решением отличаются фигурки из серии «Парижские разносчики», в которой есть группа, состоящая из уличных музыкантов (И.И. Кендлер и П. Рейнике, 1753). Хотя эта серия выполнена в бытовом жанре, изображающем людей третьего сословия, музыкальные инструменты здесь также выполняют функцию усиления динамики композиционного решения, эмоциональности образов, что в свою очередь подчеркивает рокайльный характер линий и объемов мелкой пластики.

Возвращаясь к светским сюжетам, рассмотрим тему пасторали, которая получила особое развитие в пределах стиля рококо. Поскольку в виде пастушек и пастухов изображались костюмированные представители аристократии, данная тематика имеет ярко выраженную игровую направленность. В связи с этим статуэтки как правило были парными, изображали флирт и часто, для усиления романтичности образов и динамики композиции, герои играют или держат в руках музыкальные инструменты. Фарфоровые скульптуры с музыкальными инструментами получили

повсеместное распространение в европейских странах: «Пастух и пастушка» (Франция), «Урок музыки» (Германия, Франкенталь) и др.

По-прежнему актуален аллегоризм художественного мышления, унаследованный от барокко. Аллегорические сюжеты рассматриваемого периода приобрели пасторальные или светские черты. Так, Ф.А. Бустелли (Германия, Нимфенбург) в групповой композиции «Слух» изобразил влюбленную пару. При этом дама игрой на музыкальном инструменте пытается разбудить мужчину, задремавшего в завитке рокайля, что наделяет статуэтку остротой и юмором, доходящим до гротеска [1, с. 22].

Сюжеты античной мифологии и истории нашли отражение в творчестве И.И. Кендлера, который в начале 1750-х выполнил фарфоровую раму к зеркалу, украшенную фигурами Аполлона и шести муз. Покровитель муз традиционно изображен с лирой в руках, а часть женских образов – играющими на музыкальных инструментах. Необходимо отметить, что все фигуры переданы в очень динамичных и подвижных позах, создавая движением своих тел причудливый рокайльный узор.

Интерес к экзотической восточной тематике нашел отражение в парных статуэтках «Малабар» и «Малабарка» Ф.Э. Майера (Мейсен). Об индийском народе Малабар было известно, что отличительной его чертой является особая музыкальность. Скульптор же изобразил малабарских музыкантов играющими на колесной лире и гитаре. Музыкальные инструменты позволили усилить композиционную динамику статуэток, придать эмоциональность лицам.

**Специфика перехода к неоклассицизму в европейской фарфоровой пластике.** В 1760-х гг. в европейских странах всё большую силу начинает обретать стилистика неоклассицизма. Зарождению этого направления в искусстве способствует развитие науки, в том числе археологии. Раскопки в Геркулануме и Помпеях стали источником возрождения интереса к античной цивилизации. Основоположник современного искусствознания И.И. Винкельман пришел к выводу, что греческое искусство отличают «благородная простота и спокойное величие» [6, с. 634]. Это и стало ключевой эстетической категорией неоклассицизма. В искусстве, в том числе и в скульптуре малых форм, начинает преобладать героическое начало. К сожалению, данное направление не способствовало изображению музыкантов и музыкальных инструментов в мелкой фарфоровой пластике. И хотя темы аллегорий, сюжеты античной мифологии и истории как никогда актуальны, но в силу их героизации все меньше внимания уделяется чувственному началу.

В 1749 г. во Франции зарождается техника производства фарфоровой пластики из бисквита. Пористая текстура материала не позволяла использовать роспись и глазурование, и скульпторы концентрировали свое внимание на качестве моделировки. И с распространением стиля неоклассицизма белые фарфоровые фигурки с идеально выверенными пропорциями и анатомической точностью становятся фаворитами на рынке фарфора. Как уже отмечалось, героизация и персонализация образов скульптуры малых форм существенно сузила количество изображений музыкантов и музыкальных инструментов, однако они все-таки изредка встречаются в светской, пасторальной, античной тематике.

Наибольший интерес в образно-композиционном решении представляют фигурки детей «Флейтист» и «Барабанщик» Парижской мануфактуры Ля Рокет. Дело все в том, что мальчики изображены играющими на музыкальных инструментах, но самих инструментов нет. Только расположение рук и динамика фигур. Постаменты еще украшены завитками рокайля, но сами статуэтки, за счет белизны фарфора, точности моделировки, отсутствия украшательства, в большей степени соответствуют стилистике неоклассицизма.

Одним из источников сюжетов для мелкой фарфоровой пластики являлись театральные постановки, пасторальные сценки и образы актеров. Так, на основе комедии Ш.С. Фавара – по рисунку Ф. Буше – была выполнена скульптурная группа «Урок игры на флейте». В пасторальной сцене изображен сидящий на холмике Коридон, который учит играть Лизетту. В данном случае музыкальный инструмент служит для придания сюжету романтической и даже чувственной атмосферы.

Северская пластика периода Французской революции воплощала революционные идеи в аллегорических скульптурах и группах. Изображение музыкантов и музыкальных инструментов в таком контексте было совершенно не уместным. К концу XVIII века художники отказались от сюжетов, проникнутых революционным пафосом, но так и не смогли вернуться к старым традициям.

**Заключение.** Таким образом, XIII век является периодом расцвета европейского фарфора. Мелкая фарфоровая пластика испытывает на себе влияние стилей барокко, рококо и неоклассицизма, последовательно бытующих в едином художественном европейском пространстве. Изображения музыкантов и музыкальных инструментов получили наибольшее распространение в скульптуре малых форм барокко и рококо, что связано с многообразием

востребованных тематик, в русле которых работали художники мануфактур: сюжеты античной мифологии, аллегории, театральные образы, экзотическая тематика, светский, пасторальный и бытовой жанры. Неоклассицизм сместил акцент в сторону персонализации и героизации скульптурных образов, что привело к уменьшению обращения к музыкальной тематике.

Музыкальные инструменты в мелкой фарфоровой пластике XIII века служат атрибутом для усиления эмоциональной наполненности образа или сцены (подчеркнутого веселья, грусти, сосредоточенности) или имеют символическое значение, закрепленное за определенными образами в мифологическом или историческом контексте. В скульптурных группах музыкальные инструменты позволяют придать композициям атмосферу романтичности, изящества, утонченной изысканности, а также усилить игровое начало и театральную постановочность сцен.

Основные принципы решения композиций с изображением музыкантов и музыкальных инструментов соответствовали стилистическим требованиям того или иного художественного направления. Так, барочные скульптуры малых форм отражали принципы динамичности и равновесия. Рокайльная мелкая

фарфоровая пластика стремилась к асимметрии, динамичности и доминанте криволинейных элементов. Статуэтки и скульптурные группы неоклассицизма отвечали принципам ритмичности и статичности композиций. При этом именно изображение различных музыкальных инструментов и визуализация игры на них способствовали решению необходимых композиционных задач.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Артамонов, М.И. (ред.) Западноевропейский фарфор 18–19 веков: путеводитель по выставке / М.И. Артамонов. – М.: Искусство, 1956. – 77 с.
2. Карякина, Т.Д. Западноевропейский фарфор в контексте культуры 18 века и проблемы стилистической революции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Т.Д. Карякина; Моск. гос. художеств.-пром. акад. им. С.Г. Строганова. – М., 2011. – 54 с.
3. Соловейчик, Р.С. Западноевропейский фарфор XVIII–XIX вв. / Р.С. Соловейчик. – М.: Искусство, 1956. – 50 с.
4. Бирюкова, Н.Ю. Французская фарфоровая пластика 18 века: монография / Н.Ю. Бирюкова. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1962. – 312 с.
5. Бутлер, К.С. Мейсенская фарфоровая пластика 18 века в собрании Эрмитажа: каталог / К.С. Бутлер. – Л.: Аврора, 1977. – 379 с.
6. Винкельман, И.И. История искусства древности. Малые сочинения / И.И. Винкельман; изд. подготовил И.Е. Бабанов. – СПб.: Алетея, Государственный Эрмитаж, 2000. – 800 с.
7. Хокард, У. Анализ красоты / У. Хокард. – Л.: Искусство, 1987. – 302 с.
8. Описание коллекций и фигурок Meissen [Электронный ресурс] // Art-salon. – 1999. – Режим доступа: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen>. – Дата доступа: 05.02.2021.

*Поступила в редакцию 08.12.2021*

## Сохранение регионального историко-культурного наследия: витебская майолика

*Денисова И.В. \*, Жукова О.М. \*, Карпенко Н.А. \*, Ковальчук Л.Н. \*\**

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

*\*\*Государственное учреждение «Культурно-исторический комплекс «Золотое кольцо города Витебска “Двина”», Витебск*

*Статья посвящена определению важности витебской майолики в контексте сохранения регионального историко-культурного наследия, чему уделяется значительное внимание на государственном уровне.*

*Искусство майолики имеет многовековую историю и достигло расцвета в творчестве итальянских, голландских, русских и отечественных мастеров. Витебская майолика представлена в предлагаемом исследовании как существенное явление в культуре региона, рассмотрены исторические аспекты развития и особенности указанной технологии.*

*Особое внимание в данной публикации уделяется творческому, педагогическому, просветительскому и другим направлениям деятельности известного витебского мастера-керамиста Людмилы Николаевны Ковальчук, которая более 30 лет работает в уникальной технике майолики. В настоящее время мастер реализует авторский проект «Витебская майолика. Роспись по сырой эмали», ей выделен грант Президента Республики Беларусь.*

*В целях популяризации традиционной техники росписи по сырой эмали был сформирован комплекс мероприятий для студентов педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова, который включал мастер-классы, участие в Республиканском конкурсе «Капитал места», презентацию проекта в Культурно-историческом комплексе «Золотое кольцо города Витебска “Двина”», а также разработку соответствующего программно-методического обеспечения.*

***Ключевые слова:** историко-культурное наследие, керамика, витебская майолика, мастер Л.Н. Ковальчук, Витебский регион.*

*(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 34–38)*

## Preservation of Regional Historical and Cultural Heritage: Vitebsk Majolica

*Denisova I.V. \*, Zhukova O.M. \*, Karpenko N.A. \*, Kovalchuk L.N. \*\**

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

*\*\*State Institution “Cultural and Historical Complex «Golden Ring of Vitebsk “The Dvina”», Vitebsk*

*The article is devoted to determining the significance of Vitebsk majolica in the context of preservation of the regional historical and cultural heritage, which is given considerable attention to at the state level.*

*The art of majolica has a long history and reached its heyday in the works of Italian, Dutch, Russian and Russian artists. Vitebsk majolica is presented in the article as a significant phenomenon in the culture of the region; the historical aspects of development and features of this technology are considered.*

*The article pays special attention to the creative, pedagogical, educational and other activities of the famous Vitebsk ceramist Lyudmila Nikolaevna Kovalchuk, who has been working in the unique technique of majolica for more than 30 years. Currently, the master is implementing the author’s project “Vitebsk majolica. Painting on raw enamel”, she was awarded a grant of the President of the Republic of Belarus.*

*In order to popularize the traditional technique of painting on raw enamel, a set of activities for students of the Pedagogical Faculty of Vitebsk State University was set up, which included master classes, participation in the Republican contest “Capital of the place”, presentation of the project in the Cultural and Historical Complex “Golden Ring of Vitebsk «The Dvina»”, as well as development of appropriate software and methodological support.*

***Key words:** historical and cultural heritage, ceramics, Vitebsk majolica, artist L.N. Kovalchuk, Vitebsk region.*

*(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 34–38)*

Республика Беларусь имеет богатое историко-культурное наследие, созданное творческим трудом многих поколений наших

предков, сохранению которого уделяется значительное внимание на государственном уровне. В Конституции Республики Беларусь

*Адрес для корреспонденции: e-mail: o.zhukova71@yandex.ru – О.М. Жукова*

подчеркивается, что каждый гражданин обязан беречь историко-культурное, духовное наследие и другие национальные ценности. В числе основных направлений государственной политики согласно Кодексу Республики Беларусь о культуре обозначены сохранение и развитие белорусской национальной культуры и языка, обеспечение охраны историко-культурного и археологического наследия и др. Также государство обеспечивает разработку и реализацию государственных, региональных и отраслевых программ, направленных на сохранение и развитие отечественной культуры: в Беларуси 2018–2020 годы прошли под знаком малой Родины, нынешний – объявлен Годом исторической памяти. Это обуславливает актуальность изучения различных аспектов деятельности по сохранению регионального историко-культурного наследия.

Целью научной публикации явилось определение значимости витебской майолики в контексте сохранения регионального историко-культурного наследия. Реализация цели предполагала изучение современных представлений об историко-культурном наследии, исследование эволюции указанной технологии керамики, выявление особенностей витебской майолики, характеристику деятельности мастера-керамиста Л.Н. Ковальчук по возрождению и популяризации витебской майолики, в том числе путем привлечения к данному процессу студентов ВГУ имени П.М. Машерова.

**Современные представления об историко-культурном наследии.** По мере роста интереса мирового сообщества и ученых различных областей научного знания к проблеме сохранения традиционной культуры и национального наследия толкование термина «историко-культурное наследие» и смежных ему понятий значительно расширилось. Более четкие определения понятиям «культурные ценности», «историко-культурное наследие» даны в нормативных документах, на основании чего можно констатировать, что историко-культурное наследие представляет собой совокупность культурных ценностей, которые имеют историческое, государственное и общенациональное значение.

На современном этапе под историко-культурным наследием понимают материальные и духовные ценности, созданные в прошлом и имеющие значение для сохранения и развития самобытности народа, его вклада в мировую цивилизацию. Понятие «культурные ценности» трактуется как произведенные человеком или тесно связанные с его деятельностью материальные объекты и нематериальные проявления человеческого творчества, имеющие художественное, историческое, научное или иное

культурное значение [1]. Что касается историко-культурного наследия, то оно представляет собой собирательное понятие, включающее наиболее весомые результаты и свидетельства исторического и духовного развития народа Беларуси, воплощенные в культурных ценностях. Следует заметить, что понятия «историко-культурное наследие» и «памятники истории и культуры» не являются тождественными, так как последние рассматриваются как объекты историко-культурного наследия и относятся к историко-культурным ценностям.

Витебский регион имеет богатые культурные традиции, до нашего времени сохранились многие народные обряды, обычаи, праздники, ремесла. Ведущим региональным учреждением культуры, деятельность которого направлена на сохранение, развитие и пропаганду лучших народных традиций, является культурно-исторический комплекс «Золотое кольцо города Витебска “Двина”». В рамках деятельности данного учреждения значимое место занимают возрождение и популяризация уникального искусства витебской майолики.

**Майолика как вид керамики.** Анализ существующих на сегодняшний день определенных термина «майолика» свидетельствует о наличии двух направлений в его трактовке: в широком смысле – как искусство, технология или способ изготовления керамики; в узком – как покрытые глазурью керамические изделия с цветным рисунком.

Изделия, выполненные в технике майолики, имеют ряд общих признаков: плавные, закругленные формы; белый или непрозрачный фон; яркие, контрастные цвета; желто-коричневая и сине-зеленая основная гамма; преимущественно растительные узоры; блестящая глазурованная поверхность. Отличительными чертами майолики являются достаточно высокая пористость глины на молекулярном уровне, относительно сильная гигроскопичность (способность поглощать воду) и покрытие белой эмалью. В этой технике могут быть выполнены изразцы для печей, декор стен и мебели, наличники, элементы фасадного декора, посуда, панно, скульптуры.

Термин «майолика» обязан своим происхождением названию острова Мальорка или Майорка и возник предположительно в XII столетии. В действительности создавать керамику с глазурованной поверхностью стали гораздо раньше – в Древнем Египте около 2700 года до н.э., где она использовалась при украшении дворцов. Однако с падением Египетского царства искусство майолики было утрачено на века и только в средневековье вышло на новый этап своего развития в творчестве итальянских и голландских

мастеров. Колыбелью итальянской майолики считается город Пиза, откуда производство майолики перешло в герцогство Урбино, а затем распространилось на территории Апеннинского полуострова. Развитию майолики во многом способствовали быстро усилившийся запрос на нее в высших слоях общества. Период процветания майолики продолжался с конца XIV по конец XVI века, чему способствовал общий подъем итальянского искусства в эпоху Возрождения. Наибольшей известностью пользовались изделия фабрик Урбино, Губбио, Пезаро, Форли, Фаэнцы и др. Кроме того, существовали майоликовые мастерские в Сиенне, Римини, Фабриано, Венеции, Падуе, Неаполе и других городах [2].

В Голландии гончарное ремесло преимущественно было потомственным. В XVI веке в городе Делфте приезжими итальянскими мастерами было налажено производство керамической плитки. Приняв голландские имена, они открыли школу по производству майолики. Особую известность приобрел так называемый «синий Делфт» – выпускаемая в этих мастерских плитка для облицовки стен, печей и посуды.

Итальянская майолика – это гармоничное сочетание мягких форм и ярких (преимущественно сине-зеленых и желто-зеленых) красок, а голландская – мягкий контраст белого фона и темно-синих или фиолетовых рисунков в виде геометрических фигур, цветочных орнаментов, изображений животных и людей.

Именно из Голландии технология изготовления майоликовой керамики в начале XVIII века попала в Россию, где открылись керамическая фабрика князя Меншикова в Стрельне, завод Гребенщикова в Москве, мастерские в Ярославле и Гжели. Качественные и дорогостоящие изделия производились также в Новгороде, Риге и Пскове, где действовало несколько керамических заводов по изготовлению изразцов. Изображения для керамики в период второй половины XIX – начала XX века выполняли такие известные художники, как В.М. Васнецов, М.А. Врубель, А.Я. Головин.

**Витебская майолика.** Искусство изготовления керамики также получило развитие на белорусских землях. Одним из известных мастеров второй половины XVII века был уроженец Мстиславля Степан Полубес, чьи творения до сих пор украшают знаменитые храмы, в том числе в российской столице. Он и другие мастера белорусского происхождения одними из первых использовали в архитектурной керамике фигурность и цвет, были приглашены в Москву для оформления храмов изразцами. Творчество белорусских мастеров достигло высокого уровня и оказало влияние на развитие искусства русской майолики.

В Витебске также существовали традиции изготовления керамики. В конце XVIII – начале XX века на кафельных заводах династии Будниковых создавались майоликовые изразцы, суповые вазы, аптечная посуда, декоративные блюда, чашки, тарелки, свистульки, отличавшиеся своеобразным рельефом и цветовым решением, а также рисунком по мотивам вышивок. Производство изделий было налажено из местного сырья – белой и красной глины, которую добывали в окрестностях города.

Значимым событием в развитии витебской майолики стало основание Б.Я. Лисовским в 1877 году завода на улице Кафельной (в настоящее время это район дислокации 103-й Витебской отдельной гвардейской воздушно-десантной мобильной бригады по проспекту Фрунзе). На указанной территории до наших дней сохранились корпуса завода, где производились печной терракотовый, белоглазурованный и золоченый кафель – майолика. Предприятие отличалось высокой технической оснащенностью: в 1895 году здесь работали два конных и газовый двигатели мощностью в четыре лошадиные силы, в 1908 году уже имелся паровой двигатель мощностью в 85 лошадиных сил. Перед Первой мировой войной завод являлся одним из крупнейших предприятий такого типа в Российской империи. В начале XX века завод выпускал порядка 75 тысяч печных изразцов в год. Продукция реализовывалась в собственных магазинах Б.Я. Лисовского в Варшаве, Казани, Петербурге, Николаеве, Саратове, Ростове.

В ходе археологических раскопок, которые проходили в 1977–1993 годах под руководством белорусского археолога Л.В. Колединского на территории Верхнего и Нижнего замков в Витебске, были обнаружены печные изразцы, фрагменты кувшинов и тарелок, покрытые глазурью и росписью. Мастера Витебского региона расширили цветовой спектр изделий, не ограничиваясь применением типичной для белорусских керамистов коричневой глазури, которая символизировала землю и ее дары. Витебские керамисты разнообразили цветовую палитру майолики, используя синий, зеленый, белый, желтый и фиолетовый цвета: изразцы «расцветали букетами, переходящими в древо жизни, и типичными для Витебщины орнаментами» [3].

**Деятельность Л.Н. Ковальчук по возрождению и популяризации витебской майолики.** Известный витебский мастер-керамист Людмила Николаевна Ковальчук заинтересовалась искусством майолики еще во времена учебы в Абрамцевском художественно-промышленном училище имени В.М. Васнецова. Позже, во время преподавания

в художественной школе в Ачинске, работы на фарфоровом заводе в Добруше, в созданном ею с мужем цеху по изготовлению керамики в Витебске продолжала совершенствовать профессиональные навыки и вот уже более 30 лет работает в уникальной технике майолики. В настоящее время член Союза художников Беларуси, мастер народных промыслов (ремесел) культурно-исторического комплекса «Золотое кольцо города Витебска “Двина”» Л.Н. Ковальчук является одним из ведущих в республике художников по росписи керамики с неповторимым авторским почерком.

Под научно-методическим руководством Л.Н. Ковальчук с 2008 года в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» состоялись проекты «Гліна, агонь, майстры», «Чароўная гліна», «Изотерра», «Гліна спявае» и др. Большое внимание мастер уделяет пропаганде и популяризации росписи по сырой эмали. Важным направлением деятельности Л.Н. Ковальчук является участие в областных, республиканских и международных выставках народных художественных ремесел, конкурсах, фестивалях, праздниках, ярмарках народного творчества, где ее авторские работы были оценены по достоинству: лауреат II степени в номинации «Совершенное владение ремесленной технологией и успешное проведение мастер-класса по восстановленному ремеслу» на областной выставке-конкурсе редких и забытых ремесел «Традиция в настоящем» (2018), лауреат I степени международного конкурса мастеров традиционной и современной художественной росписи «Краски небес» (2020) и лауреат I степени международного конкурса традиционной игрушки «Забава» (2021) в рамках Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» и др.

Авторские работы Л.Н. Ковальчук из фарфора, керамики и шамота признаны достойными образцами историко-культурного наследия Витебского края [4], некоторые из них в настоящее время хранятся в фондах Национального художественного музея Республики Беларусь, учреждения культуры «Витебский краеведческий музей», в собрании Могилевского художественного музея П.В. Масленикова, а также в частных коллекциях.

С 2016 года, получив поддержку художественного совета культурно-исторического комплекса, Л.Н. Ковальчук работает над авторским проектом по возрождению витебской майолики XVII–XVIII веков, так как ей как мастеру «захотелось попробовать себя в изразцовом искусстве, “почувствовать” архитектурность и орнаменту изразцов того времени» [5].

В рамках проекта «Витебская майолика» в 2019 году мастером создана печь-камин с применением технологии изготовления витебского изразца XVII века. За основу взят изразец из археологических раскопок Л.В. Колединского в Верхнем замке. По старинной технологии было изготовлено «более сотни изразцов с росписью в канонических цветах, украшенных растительным орнаментом – букетами, переходящими в дерево жизни» [6]. Значительные коллекции изразцов, которые использовались мастером в исследовании, находятся в Витебском краеведческом музее и Институте истории Национальной академии наук Беларуси.

Распоряжением Президента Республики Беларусь от 31 декабря 2020 года Л.Н. Ковальчук был предоставлен грант на реализацию проекта «Витебская майолика. Роспись по сырой эмали». Мастером проводятся ознакомительные и обучающие семинары и мастер-классы для жителей Витебска и Витебской области, создана выставочная экспозиция музейной коллекции «Витебская майолика. Роспись по сырой эмали», организована работа мастерской-студии «Витебская майолика. Роспись по сырой эмали», подготовлена презентация проекта «Витебская майолика. Роспись по сырой эмали» в культурно-историческом комплексе «Золотое кольцо города Витебска “Двина”».

**Комплекс мероприятий по приобщению студентов ВГУ имени П.М. Машерова к витебской майолике.** С целью популяризации витебской майолики и усиления практической направленности подготовки студентов высшего учебного заведения в рамках деятельности учебно-научно-производственного комплекса (УНПК) «Імкненне» на базе культурно-исторического комплекса «Золотое кольцо города Витебска “Двина”» (руководитель – доцент кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова И.В. Денисова) были организованы и проведены *мастер-классы*, в которых приняли участие студенты дневной и заочной форм получения высшего образования специальностей «Начальное образование», «Дошкольное образование», «Музыкальное искусство, ритмика и хореография», в том числе студенты из Китайской Народной Республики.

Каждый мастер-класс включал ознакомление с историей развития и особенностями витебской майолики, изготовление (лепку) изделия (свистулька, изразец или колокольчик), уфельный обжиг в муфельной печи при температуре 900°, нанесение глазури на изделие, роспись изделия по сырой эмали, обжиг готового изделия в муфельной печи при температуре 1000°. В ноябре – декабре 2021 года более 200 студентов педагогического факультета приняли участие

в мастер-классах Л.Н. Ковальчук, где ознакомились с витебской майоликой и изготовили изделия под руководством мастера.

Педагогический факультет ВГУ имени П.М. Машерова тесно сотрудничает с руководством и мастерами культурно-исторического комплекса «Золотое кольцо города Витебска "Двина"», что способствует передаче традиций, сохранению культурного наследия и духовных ценностей. Обеспечение неразрывной связи прошлого, настоящего и будущего помогает нравственно-эстетическому воспитанию подрастающего поколения в условиях технического прогресса и глобализации.

В процессе научного исследования возникла потребность в представлении его материалов на республиканском уровне, что стало возможным благодаря участию в *Республиканском конкурсе «Капитал места»*, который проводился в соответствии с планом работы Министерства образования Республики Беларусь на 2021 год в рамках реализации Государственной программы «Образование и молодежная политика» на 2021–2025 годы. Конкурс был направлен на изучение и популяризацию историко-культурного наследия и современного культурно-экономического потенциала регионов Беларуси. К участию в конкурсе мастером Л.Н. Ковальчук и доцентом кафедры музыки И.В. Денисовой была подготовлена студентка второго курса специальности «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова Е.А. Данилюк. Тема представленного проекта – «Витебская майолика: роспись по сырой эмали». Результатом участия в конкурсе стало получение диплома I степени в номинации «Предметы быта».

**Заключение.** Возрождение витебской майолики как культурного феномена на нынешнем этапе приобретает особую значимость в контексте сохранения регионального историко-культурного наследия. Искусство майолики имеет многовековую историю и наибольших высот достигло в творчестве итальянских, голландских, русских и отечественных мастеров. В Витебске уже с XVII века развивались традиции изготовления изразцов, посуды и других керамических глазурованных изделий с росписью в технике майолики, которая представляла собой заметное явление и была популярна среди представителей обеспеченных слоев общества того времени. Витебскую майолику отличало то, что мастера региона расширили цветовой спектр изделий. Не ограничиваясь применением типичной для белорусских керамистов коричневой глазури, они разнообразили цветовую палитру изделий, используя синий, зеленый, белый, желтый и фиолетовый цвета.

В настоящее время одним из ведущих художников по росписи керамики в нашей стране является мастер народных промыслов (ремесел) культурно-исторического комплекса «Золотое кольцо города Витебска "Двина"», член Союза художников Беларуси, известный витебский мастер Л.Н. Ковальчук, которая более 30 лет работает в уникальной технике майолики. Работы автора признаны достойными образцами историко-культурного наследия Витебского края. Деятельность Л.Н. Ковальчук по возрождению витебской майолики включает следующие направления: творческая, исследовательская, педагогическая, методическая, просветительская, выставочная. С 2016 года мастер работает над авторским проектом по возрождению витебской майолики, в 2020 году ей предоставлен грант Президента Республики Беларусь.

Важным аспектом сохранения культурного наследия является воспитание подрастающего поколения, осуществляемое на основе культурных традиций и ценностей региона. С целью приобщения к витебской майолике студентов педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова был сформирован комплекс мероприятий, который включал организацию и проведение мастер-классов, подготовку и участие в Республиканском конкурсе «Капитал места», презентацию проекта в государственном учреждении «Культурно-исторический комплекс "Золотое кольцо города Витебска "Двина"» и разработку соответствующего программно-методического обеспечения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мартыненко, И.Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия: монография / И.Э. Мартыненко. – Гродно: ГрГУ, 2005. – 343 с.
2. Брокгауз, Ф.А. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс] / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – Режим доступа: <https://rus-brokgauz-efron.slovaronline.com/>. – Дата доступа: 14.11.2021.
3. Магия создания хрупкой вечности, или Чем пленяет витебская майолика [Электронный ресурс] / Новости культуры // БелТА. – Режим доступа: <https://news.21.by/culture/2021/09/23/2398410.html>. – Дата доступа: 12.12.2021.
4. Людмила и Валерий Ковальчук – керамисты Витебска: альбом / сост. Л.В. Вакар; вступ. сл. Н.А. Гугнин. – Минск: Оноре, 2014. – 120 с.
5. Реконструкции витебской майолики посвятила свою жизнь известный белорусский художник Людмила Ковальчук [Электронный ресурс] // Витьбичи. – 2017. – 28 нояб. – Режим доступа: <https://www.vitbichi.by/news/kultura>. – Дата доступа: 14.12.2021.
6. Возрождение витебской майолики: грант Президента Республики Беларусь предоставлен мастеру народных ремесел Людмиле Ковальчук [Электронный ресурс] // Витьбичи. – 2021. – 27 янв. – Режим доступа: <https://www.vitbichi.by/news/kultura/post45904>. – Дата доступа: 12.11.2021.

Поступила в редакцию 17.02.2022

## Графическое наследие Владимира Витко в собрании УК «Витебский областной краеведческий музей»

**Кривенькая Е.С.**

*Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск*

*Творчество Владимира Ильича Витко (10.05.1933–07.04.2020) представлено в музейных собраниях Республики Беларусь и частных коллекциях. Центральное место в его работах занимают ассоциативные образы, символично-аллегорические конструкции, воплощенные в простых и лаконичных, пластически текучих и декоративных формах. Графическое наследие В.И. Витко в фонде УК «Витебский областной краеведческий музей» разнообразно по тематике и художественному решению, что позволяет демонстрировать посетителям выставок поиск графических и стилизованных решений одной и той же темы, а также поступательное развитие художественного замысла.*

*Цель данной статьи – рассмотреть основные особенности графических произведений В.И. Витко на примере работ, поступивших в фонд музея от художника в 2015 году (акт приема на постоянное хранение № 13353 от 13/02/2015), и подтвердить авторские выводы цитатами художника из его автобиографических книг «Белые облака» и «Лёс і мастацтва». Задача исследователя – посредством искусствоведческого анализа графического наследия В.И. Витко обосновать, что он был художником думающим и восприимчивым к болезненным точкам своего времени.*

**Ключевые слова:** графика, рисунок, набросок, карикатура, графический лист, карандаш, тушь, фломастер.

*(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 39–43)*

## Vladimir Vitko Graphic Heritage in the Collection of Vitebsk Region Museum of Local Lore

**Krivenkaya E.S.**

*Establishment of Culture “Vitebsk Region Museum of Local Lore”, Vitebsk*

*Vladimir Ilyich Vitko's (10.05.1933–07.04.2020) creative work is exhibited in museum collections of the Republic of Belarus and in private collections. Associating images, symbolic and allegoric constructions embodied in simple and laconic, plastically flowing and decorative forms occupy the central place in his works. V.I. Vitko's graphic heritage in Vitebsk Region Museum of Local Lore is various in its themes and artistic solutions, which makes it possible to demonstrate to exhibition visitors the search for graphic and stylistic solutions of one and the same theme as well as the development of an artistic idea.*

*The article aims at considering main features of V.I. Vitko's graphic works on the example of works which he presented to the Museum collection in 2015 (№ 13353 13/02/2015 admittance act) and confirming the conclusions by the artist's quotations from his autobiographic books “Beliya oblaki (White Clouds)” and “Lios i mastatstva (Life and Art)”. The researcher's task is to reiterate, by means of an art analysis of the artist's graphic heritage, the idea that V.I. Vitko was an artist who was thinking over and perceiving painful moments of his times.*

**Key words:** graphics, a drawing, a scetch, a caricature, a graphic sheet, pencil, ink, felt-tip pen.

*(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 39–43)*

Творчество Владимира Ильича Витко (10.05.1933–07.04.2020) широко известно в Беларуси. Его работы хранятся и экспонируются в музеях Минска, Витебска, Новополоцка, Слуцка, а также пополняют частные коллекции в Беларуси, России, Польше, Германии, Италии. Центральное место в творчестве

художника занимают ассоциативные образы, символично-аллегорические конструкции, воплощенные в простых и лаконичных, пластически текучих и декоративно живописных формах, а также в графических работах. Художник принципиально давал работам названия на белорусском языке [1, с. 4]. Связь

с народной культурой прослеживается и в художественной ткани его работ. «Я написал столько работ в разных жанрах и разных техниках, но никогда ничего не выдумывал, темы видел в окружающей среде, сюжеты брал из жизни...», – признавался мастер.

Графическое наследие В.И. Витко в фонде УК «ВОКМ» разнообразно по тематике и художественному решению. Объединение графических листов В. Витко в блоки при монтаже выставок позволяет демонстрировать посетителям музея разнообразие графических и стиливых решений одной и той же темы, а также поступательное развитие художественного замысла. «Усе мае карціны нясуць сэнсавую нагрузку. Кампазіцыя, каларыт, форма, гармонія, колер... У мяне ёсць і лёгкія работы, і складаныя, глыбокія па сэнсе творы, пачынаючы з нашага быту, гісторыі, акаляючага свету і заканчваючы касмічнай прасторай, рухам матэрыі і будовай Сусвету» [2, с. 319].

Цель данной статьи – проанализировать основные особенности графических произведений В.И. Витко на примере работ, поступивших в фонд музея от художника в 2015 году (акт приема на постоянное хранение № 13353 от 13/02/2015).

**Темы и образы.** Среди графического наследия В. Витко особо ценным является альбом рисунков карандашом, датированный 1979 годом. Они были сделаны художником с натуры во время пребывания в больнице. Все рисунки из этого альбома попали в основной фонд. В названии некоторых рисунков акцентированы будничные занятия: «За пісьмом» (КП 026613/014), «За кнігай» (КП 026613/002), «Чытанне» (КП 026613/005). Часть рисунков под общим названием «У бальніцы» (КП 026613/003, КП 026613/008, КП 026613/013, КП 026613/015) – это наблюдения художника за людьми, которые ведут себя обычно, а не позируют для портрета.

Блок «Портреты без детализации названия» самый объемный по количеству графических листов – 108 предметов: портреты мужчин и женщин, только намеченные контурной линией фломастера или карандаша. Их можно рассматривать как рисунки-упражнения.

Широкий диапазон творческих поисков В. Витко в графике можно проследить по ряду его автопортретов. Наиболее ранние – карандашные автопортреты, датированные 1999 годом (КП 026613/38 и КП 026613/39). Они выполнены в реалистичной манере, моделированы светотенью и имеют большое портретное сходство. Карандашные автопортреты 2003 года (КП 026613/36-37) выполнены в той же реалистичной манере, но уступают портретам

1999 года по качеству проработки деталей, они более плоскостные. Автопортрет (КП 026613/37) был копирован художником в карандашных контурных линиях (КП 026613/057 и НВ 011310/072), а также фломастером (НВ 011310/070, НВ 011310/071, НВ 011310/076, НВ 011310/077, НВ 011310/078). Особняком стоит автопортрет 2003 года, выполненный тушью (КП 026613/55). По композиции он восходит к карандашному портрету (КП 026613/37), но в нем есть элементы творческой переработки первоначального образа. Автопортреты В. Витко сильно различаются между собой по степени сходства. В автопортрете (НВ 011310/314) хорошо передана характерная для художника манера смеяться, широко открывая рот. «Калі мне дрэнна, я ў думках уяўляю гэты партрэт, ён заўжды перад вачамі. Я раблю тое ж самае – я смяюся, мышцы расслабляюцца, і мне робіцца лягчэй» [2, с. 328].

Среди автопортретов В. Витко, поступивших в 2015 году, выполнен в цвете только один (КП 026613/64, бумага, пастель, фломастер). Выделяется из всей группы автопортретов вариант 2006 года, выполненный фломастером (НВ 011310/217). В нем художник отошел от задачи передать портретное сходство, а нарисовал контурной линией одной толщины своего рода иероглиф «Витко». Еще одним вариантом условного автопортрета можно считать лист (НВ 011310/218), в котором художник применил плоскостное линейно-пятновое решение тушью. «Калі я пачынаў, я цікавіўся і еўрапейскім мастацтвам, і нават сусветным. Выпісваў часопісы, чытаў артыкулы, цікавіўся усім... я наведваў мноства выстаў, абышоў усе музеі, убачыў розныя стылі і формы... Мяне цікавіць усё» [2, с. 320]. «Я думаў, што закончу вучобу, буду працаваць і спакойна жыць. Аднак прыйшлося вучыцца ўвесь час. Вывучаў вялікіх майстроў еўрапейскага ўзроўню, увесь час займаўся творчасцю» [1, с. 31].

Анализируя одиночные портреты мужчин и женщин в графике В. Витко, можно отметить, что мужских портретов меньше, чем женских. Портреты различаются по возрастам. Так, например, есть образ юноши (КП 026613/028) и образ бабушки (КП 026613/024). Среди женских портретов соответственно можно выделить работу «Дзяўчынка» (НВ 011310/033) и «Партрэт бабулі» (НВ 011310/257). Некоторые портреты имеют в названии имя собственное: «Ала» (НВ 011310/216), «Таня» (КП 026613/034); другие носят более отвлеченный характер, например, «Прыгажуня» (НВ 011310/345), «Кветка» (НВ 011310/024), «Вучаніца» (НВ 011310/019). Большинство портретов этой группы написаны по представлению, а не с натуры и лишены психологизма.

В графическом наследии В. Витко можно выделить серию листов «Двое», датированную 2011 годом. В ней художник изображает пару: женщину и мужчину. Их лица с закрытыми глазами соприкасаются и обозначены на листе только контуром. Самый многозначный в этой серии лист (НВ 011310/248), в котором голова мужчины показана только общим черным силуэтом, а лицо женщины обозначено контурными линиями одной толщины и тонировано пастелью. Взаимодействие темного и светлого пятен в едином поле графического листа задает цепь ассоциаций: мужчина и женщина – противоположности друг друга, как символы «Инь и Янь»; в данной паре есть реальный персонаж и только тень другого и т.д.

Над темой притяжения мужчины и женщины В. Витко работал в разные годы: «Ружа» (2006 НВ 011310/378), «Пацалунак» (2007 НВ 011310/262), «Прагулка» (2011 НВ 011310/031), «Ідзе дождж» (2012 НВ 011310/235).

Завершают тему «Двое» листы «Шлях», датированные 2013 годом (НВ 011310/318, НВ 011310/291, КП 026613/41), и графический лист «У вечнасць» (НВ 011310/258). У них общая композиция: две фигуры стариков спиной к зрителю, опирающиеся на костыль (старик) и палку (старуха). Во всех трех листах «Шлях» фигуры стариков показаны темным пятном со светлым ореолом вокруг них, а лист «У вечнасць» решен наоборот: белые силуэты стариков в траурной кайме черного фона, повторяющего абрисы фигур. Такое графическое решение можно трактовать как воплощение идеи о том, что свет любви освещает любящим их земной путь, пока они живы, а когда смерть открывает переход в вечность – любящие сами становятся светом. Вспоминая о своей жизни с женой Ядвигой Андреевной, В. Витко писал: «Ядвіга не надта разбіраецца ў жывапісе... Яна ніколі не ўказвала мне, як пісаць. Ядзвізе цяжка было са мной жыць... Сэнс такі: калі мастак прымае пакуты, разам з ім пакутуе і яго жонка» [2, с. 323].

В графическом наследии В. Витко есть ряд одноименных листов «Размова», где художник искал различные варианты художественного решения одной и той же темы. Лист НВ 011310/102 – это разговор мужчины и женщины. Лист НВ 011310/104 – судьбоносный разговор человека и доисторического животного, следствием которого стало появление домашних животных. Лист НВ 011310/116 – разговор двух «колючих» фигур, обозначенных ломаной контурной линией. Его можно трактовать как разговор на повышенных тонах. Графический лист НВ 011310/270 – разговор группы

участников. Здесь художник делает акцент на жестикуюляции говорящих. Карандашный набросок с натуры КП 026613/07 – это документальная фиксация реального разговора, свидетелем которого был художник.

Многие графические листы В. Витко можно объединить общей темой «Символические образы». В них он оттачивал метафорическую образность, собирал логические цепочки, делал авторские эквиваленты к образам литературных героев и социальных типов. Так, например, лист «Заваявацель» (НВ 011310/238) – силуэтное решение образа палача, в котором накладываются друг на друга абрис профиля человеческого лица и абрис топора. Рисунок «Ахвяра» (НВ 011310/114) апеллирует к образу спеленутого в бинты и гипс человека, олицетворяющего страдание. В ряде рисунков В. Витко работает с понятием «черный»: «Чорны воран» (НВ 011310/332), «Чорны чалавек» (НВ 011310/119), «Чорная мішэнь» (НВ 011310/037). Лист «Чорны воран» художник трактует как собственный вариант знака беды, он не ставил перед собой задачу создать при этом достоверное анималистическое изображение. Лист «Чорны чалавек» – это отправная точка для множества ассоциаций: «негр», потому что с черным лицом; призрак, вызывающий манию преследования; черно-рабочий. «Чорная мішэнь» внешне простое линейно-пятновое графическое решение, в которое художник вкладывает подтекст: любой человек может стать объектом прицела.

Рисунки «Дон Кіхот» (НВ 011310/223), «Пікавы туз» (НВ 011310/348), «Фокус» (НВ 011310/353) можно рассматривать как примеры работ, которые В. Витко создавал в роли художника-примитивиста. Изображение персонажа с минимумом детализации было только аллюзией к тому, что хотел сказать автор, и какую ассоциацию вызвать у зрителя. «Мяне крытыкуюць. Я адказваю: займайцеся сваёй справай, а я буду займацца сваёй. Некаторыя з зайздрасці гаварылі, што мае работы дрэнныя» [2, с. 321].

В графическом наследии В. Витко встречаются произведения, которые можно отнести к жанру карикатуры: «Стары Бураціна» (НВ 011310/239), «Шырокая Радзіма» (НВ 011310/340), «Песня» (НВ 011310/400), «Прамоўцы» (НВ 011310/003). Лист «Стары Бураціна» – это достаточно убедительное, с точки зрения пластики художественной формы, портретное изображение старого вруна. В рисунке акцентированы контуры оплывшего лица, двойной подбородок и растянувшиеся губы. Художник обозначает только темные впадины глазниц этого персонажа, давая тем самым понять, что врун прячет глаза, чтобы они

его не выдали. У графических листов «Широкая Радзіма», «Песня» одинаковая композиционная схема: медведь, играющий на гармошке. Здесь В. Витко зафиксировал расхожий образ народного гуляния и создал подобие лубочной картинке. Рисунок «Прамоўцы» решен как геометрическая абстракция. Для обозначения персонажей художник использует рубленые геометрические формы. Выразительность белых силуэтов с черными провалами глаз и ртов подчеркивается локальным пятном красного фона. Резкость графического выражения соотносится с резкостью высказывания художника об ораторах, в словах которых нет ни доброты, ни пользы, ни правды.

В графике В. Витко выделяется ряд работ, в которых преломились воспоминания художника о военном лихолетье и красном терроре. Среди них «Помнік герою» (НВ 011310/251); «У агні» (НВ 011310/174, НВ 011310/252); «Апаленыя» (НВ 011310/196); «Выхад з плену» (КП 026613/76); «Красная мельница» (НВ 011310/319); «Гнаныя» (НВ 011310/403); «Пакутнікі» (НВ 011310/100); «Пошукі жывых» (КП 026613/42). Наибольшей экспрессией из вышеперечисленных графических листов отличается «Выхад з плену». В. Витко делает акцент на мимике кричащего лица-маски: напряженные скулы, широко раскрытый рот. Изображение воспринимается как стоп-кадр, выхваченный из потока лиц. Работы «Красная мельница», «Гнаныя», «Пакутнікі» решены как многофигурные композиции, в которых художник передал образ трагедии целого народа: «...мяне хвалюе тэма мільёнаў людзей, загінуўшых у лагерах. Мы павінны помніць пра гэтых бязвінных ахвяр...» [2, с. 317].

В рисунках «Мумія» (НВ 011310/180, НВ 011310/234) художник подчеркивает резкость черт лица, в котором уже нет постоянно меняющейся мимики, а осталась только гримаса. Тело, в котором уже нет души, становится просто оболочкой, только видимостью человека. Эта мысль волновала художника, и время от времени он к ней возвращался.

В работах «Карагод» (НВ 011310/402), «Танец» (НВ 011310/001), «Танец спіленых галін» (НВ 011310/080, НВ 011310/081, НВ 011310/327) художник строит композицию как определенный ритм, заданный в рисунке контуров условных фигур людей и растений. Танец – одна из архаичных форм взаимодействия людей, актуальная и по сей день. Пластика танцующей фигуры очень выразительна: рисунок контуров тела позволяет сделать вывод о том, двигается фигура скоординированно или хаотично, мерно или импульсивно.

Среди графических листов В. Витко можно выделить тематический блок «Образы чувств и ощущений». Здесь наибольшей пластической выразительностью отличаются лист «Журба» (НВ 011310/112) – фигура плачущей женщины в контурных линиях разной толщины и рисунок гелевой ручкой «Смутак» (НВ 011310/018) – образ горющей женщины в национальном белорусском головном уборе-намитке. Складки головного убора подчеркивают линии опущенных вниз уголков губ и глаз женщины, что усиливает общее выражение образа печали. Экспрессивное поведение человека нашло отражение в рисунке «Крык» (НВ 011310/118). Точно попадают в образ страдающего человека графические листы «Боль» (КП 026613/01, НВ 011310/344) и «Гора» (КП 026613/004). Листы «Страх» (НВ 011310/005, НВ 011310/011); «Жах агню» (НВ 011310/313) можно рассматривать как попытку художника взять под контроль это иррациональное чувство. В данных работах В. Витко не столько передает физиогномические особенности проявления страха в человеческом лице, сколько создает аллегорические образы.

Рисунки «Каханне. Боль. Смутак» (КП 026613/045, НВ 011310/315) отличаются одновременно натурализмом и условностью изображения. Неестественный надлом обнаженной женской фигуры, моделированной светотенью, с одной стороны, неприятно поражает зрителя явным несоответствием натуре, а с другой стороны, позволяет художнику наглядно передать мысль о том, что горе человека «ломает» и совсем не делает привлекательным.

Монументальным выглядит графический лист «Слёзы» (НВ 011310/349). Художник ушел от реалистического изображения плачущего человека к условной композиции, в которой контуры человеческих лиц только угадываются, а потоки слез – это векторы взаимодействия между ними. «Многія кажучь, што я пішу не прыгожа. Але ў маіх карцінах – праўда і трагедыя маёй зямлі. Дзесьці яны нават пачынаюць мяне пужаць: у іх больш болю, чым радасці. Радасць у жыцці не запамінаецца, яна праходзіць незаўважна. А боль, пакуты застаюцца. Сёння балюча ўсім – і зямлі, і сонцу, і людзям» [2, с. 429].

**Звери В. Витко.** Большинство изображений животных и птиц в графике В. Витко не отличается натурализмом, они нужны ему как «опорные точки» для фиксации мыслей. Есть ряд рисунков, в названии которых художник поднимает тему страдания, например, «Хворая львіца» (НВ 011310/308), «Раненая ваўчыца» (НВ 011310/093), «На калені»

(НВ 011310/398). Можно выделить в графике В. Витко рисунки животных, несущие в себе негативный эмоциональный заряд. Например, акварельные рисунки «Драпежник» 2013 года (НВ 011310/305-307). Они представляют собой вариации четвероногих тварей, окрашенных в оттенки красного цвета, с ощеренной пастью и вздыбленной шерстью. Для Витко не важно, какой они породы, первостепенное значение имеет импульс-знак, что они опасны.

Изображения птиц в графике мастера – это метафоры полета и свободы, форма крыла и рисунок перьев для художника второстепенны. Так, в листах «Улятаюць» (НВ 011310/105), «Не магу ляцець» (НВ 011310/299) В. Витко заостряет проблему одиночества, неполноценности. В рисунках «У клетцы» (НВ 011310/388, НВ 011310/201) он поднимает тему обреченности.

Рисунками-фантазиями на тему вымерших либо несуществующих животных являются работы: «Вутказаўр» (НВ 011310/106, НВ 011310/264), «Дыназаўр» (КП 026613/077). Интересны комбинированные образы, в которых сочетаются черты животного и человека. Такие как «Вушасты» (НВ 011310/386), «З былога» (НВ 011310/153), «Крык птушкі» (НВ 011310/389-390).

Философских раздумий художника о месте человека и животного в мире полны графические листы «Браты па розуме» (НВ 011310/094, НВ 011310/163, НВ 011310/164). Выполняя лаконичный рисунок контурной линией одной толщины, художник обозначил профили человека и дельфина визуально равновеликими. Глаз человека и глаз дельфина художник расположил на одной оси и обратил друг на друга. Таким образом, на уровне графического решения В. Витко разум человека и разум дельфина оказались вполне соразмерны.

Нельзя обойти вниманием графические листы, образующие тематический блок «Космос Витко». «Гляджу на патокі машын у гарадах, на святло рэкламы, рух людзей. Мы жывём па законах космаса, мы яго вывучаем і ствараем на Зямлі. Мы ў ім жывём. Мастацтва таксама засвойвае космас. Асабліва гэта бачна ў ткацтве, у арнаменты... Так, мы сонечныя, так, мы касмічныя. Жывая клетка з'явілася не

выпадкова. Гэта прадэктована космасам і яго энергетычнай інфармацыяй» [2, с. 335].

В блоке «Космос Витко» наиболее интересны в пластическом выражении графические листы «Рух матэрыі»: в листе НВ 011310/193 двигаются светящиеся частицы, в рисунке НВ 011310/263 художник зафиксировал трансформацию некой пластичной субстанции, а работа НВ 011310/335 – вариант четкой структуры с упорядоченным ритмом звеньев, ее составляющих. Листы «Віток» НВ 011310/53-54, НВ 011310/159 имеют общее композиционное решение: обозначенная контурной линией одной толщины спираль с глазами на каждом витке. Спираль – символ эволюции, развития, и на каждом этапе свой взгляд на картину мира. Витко сделал ряд рисунков представителей внеземной цивилизации: «Гоманоїд» (НВ 011310/57-60); «Талерка сусвету» (НВ 011310/144-145); «Прыляцелі» (НВ 011310/146-147); «3 планеты Вітко» (НВ 011310/342, НВ 011310/352). Можно выделить ряд рисунков, в названии которых присутствует слово «галактика». В этих графических листах цвет используется локально и несет больше декоративную функцию, чем создает иллюзию пространства. В. Витко размышлял над такими понятиями, как «черная материя», «парад планет», «орбиты».

**Заключение.** Неоднородность художественной ценности графического наследия В.И. Витко требует тщательного отбора музейных предметов при монтаже выставки. Объединение листов в блоки, чтобы показать стилистическое разнообразие решения одной и той же темы, – ключ к успеху достойно представить наследие художника. Разнообразие тем и экспрессивность художественного решения делают очевидным факт, что В.И. Витко был художником думающим и восприимчивым к болевым точкам своего времени: «Божа, даруй мне ўсё, у чым я быў і не быў вінаваты! Я веру, я ведаю: пройдзе час, і мая зорка выйдзе з ценю і ярка засвеціць над маёй магілай» [2, с. 347].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Витко, У.І. Белыя воблакі / У.І. Витко. – Віцебск: «Санчо Панса» & «Контрвжеш», 2001. – 68 с.: іл.
2. Витко, У.І. Лёс і мастацтва / У.І. Витко; уст. арт. Т. Мацвеевай. – Віцебск: Віцебская абласная друкарня, 2015. – 528 с.: іл.

Поступила в редакцию 26.01.2022

## Віцебская станковая графіка другой паловы ХХ стагоддзя

**Мядзвецкі А.В.**

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

*У беларускім выяўленчым мастацтве станковая графіка традыцыйна займае лідзіруючае месца. У артыкуле разгледжана эвалюцыя віцебскай графікі другой паловы ХХ стагоддзя, прааналізаваны яе сучасны стан. Неабходна падкрэсліць, што Віцебску належала асабліва роля ў станаўленні графікі ў паслярэвалюцыйны перыяд. Дасягненні майстроў гэтага часу ў далейшым спрыялі фарміраванню віцебскай школы ксілаграфіі. У пачатку 1960-х гг. ва ўсіх жанрах савецкага мастацтва адбываюцца якасныя змены, якія закранулі не толькі кампазіцыйны строй, але і стылістыку прац. Гэтыя працэсы, якія атрымалі надалей у мастацтвазнаўстве назву «суровы стыль», у наш час досыць добра вывучаны. Тым не менш у артыкуле вызначаны ўплыў дадзенай стылявой тэндэнцыі на фарміраванне віцебскай графікі гэтага часу.*

*У 1960-я гады назіраецца адраджэнне цікавасці віцебскіх мастакоў да друкаванай графікі – эстампа. Магутны ўздым станковай графікі 1970–1980-х гг. змяняецца пэўнай аб'якавасцю гледачоў да дадзенага віду выяўленчага мастацтва. У артыкуле каротка прааналізавана творчасць вядучых віцебскіх графікаў Р. Клікушына, Б. Кузмічова, А. Ільянова, Г. Кісялёва, Л. Анцімонава і шэрагу іншых аўтараў.*

**Ключавыя словы:** беларускае мастацтва, станковая графіка, гравюра, дрэварыт, афорт, экслібрыс, літаграфія.

*(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 44–48)*

## Vitebsk Easel Graphics of the Late 20th Century

**Miadzvetzki A.V.**

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

*У Easel graphics traditionally occupies the leading place in Belarusian fine arts. The article centers round the evolution of Vitebsk graphics of the late 20th century, analyzes its contemporary state. It is necessary to stress that Vitebsk played a special role in the maturation of graphics in the post-Revolution period. Achievements of that period artists influenced the shaping of Vitebsk xylography school. In the early 1960s in all Soviet art genres qualitative changes took place which were connected not only with the composition structure but also the stylistics of works. These processes, which were later called “harsh style” by art critics, have been studied quite well. At the same time, the article points out the influence of this stylistic tendency on shaping Vitebsk graphics nowadays.*

*In the 1960s the revival of Vitebsk artists’ interest in print graphics, the print, is observed. The powerful rise of the 1970–1980s easel graphics is substituted by indifference of the audience to this type of fine arts. A brief analysis of the work of the leading Vitebsk graphic artists R. Klikushin, B. Kuzmichov, A. Ilyanov, G. Kisialiov, L. Antsimonov and some others’ is presented in the article.*

**Key words:** Belarusian art, easel graphics, print, etching, bookplate, lithography.

*(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 44–48)*

Станковая графіка стала адной з яркіх старонак гісторыі Віцебскай мастацкай школы. У сваім развіцці яна неаднаразова вылучалася на першы план у творчым жыцці горада ці сыходзіла ў цень, саступаючы дарогу іншым, больш запатрабаваным часам відам выяўленчага мастацтва.

**Умовы станаўлення віцебскай станковай графікі.** Варта адзначыць, што Віцебску належала асабліва роля ў яе станаўленні ў Беларусі паслярэвалюцыйнага перыяду. Віцебск гэтых гадоў быў адзначаны незвычайнай інтэнсіўнасцю і насычанасцю мастацкага жыцця, маштабнасцю

імянаў майстроў і вынікаў іх творчай працы. У 1920-я гады ярка заявілі аб сабе віцебскія мастакі-графікі – выпускнік мастацка-практычнага інстытута Саламон Юдовін [1]; педагог Віцебскага мастацкага тэхнікума, таленавіты графік Яўхім Мінін, рэпрэсаваны ў 1937 годзе; Зіновій Гарбавец, які пераехаў у канцы 1920-х гг. у Маскву [2]. Імі былі створаны першыя беларускія экслібрысы савецкага часу. Творчая спадчына гэтых мастакоў 1920-х гг. у далейшым дала магчымасць гаварыць аб фарміраванні тэрміна «Віцебская школа ксілаграфіі».

*Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: profide85@gmail.com – А.В. Мядзвецкі*

Мэтай дадзенага артыкула стаў аналіз віцебскай станковай графікі другой паловы XX стагоддзя ў яе культуралагічным, тэматычным і стылістычным развіцці.

**Развіццё графікі ў творчасці віцебскіх мастакоў.** У пасляваенны перыяд, з адкрыццём у 1949 г. Віцебскага мастацка-графічнага педвучылішча, мастацкае жыццё ў горадзе прыкметна ажывілася. У 1950 г. пачаў сваю працу ў навучальнай установе *Рыгор Філіпавіч Клікушын* (1921–2014), вядомы майстар лінагравюры і шрыфтавік, выпускнік Маскоўскага паліграфічнага інстытута (1956). Мастак прадстаўляў сваю кніжную графіку на абласных і рэспубліканскіх мастацкіх выставах. У 1957 годзе за працы ў галіне кніжнай ілюстрацыі ён быў прыняты ў Саюз мастакоў БССР. Але па-сапраўднаму яго творчая біяграфія пачалася ў 1960-я гг., калі графіку адкрыўся свет лінагравюры.

У 1960-я гады новай характэрнай рысай Віцебскай мастацкай школы стала актыўнае развіццё ў горадзе друкаваных відаў станковай графікі, майстры пачалі асвойваць лінагравюру. Рыгор Клікушын, а ўслед за ім Б. Кузьмічоў, Г. Кісялёў, А. Ільяноў і іншыя дэманстравалі на выставах бязмежныя магчымасці эстампа – нязвыклага для Віцебска віду графікі.

Рыгор Клікушын стаў адным з першых віцебскіх мастакоў, які звярнуўся на мяжы 1950–1960-х гадоў да лінагравюры. Перыяд актыўнага захаплення лінагравюрай у мастака склаў дзесяцігоддзе, у наступныя гады на першы план выйшла шрыфтавая графіка. Ён ішоў ад асваення вопыту папярэднікаў да актыўнага пошуку сваёй мовы, праз прыёмы працы разцамі, авалодання заканамернасцямі гармоніі чорнага і белага.

Вялікі энтузіяст гравюры Р. Клікушын шмат гадоў кіраваў кружком графікі на мастацка-графічным факультэце. Але захапленне каляровай гравюрай было нядоўгім, услед за А. Кашкурэвічам, Г. Паплаўскім, Б. Заборавым, Л. Асецкім і іншымі майстрамі беларускай графікі Р. Клікушын сканцэнтраваны на вобразных магчымасцях чорна-белага малюнка.

Найбольш свабодна і арганічна мастак адчуваў сябе ў распрацоўцы матываў гарадскога пейзажу. Архітэктура Віцебска, старога і новага, яго цэнтра і ўскраін, вылілася ў графіка ў вялікую серыю лінагравюр. Творчая эвалюцыя майстра ішла ад прамога перакладу натурны ў эстамп да стварэння мастацкага вобраза спецыфічнымі прыёмамі гравюры на лінолеуме. Калі ў серыі «Нафтабуд» (1964–1968) мастак не змог пазбегнуць адчування рэпартажнасці, то ў цыклах «Віцебск, любоў мая» і «Стары Віцебск» (абодва 1960–1970) узровень валодання матэрыялам і

глыбіня вобразнага рашэння лістоў невымерна ўзраслі [3; 4].

Ясны, паэтычны свет прыроды адкрываецца глядачу ў гравюрах *Анатолія Уладзіміравіча Ільянова* (1935–2020). Ён скончыў у 1955 годзе Віцебскае мастацка-графічнае педвучылішча, у 1965 г. – мастацкі факультэт Маскоўскага паліграфічнага інстытута, дзе вучыўся ў такіх вядомых у СССР графікаў, як А. Ганчароў і Г. Гарошчанка. Майстар лірычнага плана, ён добра адчувае спецыфіку і магчымасці матэрыялу, арганічна спалучае графічную тэхніку з прадметам увасаблення, захоўваючы пры гэтым прастату і свежасць успрымання натурны. Працы А. Ільянова другой паловы 1960-х – 1970-х гадоў адрозніваюцца адноснай прастатой кампазіцыйных рашэнняў. Яго ўлюбёнай тэхнікай з’явілася лінагравюра. Ужо з першых гравюр майстра вызначальным жанрам становіцца лірычны пейзаж. З вялікай любоўю мастак перадае розныя станы беларускай прыроды. Лёгкі штрых надае то дынаміку, то музычную меладычнасць мастацкаму вобразу.

Прыкметна, што графік больш ахвотна думае не асобным лістом, а цэлай серыяй, цыклам, знаходзячы ўсё новыя магчымасці для поўнага раскрыцця тэмы. Напружаная праца прыводзіць да важных творчых вынікаў. Толькі 1990 год, напрыклад, быў адзначаны ў А. Ільянова стварэннем цэлага шэрагу графічных цыклаў: серыі лінагравюр «Успамін» (7 лістоў), «Горад майго дзяцінства» (7 лістоў), «Браслаўшчына» (18 лістоў), цыкл малюнкаў вугалём «Бацькаўшчына» і інш. [5; 6].

У 1960 годзе пасля заканчэння Мінскага мастацкага вучылішча прыехаў на працу ў Віцебск *Барыс Мікалаевіч Кузьмічоў* (1936–2000). У сваіх гравюрах майстар выбраў для сябе досыць арыгінальны ў духу «суровага стылю» прынцып рашэння разнастайных кампазіцый, які складаецца ў лімітавым лаканізме і абагульненні, дбайным адборы выразных дэталей, яснасці і дакладнасці вобразнай мовы.

У яго графічных серыях – «У. Ленін – жыццё і працяг жыцця» (1980–1988), «Люд беларускі» (1980–1988) і іншых – ярка выявіўся антрапацэнтрызм вобразнага мыслення, уласцівага мастаку. Масіўныя плямы чорнага, грубаваты, лаканічны штрых і сплосчанасць формы ствараюць у яго гравюрах асаблівую атмасферу спецыфічнай графічнай прасторы. Немалы ўклад унёс Б. Кузьмічоў у беларускую графічную Ленініяну. Гэта і асобныя лінагравюры «Апасіяната», «Красная плошча», «У. Ленін» і цыкл гравюр на кардоне «Ленінскія месцы», якія ўвасобілі вобраз рэвалюцыянера XX стагоддзя.

Серыя «Люд беларускі», навеяная працай беларускага і польскага фалькларыста і этнографа Міхаіла Федароўскага (1853–1923), з аналагічнай назвай, зафіксавала шматлікія беларускія казкі, легенды, песні і г.д. Віцебскі мастацтвазнаўца Г. Лебедзеў пісаў: «З яго (фальклору. – А.М.) мастак запазычыў толькі асацыяцыі, увасабляючы іх у арыгінальнай, толькі яму ўласцівай манеры прастаты і канкрэтнасці сюжэтаў і вобразаў» [7, с. 2]. Лісты цыкла асацыятыўныя: выказваючы нацыянальныя матывы ў арыгінальнай арнаментальна-знакавай форме, яны перадаюць багатую гаму разнастайных эмоцый – адгалоскі суму ў лісце «Дудар», наіўную радасць у лісце «Спаборніцтва музыкаў», трагізм і надламанасць у лістах «Вяртанне памяці» і «Ўдовы». Кожнае адхіленне ад нарматываў выклікана жаданнем адысці ад факталогіі да выявы, імкненнем ярка і абвострана выказаць ідэю і лад пачуццяў. Прыёмы лаканічнага вобразнага падыходу, які адлюстроўвае калізіі рэвалюцыйных пераўтварэнняў у беларускай вёсцы, знайшлі сваё рашэнне ў гравюрах «За зямлю», «Заклік да калектывізацыі» і іншых.

З сярэдзіны 1960-х гадоў у Віцебску жыве і працуе выпускнік аддзялення графікі Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута *Вікенцій Іванавіч Ральцэвіч* (1936–2020). Ён увайшоў у савецкае мастацтва серыяй ілюстрацый да рамана К. Крапівы «Мядзведзічы», выкананых у літаграфіі. У другой палове 1960-х – 1970-я гады ён актыўна распрацоўваў своеасаблівую графічную тэхніку, якая імітуе такую разнавіднасць афорта, як «сухая іголка». На шчыльны кардон наляплялася калька, на ёй іголкай рабіўся малюнак. Друк ажыццяўляўся па тэхналогіі афорта. Мастак адлюстроўваў куткі старога горада, выразныя ў сваёй пластыцы старыя дрэвы, так нарадзіліся трыпціх «Стары Віцебск» (1966) і серыя «Дрэва» (1973–1974).

У 1970-я гады кола віцебскіх графікаў дапоўнілі імёны Л. Анцімонава, Ю. Баранова, В. Дурава, В. Шамшура, М. Гугніна і іншых. Да гэтага часу беларуская графіка не толькі назапасіла вялізны прафесійны вопыт, але і ўпэўнена заняла годнае месца сярод іншых відаў выяўленчага мастацтва, паказала свае шырокія магчымасці ў асэнсаванні і адлюстраванні самых розных бакоў рэчаіснасці.

Дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава *Леанід Сяргеевіч Анцімонаў* (1934–2011) шмат сіл і энергіі аддаў стварэнню на факультэце майстэрні графікі і на працягу доўгіх гадоў паспяхова кіраваў гэтай майстэрняй і творчым

кружком аналагічнага профілю, гарманічна спалучаючы творчасць і педагогіку, перадаючы эстафету дабрыні і майстэрства новым пакаленням студэнтаў. У працы над эстампам майстар звяртаўся пераважна да гравюры на кардоне, афорта з яго найбагацейшымі выяўленчымі магчымасцямі і рэдкай, і малавывучанай у той час тэхніцы манатыпіі. Ён быў адным з вельмі нешматлікіх беларускіх мастакоў, якія сур’ёзна і шмат працавалі ў дадзенай тэхніцы. Леанід Анцімонаў стварыў новыя цікавыя разнавіднасці гэтай графічнай тэхнікі (флоратыпія), у аснове якой ляжалі карпатлівыя эксперыменты з лісцем, кветкамі і травой у якасці друкаваных формаў, адкрыў арыгінальныя аўтарскія прыёмы і спосабы друку. У непарыўнай сувязі з пазнавальнага боку ў яго працах выступаюць выразныя сродкі твора – стаўленне самога мастака да вобраза, адлюстраванне пачуццяў, асабліва прыкметныя ў манатыпіях «Кветка папараці» (1978), «Дрэва жыцця» (1980) і іншых [8].

Яшчэ будучы студэнтам мастацка-графічнага факультэта, адкрыў для сябе свет графікі *Вячаслаў Вячаслававіч Шамшур* (1942 г.н.), але пік актыўнасці яго як майстра лінагравюры прыйшоўся на 1980-я гады.

У яго гравюрах прастора адкрыта, свабодна выліваецца на поле ліста: «Свежы вецер» (1986), «Віцебскі дворык» (1986), «Свята ў Чарэсах» (1989) [9]. Але калі магчымасці матэрыялу не абмежаваныя, то мастак у нейкі момант пачынае адчуваць вычарпанасць матэрыялу ў асабістым творчым плане. Відавочна, невыпадкова майстар у канцы 1980-х гадоў адкрыў новую для сябе тэхніку пастэлі, паспяхова асвоіў яе, узбагаціўшы аўтарскімі прыёмамі і знаходкамі.

З гуртка графікі, кіраўніком якога быў Р. Клікушын, пачаў у студэнцкія гады свой шлях у лінагравюры *Мікалай Аляксандравіч Гугнін* (1946 г.н.). Яго дыпломная праца – серыя лінагравюр, прысвечаных Полацку, – атрымала высокую ацэнку камісіі і паспяхова экспанавалася на рэспубліканскай выставе графікі (1972). Аўтар шукае новыя магчымасці лінолеуму, настойліва прабіваецца скрозь тоўшчу звыклых нормаў і традыцыйных рашэнняў да адкрыцця патаемных у мастацтве лінагравюры багаццяў – серыя лінагравюр «Архітэктурныя помнікі Полацка» (1970–1972). У 1980-я гады мастак адышоў ад эстампа і пачаў працаваць у тэхніцы акварэлі і гуашы.

Асаблівае месца займае станковая графіка ў творчасці *Алега Даниілавіча Кастагрыза* (1960 г. н.), аўтара цэлага шэрагу цікава задуманых і тонка распрацаваных афортаў і манатыпій. Яшчэ будучы студэнтам, ён паспяхова

дэбютаваў у экслібрысе і прыняў удзел у 2-й абласной выставе экслібрыса ў Віцебску (1989). Сур'ёзна і надоўга захапіўшыся анімалістыкай, ён выканаў у якасці дыпломнай працы серыю станковых ілюстрацый па матывах аповесці Д. Лондана «Белы Ікол» у тэхніцы алоўкавага малюнка. Ён зацікавіўся манатыпіяй, якая выконваецца друкарскімі фарбамі на пластыцы. У гэтай тэхніцы афармляецца графічная серыя «Чырвоныя драконы». Натхніўшыся афортам, часам у спалучэнні з аквацінтай, А. Кастарыз стварыў у гэтай тэхніцы цэлы шэраг цікавых лістоў, аб'яднаных тэмай Віцебска. Яго працам уласцівы лірыка-рамантычны погляд на свет, тонкі мастацкі густ, асабліва любіў да анімалістычных матываў.

Ярка заявіў пра сябе ў 1970–1980-я гады графік *Валерый Паўлавіч Дураў* (1942–2003), які распрацаваў складаную аўтарскую тэхніку на аснове выкарыстання друкаваных формаў і ручной дапрацоўкі кампазіцый. Цяга да філасофскага абагульнення пачуццяў і з'яў нярэдка прыводзіла яго да пошукаў алегорый, метафар, знакаў. Змест творчасці В. Дурава знаходзіцца ў цесным узаемадзеянні з ладам думак і пачуццяў, яго светапоглядам. Яму была ўласцівая схільнасць да сінтэтычнага абагульнення жыццёвых з'яў як адна з характэрных рыс сучаснага мастацкага мыслення. У гэтым плане паказальны яго трыпціх «Рэха» (1989), выкананы ў арыгінальнай аўтарскай тэхніцы. Уважлівае вывучэнне прыроды, пластыкі відавочна ў працах «Зімовы сад» (1980), «Кветкі памяці» (1985), «Старая кузня», «Плыўкія выспы» (абедзве 1990), «Царква Покрава», трыпціх «Мост тысячагоддзя» (усе 1991) і інш.

Выдатным майстрам малюнка праявіў сябе віцебскі мастак-педагог *Аляксандр Іосіфавіч Мемус* (1941 г.н.). Аўтар шмат у чым працягнуў высокія традыцыі графікі майстроў мастацкага аб'яднання «Свет мастацтва». У творчай спадчыне майстра захоўваюцца малюнкі алоўкам «Віцебск» (1984), «Вулачка ў Полацку» (1989) і пяром тушшу – серыя «Гатычныя рэмінісцэнцыі» (2003–2010).

З цікавымі станковымі малюнкамі выступалі на выставачных экспазіцыях М. Таранда, А. Чміль, А. Слепаў, В. Чукін, М. Дундзін, Г. Ісакаў і многія іншыя прадстаўнікі Віцебскай мастацкай школы.

Дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава *Генадзь Пятровіч Ісакаў* (1960 г.н.) працуе пераважна ў тэхніцы алоўкавага малюнка, ствараючы арыгінальныя графічныя кампазіцыі нацюрмортаў, што прывабляюць незвычайным ракурсам і вастрынёй вобразнай развязкі: «Камерсант» (1994), «Дзень Перамогі» (1995), «Праўда»,

«Аргументы і факты» і інш. Сярод яго прац можна гэтак жа вылучыць выразныя па пластыцы, партрэтныя ў сваёй аснове, але з заўважным сімвалічным падтэкстам, лісты «Лель» (1994), «Маці» (2000), «Апорны крыж» (2002).

Глыбокім у сваіх лаканічных графічных кампазіцыях з арыгінальна зашыфраваным падтэкстам быў *Пётр Аляксеевіч Кірылін* (1954–2018). Яго працам уласціва выкарыстанне метафізічных вобразных канструкцый, сімвалаў, старанна распрацаваных абстрактных формаў і элементаў рэальнага свету, што дазваляе аўтару ствараць непаўторныя і глыбока індывідуальныя творы, узбагаціць гэты свет новымі сувязямі: «Без гравітацыі» (1984), «Вобразы лесу» (1993), «Плён восені» (1995), «Дыялог са Сфінксам» (1996), «Прадчуванне нараджэння» (1997), «Маска генія» (2000); серыі работ «Поліс» (1983), «Антыміры» (1997) і іншыя.

У 1980–1990-я гады заявіла аб сабе новае пакаленне графікаў Віцебшчыны. *Таццяна Дзмітрыеўна Беразоўская* (1964 г.н.) злучыла ў сваіх вытанчаных музычных малюнках сюжэты антычнасці і нястрымную фантазію на тэмы фальклорных персанажаў з народных міфаў, легенд і паданняў. Цэнтральнае месца ў яе кампазіцыях займаюць жаночыя і дзіцячыя вобразы, кветкі, жывёлы і птушкі. Працам аўтара ўласцівы лірыка-паэтычнае асэнсаванне рэчаіснасці, адлюстраванне гармоніі і адзінства чалавека і прыроды – серыі «Кветкі і камяні» (1993), «Знакі задыяку», «Золата на блакітным» (абедзве 1995), «Люстэрка душы» (2002–2003), «Кветкі для Евы» (2006), «Чыстая крыніца» (2008), «Міфалогія старажытных славян» (2009).

Тонкі майстар малюнка тушшу *Андрэй Эрыхавіч Духоўнікаў* (1966 г.н.) працуе ў розных жанрах графікі і жывапісу. Глыбокі роздум над сучаснымі праблемамі раскрыты ў кампазіцыях «Паласатае сонца» (1993), «Сто малюнкаў пра цябе» (2001), «Музыка старога горада», «Добрай раніцы, горад» (абедзве 2005), «Цырк» (2010) і іншыя. Мастак з'яўляецца аўтарам шэрагу жывапісных серый «Прагулкі па Віцебску» (1995–2003, больш за 300 работ), «Маленькія казачкі» (2001–2004) і іншыя.

Сур'ёзнай працай у афорце была адзначана творчасць В. Мядзвецакага, Б. Лалыкі, М. Драненкі і іншых віцебскіх майстроў.

Разнастайнасцю фактуры вылучаюцца эстампы *Віктара Аляксандравіча Мядзвецакага* (1952 г.н.). Багаты натурны матэрыял мастак ператварае ў дынамічныя графічныя кампазіцыі, у якіх спалучаюцца ўмоўнасць прасторы і стараннае мадэляванне формы. Складанымі кампазіцыйнымі развязкамі адметныя працы

«Вяртанне» (1991), «З’ява» (2020), «Погляд» (2020), у якіх манументальнасць і эпічнасць мастацкай выявы гарманічна аб’яднаны з тонкім лірычным успрыманням і паэтычнасцю.

Разглядаючы развіццё друкаванай графікі на Віцебшчыне, нельга абысці ўвагай такі яе раздзел, як экслібрыс, які многія гады паспяхова развіваўся паралельна са станковымі формамі друкаванай графікі. У Віцебску былі створаны першыя беларускія экслібрысы савецкага часу. З сярэдзіны 1960-х гадоў пачалося адраджэнне мастацтва экслібрыса ў горадзе. Гэтаму спрыяла выстава савецкіх экслібрысаў у абласной бібліятэцы, якая прыцягнула ўвагу мясцовых мастакоў і кнігалюбаў. У галіне кніжнага знака сталі спрабаваць сябе Г. Кісялёў, Б. Кузьмічоў і Г. Шутаў, пазней да іх далучыліся Ю. Баранаў, М. Гугнін, Л. Анцімонаў, В. Дураў, В. Лук’яненка і многія іншыя.

**Заклучэнне.** Перыяд магутнага ўздыму ў станковай графіцы прыйшоўся на 1970–1980-я гады. Другая палова 1990-х і асабліва 2000-я гады характарызуюцца змяншэннем цікавасці да станковай графікі з боку глядачоў, а ўслед за імі і многіх мастакоў, і працэсам шырокай камерцыялізацыі выяўленчага мастацтва, у якім эстампу, на жаль, не ўдалося заняць годнае месца. Ён не знік зусім, але стаў дастаткова рэдкім гасцем на выставачных экспазіцыях, пераважна рэтраспектыўных і юбілейных, і працягнуў жыццё ў майстэрнях вузкага кола энтузіястаў эстампа.

Дарога сапраўднага мастацтва ў графіцы, як і ў іншых яго відах, неверагодна цяжкая,

напоўнена нястомнымі пошукамі, гарачым рухам наперад. Зыходным матэрыялам творчых пошукаў нязменна застаецца жыццё з усім багаццем фарбаў і эмоцый, радасцю і горам, суровай напругай і светлай лірыкай, драматызмам і жыццесцвярджальнасцю. Несумненна адно – у аснове яе далейшага развіцця заўсёды будуць мастакі, для якіх мовай творчасці застаецца графіка са сваімі невычэрпнымі магчымасцямі арыгінальных пластычных рашэнняў, вобразнага самавыяўлення і смелых творчых эксперыментаў.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Броцкі, В. Саламон Юдовін / В. Броцкі. – Л.: Мастак РСФСР, 1962. – 79 с.
2. Гарбавец, З.І. Гравюры на дрэве / З.І. Гарбавец; пред. В. Воінава; тэкст І.П. Фурмана. – Віцебск: Тып. «Камінтэрн», 1927. – 15 с.
3. Клікушын Рыгор Філіпавіч. Графіка, гравюры, малюнкi, кніжнае афармленне, шрыфты: каталог юбілейнай выставы-рэтра да 75-годдзя з дня нараджэння. – Віцебск: Віцеб. абл. тып. імя Камінтэрна, 1996. – 104 с.
4. Клікушын, Р.Ф. Гравюры на лінолеуме (1960–1970): каталог / Р.Ф. Клікушын. – Віцебск: Віцеб. абл. тып., 2001. – 36 с.
5. Мядзвецкі, С.В. У пошуках гармоніі. Станковая графіка А. Ільянова / С.В. Мядзвецкі // Мастацтва і культура. – 2015. – № 2. – С. 11–18.
6. Мядзвецкі, А.В. Анатоль Ільяноў: альбом-каталог / А.В. Мядзвецкі, С.В. Мядзвецкі. – Віцебск: Віцеб. абл. тып., 2016. – 72 с.: іл.
7. Кузьмічоў, Б.М. Графіка. Манументальнае мастацтва. Плакат: каталог / Б.М. Кузьмічоў. – Віцебск: Віцеб. абл. тып., 1989. – 16 с.
8. Анцімонаў, Л. Манатыпія, гравюра, малюнак, жывапіс. Каталог / Л. Анцімонаў. – Віцебск: Віцеб. абл. тып. імя Камінтэрна, 1991. – 4 с.
9. Вячаслаў Шамшур. Класіка сучаснага пейзажу [Выяўленчы матэрыял]: каталог / [склад.: В.А. Дарафеева, М.Л. Цыбульскі; аўт. уступ. арт. М.Л. Цыбульскі]; Віцеб. абл. б-ка імя У.І. Леніна, Аддз. літ. па мастацтве. – Мінск, 2014. – 11 с.: іл.

*Паступіў у рэдакцыю 02.02.2022*

## Предпосылки возникновения и пути развития этюда в музыкальном искусстве Китая

Чаоломэн

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

*В статье исследуется история появления в Китае музыкального этюда, указываются предпосылки его возникновения, сложности внедрения в китайскую музыкальную культуру. Автором обозначается степень влияния этюда на процесс глобализации и европеизации в Китае, а также особая роль фортепиано в данном процессе. В научной публикации рассматриваются художественные особенности, эстетические концепции и функциональные черты произведений этюдного характера, выявляются и анализируются наиболее яркие образцы китайских этюдов на предмет присутствия в них элементов китайского стиля и его влияния на распространение национального колорита в фортепианных произведениях в Китае периода новой истории.*

*Особое внимание уделяется специфике китайского этюда, вопросу его развития, интеграции и степени влияния на культуру Китая в целом. Так, западная система музыкального образования привнесла научный подход в преподавание музыки и коренным образом изменила саму модель преподавания, что способствовало развитию музыкальной культуры в Китае. Автор подчеркивает вклад видных деятелей искусства в развитие китайской музыкальной культуры, будь то создание различных учебных материалов или произведений, имеющих высокую художественную ценность. Исследователь говорит о существенной роли этюдов в развитии китайской народной музыки, что стимулирует появление множества произведений для китайских народных инструментов, таких как эрху и пипа. Эволюция музыкального этюда в Китае дала толчок совершенствованию техники игры и манеры исполнения на упомянутых народных инструментах, а также появлению множества новых музыкальных произведений.*

**Ключевые слова:** этюд, музыкальное искусство, музыкальное искусство Китая, фортепиано, китайский народный музыкальный инструмент, композитор.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 49–53)

## Prerequisites of the Emergence and Ways of the Development of the Etude in the Musical Art of China

Chaolomen

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

*The article explores the history of the emergence of the musical etude in China, indicates the prerequisites for its occurrence, difficulties of its introduction to Chinese musical culture. The author stresses the scale of etude's influence on the globalization and Europeanization process in China. The author analyzes the artistic features, aesthetic concepts and functional features of works of an etude character, and identifies and analyzes the most striking examples of Chinese etudes for the presence of elements of the Chinese style in them and its effect on the spread of national color in piano works in China of the period of modern history.*

*Particular attention in the article is paid to the specifics of the Chinese etude, the issue of its development and the impact it has made on Chinese culture in general. Thus, the Western system of music education had a scientific approach to teaching music and radically changed the very model of teaching, which led to the development of musical culture in China. The author notes the contributions of prominent artists to the development of Chinese musical culture, whether it is the creation of various teaching materials or musical works of high artistic value. The article also reveals the significant contribution of etudes to the development of Chinese folk music, as plenty of works for Chinese folk instruments such as erhu and pipa were created. The development of musical etude in China stimulated the improvement of technique and manner of performance on those musical instruments, as well as the creation of new musical works.*

**Key words:** etude, musical art, Chinese musical art, piano, Chinese folk musical instrument, composer

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 49–53)

Развитие этюда в музыкальной культуре Китая складывалось совершенно уникальным образом. Известно, что вплоть до XX в. в истории китайской музыки понятие этюда отсутствовало, и лишь в XX столетии под влиянием западноевропейской музыки этюд «пришел в Китай». Основной причиной столь длительно-го невнимания китайских исполнителей и педагогов к этюду объясняется тем, что эстетические взгляды европейских и китайских композиторов существенно отличаются в силу очевидных различий и особенностей социально-экономического, культурного и духовного развития стран. Поэтому вопрос о предпосылках возникновения этюда в Китае не может быть рассмотрен вне исторических, политических и идеологических условий и обстоятельств.

Цель данной статьи – обозначить роль этюда в развитии музыкальной культуры Китая.

#### **Место музыки в китайской культуре.**

Назовем, по-видимому, наиболее значимое обстоятельство: в китайской духовной традиции музыка всегда занимала почетное место. При этом она не просто сопутствовала досуговым развлечениям, а была важнейшей частью воспитания и развития человека. Подобная идея восходит к Конфуцию (латинизированное имя Кунфуцзы, то есть учителя Кун), жившему в середине первого тысячелетия до н.э. Этот выдающийся мыслитель и деятель древнего Китая выдвигал владение музыкой на первое место среди четырех требований образованности, среди которых находились игра в шахматы, рисование, написание кистью иероглифов. Уже в его время начали появляться специальные заведения для обучения музыке и возникла профессия музыканта. Интересно, что согласно Конфуцию музыкальное воспитание предполагало не только умение играть на музыкальных инструментах, но и умение слушать музыку [1].

С другой стороны, национальная традиция всегда была закономерно связана исключительно с народной китайской музыкой, и буквальное следование заветам Конфуция в определенной степени негативно отразилось на развитии страны, на степени ее интеграции в современную мировую культуру. Конфуций провозглашал, что древние мыслители достигли вершин в овладении мудростью, и теперь задача сводится к тому, чтобы только изучать ее. Обновление, стремление к новациям всегда было чуждо китайскому мышлению. В течение тысячелетий политика страны была высокомерно изоляционистской, и именно конфуцианство составляло традиционную основу политической концепции «закрытых дверей» и в первой половине XX века, и в годы создания Китайской Народной Республики, и в годы Культурной революции [1].

**Влияние фортепиано на развитие культуры в Китае.** Первая волна политической либерализации и демократизации, так называемое движение Сюе Тан Юэ Ге, – выступление студенчества и интеллигенции 4 мая 1919 года. Это выступление было связано с идеей европеизации страны, ее выхода из фактически полукOLONИАЛЬНОГО состояния. В указанных целях уже в 1920-е годы началось изучение европейской литературы и культуры; и весьма существенную роль в данном процессе стало играть фортепиано – символ европейской духовности и культуры. В последние десятилетия XX века в процессе преодоления последствий Культурной революции этот символ новой музыкальной образованности вновь стал актуальным и даже еще более важным знаком европеизации и культурной глобализации [1].

На фоне освоения технологий и культур развитых стран мира именно фортепиано с его неисчерпаемым арсеналом технических и выразительных возможностей стало для жителей Китая одним из путей к достижению высокого цивилизационного уровня. Вторым инструментом, имеющим аналогичное смысловое значение, сегодня в Китае является скрипка. Однако у фортепиано есть свои идеологические и эстетические преимущества. Во времена Культурной революции фортепианная музыка, которая начала активно проникать в Китай в первой половине XX века, попала под политические запреты. Но в то же время именно она в форме знаменитого фортепианного концерта «Хуан Хэ» («Желтая река») – жизнерадостного, революционно-оптимистичного – стала любимейшим произведением китайского народа [1].

Таким образом, ситуация кардинально изменилась в начале XX века. Как отмечали некоторые ученые, «в китайской музыкальной культуре в настоящее время можно выделить две традиции: старую и новую. Новая традиция возникла и развивалась в городской среде на протяжении XX века, на данный момент являясь основным течением в музыкальной культуре. Старая музыкальная традиция – это традиционная музыка Китая, которая в своем развитии насчитывает несколько тысяч лет» [2, с. 3].

Так, с «приходом» в XX веке в Китай популярного европейского инструмента фортепиано, оно стало инструментом, воплотившим в себе столкновение и взаимопроникновение китайской и зарубежной музыкальных культур. Однако в результате взаимодействия с западной музыкальной культурой традиционная национальная музыка также начала быстро развиваться, что привело к появлению в Китае этюдов. Все этюды, включающие

не только западные этюды со вкрапленными китайскими элементами, но и китайскую традиционную этническую музыку, обладают своеобразным китайским стилем, эволюционируя так же стремительно, как и преподавание современной музыки в Китае. Из-за проникновения западных музыкальных форм и системы музыкального образования (многие китайские ученые уехали учиться за границу) китайская музыка вобрала в себя многие элементы научного подхода. Что касается нотной записи, по мере развития музыкальных учебных заведений широкое распространение получили нотный стан и цифровое обозначение нот, и это заложило материальную базу для развития современной музыки. Из-за активного формирования модели преподавания в классе традиционный способ преподавания музыки от наставника к ученику постепенно начал приходить в упадок, вытесняясь формой научного образования. В 1927 г. в Шанхае была открыта первая государственная консерватория. В это же время появился и первый сборник этюдов, составленный Сяо Юмэй («Учебник для фортепиано по новой системе обучения»), в который вошли краткие упражнения для начального уровня обучения игре на фортепиано [2].

**Влияние этюдов на китайскую музыку.** Подлинную основу для сочинения китайских этюдов для фортепиано заложил А.Н. Черепнин (1899–1977) – известный русский и американский пианист, композитор и дирижер, который в 1930-е годы приезжал в Китай и оказал большое влияние на китайскую культуру. В период с 1934 по 1936 год А.Н. Черепнин был приглашен в качестве почетного профессора в Шанхайскую государственную консерваторию, где за это время создал для студентов большое количество учебных материалов и этюдов для игры на фортепиано в китайском стиле, среди которых важнейшими являются «Учебное пособие по пентатонике для фортепиано», «Пять концертных этюдов» (Op. 52), «Технические упражнения на основе пентатонической гаммы» (Op. 53).

С точки зрения обстановки в музыкальных кругах Китая того времени, количество этюдов для фортепиано было гораздо меньше каких-либо других произведений для этого инструмента. Можно сказать, что данный шаг А.Н. Черепнина по созданию этюдов в китайском стиле в то время стал уникальным в своем роде. «Учебное пособие по пентатонике для фортепиано» и «Технические упражнения на основе пентатонической гаммы» (Op. 53) были созданы для решения педагогических задач и, по сути, представляют собой обычные учебные материалы, тогда как

«Пять концертных этюдов» (Op. 52) являются произведением, обладающим художественной ценностью и созданным для исполнения на концертах [3]. Таким образом, этюды А.Н. Черепнина были написаны не просто для отработки материала на занятиях, но и «для исполнения, требующего разных уровней мастерства, понимания разных форм и жанров музыки, то есть в них действительно был воплощен сложный, систематизированный творческий замысел» [4, с. 102].

«Пять концертных этюдов» (Op. 52) А.Н. Черепнина представляют собой пять отдельных небольших произведений, каждое из которых имеет собственный заголовок («Театр теней», «Гуцин», «Посвящение Китаю», «Панч и Джуди», «Хвалебная песнь»). Они стали образцом фортепианного концертного произведения для китайской музыки периода новой истории. Черты китайского стиля в этюдах проявляются в следующем: композитор не только смог адаптировать мелодии традиционного китайского театра или народных песен к исполнению на фортепиано, но также сумел за счет определенных техник создать имитацию звучания народных музыкальных инструментов на фортепиано. Его работы и идеи стали колоссальным вкладом в историю китайской музыки новой и новейшей эпохи, позволили ей избавиться от влияния европейского традиционного искусства. Создание новой музыки с национальным китайским колоритом открыло для китайских композиторов новую страницу на пути развития их творчества [3].

Помимо фортепианных этюдов в китайском стиле, в начале XX века стали появляться этюды и для других музыкальных инструментов, например, *эрху*, *пипы* и других. Поскольку проникновение западного музыкального искусства оказало стимулирующее воздействие на развитие народной музыки, постепенно создавались все новые музыкальные произведения, непрерывно совершенствовалась техника исполнения, рождались этюды для народных инструментов. Среди китайских композиторов, оказавших влияние на развитие музыкального этюда в Китае в области народной музыки, следует назвать имена Чжоу Шаомэй, Лю Тяньхуа, Чэнь Чжэньтао, Чу Шичжу [2].

Чжоу Шаомэй (1885–1938) – педагог и исполнитель народной музыки. С детства учился у отца игре на *эрху* и *пипе*, в молодости занимался специальными исследованиями техники игры на этих музыкальных инструментах. Чжоу Шаомэй полагал, что лишь одной позиции рук в начале игры недостаточно, поэтому разработал три позиции рук при игре на *эрху*, которые назывались верхней, средней

и нижней позициями. Это позволило не только обогатить технику игры и удобство исполнения, но и заложило прекрасную основу для превращения *эрху* из инструмента, использовавшегося для аккомпанемента, в сольный музыкальный инструмент. Для совершенствования манеры исполнения музыки на народных инструментах Чжоу Шаомэй сочинял специальные этюды, которые вошли в популярные в Китае сборники: «Ноты национальной музыки (Гоюэ пу)», «Исполнение национальной музыки (Гоюэ яньцзоу)», «Комментарии к национальной музыке» (Гоюэ цзяньи). Исполнительское и композиторское творчество Чжоу Шаомэй положило начало развитию этюдов и совершенствованию исполнительской практики в области китайской народной музыки [2].

Педагог, композитор и исполнитель народной музыки Лю Тяньхуа (1895–1932) развивал в своем творчестве искусство игры на *эрху*. Оказавшись под влиянием идей «Движения за новую культуру», Лю Тяньхуа внес значительный вклад в исследование народной музыки. Поскольку ранее он познакомился с такими западными инструментами, как фортепиано, скрипка и др., он прекрасно использовал концепции западной музыки, соединив их со своеобразным стилем китайской народной музыки. В 1920 г. Лю Тяньхуа сочинил 47 известных этюдов для *эрху*, в которых традиционная модель этюдов получила новую концепцию развития. Этюды были направлены на: отработку техники правой руки, включая деташе, легато, чередование внешней и внутренней струн и др.; отработку техники игры левой руки, включая вибрато, глиссандо, смену лада и др. Основной целью этюдов стала выработка координации между правой и левой руками. Что касается записи партитур, Лю Тяньхуа применял нотный стан западного образца. Также Лю Тяньхуа сочинил «15 этюдов» для *пипы*, что послужило новым импульсом для развития этюдов традиционной народной музыки Китая [2].

Кроме того, Лю Тяньхуа был ярким и неординарным педагогом, он вырастил плеяду талантливых учеников, среди них – Чэнь Чжэньтао и Чу Шичжу, которые впоследствии также сочиняли этюды для обучения игре на *эрху*: «Упражнения игре на *эрху*», «Национальная музыка» и др. [2]. В этих учебных пособиях, направленных на отработку определенного навыка или техники исполнения, появился акцент на образной выразительности музыкальных произведений, предназначенных для отработки техники исполнения.

В период образования Китайской Народной Республики (1949 г.) в рамках курса «Пусть расцветают сто школ, пусть соперничают сто школ» китайская фортепианная музыка как в области преподавания, так и в искусстве композиции достигла своего расцвета. В это время в большом количестве стали появляться музыкальные программы, руководства и пособия. Самые популярные из них – «Программа начального уровня обучения игре на фортепиано в средней школе» (1959), куда вошли 14 этюдов, написанные группой китайских композиторов; учебное пособие Ли Хайин «Упражнения на аппликатуру пентатонических гамм на фортепиано» (1966), куда были включены пентатонические гаммы, аккорды, октавы и другие учебные приемы.

**Развитие этюдов с китайской спецификой.** В этот период создание китайских этюдов для фортепиано впервые достигло вершины своего развития, постепенно формировались концепции, определяющие создание этюдов. Например, в 1955 г. китайский композитор и пианист Ду Минсинь написал этюды, в которых полностью объединил трехчастную западную форму с традиционной китайской пентатоникой, аккордами, наложением кварт и квинт, что свидетельствует о высоком уровне художественной выразительности подобных музыкальных произведений. Тем не менее творческие приемы в целом были развиты недостаточно, концепции сформулированы не очень отчетливо, по-прежнему было много мелодических произведений на основе пентатонической гаммы. Несомненно, процесс формирования этюдов требовал времени.

Культурная революция в Китае (1966 г.) стала импульсом к новому витку развития музыкального этюда. Так, китайский композитор Ни Хун в 1975 г. сочинил «Четыре этюда для фортепиано на популярные мелодии Пекинской оперы», что послужило своеобразному внедрению культурного наследия мелодий Пекинской оперы, расширило специфику национальной культуры. В 1975 г. преподаватель фортепиано Чжао Сяошэн сочинил «Упражнения на отработку пентатонических гамм» и «Тринадцать китайских этюдов для фортепиано» [2]. Каждый этюд имел название, а по уровню сложности они не уступали этюдам Ф. Шопена. Это, безусловно, подняло китайские музыкальные этюды на новый уровень художественного развития.

На рубеже XX–XXI вв. одно за другим открывались художественные и педагогические учебные заведения в Китае, что привело к написанию новых учебных материалов и возникновению новых тенденций сочинения

музыкальных произведений. Например, были изданы «Курс радиолекций по игре на эрху» Чжан Шао, «Короткие этюды для отработки техники игры на эрху» И Юаньфу, «Техника игры на гучжэне» Цзян Пина и др. Появилось множество выдающихся композиторов, которые внесли вклад в развитие этюдов, в том числе и в народном стиле. Среди современных китайских исполнителей и композиторов, авторов этюдов, можно назвать Лю Чанфу (род. 1941) – первый в Китае исполнитель музыки на эрху, получивший степень кандидата наук, автор сборника «Этюды для эрху на продвинутом этапе», где были предложены 300 этюдов, направленных на овладение основами игры на эрху; Су Ханьсин (род. 1939) – педагог и композитор музыки эрху, ему принадлежит сборник «26 свободных этюдов для эрху», в который входят упражнения на движение смычком, прогибание, аппликатуру и другие. Каждый этюд этого сборника обладает четкой структурой, свободной мелодией, четкой задачей отработки конкретного технического навыка и определенной степенью сложности.

**Заключение.** Таким образом, проследив историю становления и развития китайских музыкальных этюдов, начиная с их появления до расцвета, можно заключить, что этюды играли и играют в музыкальной культуре Китая (начиная с XX столетия) очень важную роль и постепенно сформировалась система этюдов, обладающих китайской спецификой: мелодия в китайских этюдах строится на

афонических оборотах, основой для мелодии выступают народные песни; лад сводится к пентатонике, функция основного тона в этюдах обычно незначительна, не используются диссонирующие интервалы и хроматизмы, большинство ритмов заимствованы из китайской народной музыки и оперы. Тем не менее традиция западных музыкальных этюдов также глубоко укоренилась в китайской музыкальной культуре, в первую очередь благодаря творческой деятельности А.Н. Черепнина. О важности, которую придают китайские исполнители этюдам, а также китайская музыкальная педагогика с ее установкой на безупречное техническое вооружение и на изучение существующих звуковых образцов мировой исполнительской культуры, свидетельствуют значительные успехи китайских пианистов на международной арене.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй, Б. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения [Электронный ресурс] / Б. Сюй. – Режим доступа: <https://musalm.ru/assets/almanac/2011-1/3/suibo.pdf>. – Дата доступа: 09.07.2020.
2. Сян, Юй. «Большая и маленькая традиции» музыкальной культуры Китая / Юй Сян // Тяньцзинь иньюэ сюэсяо сюэбао. – 2006. – № 1. – С. 3–10 (на кит. яз.).
3. Пенфей, С. Черты китайского стиля в произведении А.Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» / С. Пенфей, М.Л. Мин // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 87–92.
4. Доу, Ц. Создание фортепианных этюдов Черепнина в китайском стиле / Ц. Доу // Китайское музыковедение. – 2006. – № 4. – С. 101–104.

Поступила в редакцию 11.04.2022

## Проблема идентичности и утраты смысла существования в современных культурологических исследованиях

Дубинина А.П.

Межгосударственное образовательное учреждение высшего образования  
«Белорусско-Российский университет», Могилев

*Проблема идентичности в современном мире, поиска смысла существования и его потери в эпоху постмодернистских изменений и утраты ценностных ориентиров получает новое осмысление. Сегодня возникает вопрос о кризисе идентичности или же об идентичности совершенно нового порядка. Формы культурной идентичности становятся мобильными, ситуационными, кратковременными, складывается цивилизационная идентичность нового порядка. Формирование новой идентичности постулируется в трудах Х. Ортеги-и-Гассета («Восстание масс»). Феномен идентичности получает новое звучание в «текущей современности» З. Баумана и доксологии М. Фуко. Идентичность в условиях глобализационных процессов осмыслена в трудах С. Хантингтона, исследователь определяет современную социокультурную ситуацию как «глобальный кризис идентичности». Утрата идентичности находит выражение в таких явлениях, как отчуждение, деперсонализация, маргинализация, психологическая патология, асоциальное поведение.*

*В эпоху информационного этапа развития общества, когда ускоренным темпом развиваются технологии, появляются новые формы электронной массовой коммуникации, наблюдается дестабилизация ранее казавшихся неизблемыми форм идентичности, проблема утраты смысла существования приобретает новое звучание и осмысливается в культурологических теориях Ю. Хабермаса, Д. Белла, Р. Барта, Ж. Бодрийара, Ж. Делёза, определение же смысла существования становится вообще весьма затруднительным в сегодняшнем мире, ибо у человека практически не остается ни времени, ни желания искать этот смысл в бесконечном пространстве потока информации, создаваемого гиперреальностью информационной цивилизации.*

**Ключевые слова:** идентичность, кризис идентичности, утрата смысла существования, текучая идентичность, глобализационные процессы, симулякр, гиперреальность, децентрация, отчуждение.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 54–58)

## The Problem of Identity and of the Loss of Meaning in Contemporary Cultural Research

Dubinina A.P.

Interstate Education Establishment of Higher Education  
“Belarusian-Russian University”, Mogilev

*The problem of identity in the contemporary world as well as the search for meaning of life and its loss is shaped in the era of postmodern transformations. Today, the question is whether it is a crisis of identity or an identity of a completely new order. Forms of cultural identity become mobile, situational, short-term; the shaping of a civilizational identity of a new type takes place. The shaping of a new identity is postulated in the works of H. Ortega-y-Gasset (Uprising of the Masses). The phenomenon of identity takes a new sounding in the “flowing modernity” of Z. Bauman and doxology of M. Foucault. Identity in the context of globalization processes is understood in the writings of S. Huntington; the researcher defines the modern social and cultural situation as a “global identity crisis”. Loss of identity is expressed in such phenomena as alienation, depersonalization, marginalization, psychological pathology, asocial behavior.*

*In the era of the information phase of the development of society, when technology is developing in an accelerated way, new forms of electronic mass communication emerge; destabilization of previously seemingly immutable forms of identity is observed. The problem of losing the meaning of existence takes on new sounding and is understood in the cultural theories of Yu. Habermas, D. Bell, R. Bart, J. Bodriyar, J. Deleuze. The definition of the meaning of existence becomes generally very difficult in the modern world, for the man has practically no time or desire to seek this meaning in the infinite space of information flow created by the hyperreality of information civilization.*

**Key words:** identity, identity crisis, loss of the meaning of life, flowing identity, globalization processes, simulacre, hyperreality, decentralization, alienation.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 54–58)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alladubinina@inbox.ru – А.П. Дубинина

Проблема обретения социокультурной идентичности, поиска смысла существования приобретает сегодня новое измерение в силу того, что в мире происходит интенсивное развитие межкультурных контактов. Современные межкультурные контакты нередко заканчиваются сильным влиянием культур друг на друга. Для любого сообщества подобные контакты имеют как положительное, так и отрицательное значение. Межкультурные контакты способствуют взаимообогащению культур, сближению народов, демократизации общества, в то же время культурные заимствования повышают потенциальную опасность утраты той или иной общностью своей культурной самобытности. Поэтому для человека в нынешних условиях чрезвычайно важна социокультурная идентификация себя с той или иной формой общественного устройства. В современном мире при достаточно свободной миграции идей и людей в определенных пределах эта потребность удовлетворяется путем добровольного избрания той исторической общности, конфессии или культуры, того объединения, к которым человек чувствует наибольшую склонность.

Осмысление сущности идентичности, поиска смысла существования, утраты смысла существования находится под пристальным вниманием исследователей начиная с эпохи Нового времени. В современной ситуации постмодернистских изменений, утраты ценностных ориентиров идентичность и поиски смысла существования получают новое осмысление. Сегодня встает вопрос о кризисе идентичности или же об идентичности совершенно нового порядка. Формы культурной идентичности становятся мобильными, ситуационными, кратковременными, что в свою очередь позволяет говорить о кризисе идентичности либо о формировании цивилизационной идентичности нового порядка. Этим и обуславливается актуальность данной статьи.

Целью работы является исследование проблем идентичности и потери смысла существования в культурологических теориях современности.

**Формирование новой идентичности в трудах Х. Ортеги-и-Гассета.** Испанский философ, культуролог Х. Ортега-и-Гассет в своей знаменитой работе «Восстание масс» обозначил начало формирования массового сознания. Массы у философа постепенно превращаются в толпу, которая начинает навязывать остальным социальным движениям псевдоценности. Массы, по мнению исследователя, «живут без определенного жизненного проекта, находя смысл существования в достижении предельной идентичности с другими» [1]. Так наступает исторический кризис культуры, который связывается

у испанского культуролога с утратой и крушением традиционных верований. В результате этого процесса человек теряется в различных новых идеях и верованиях, дезориентируется в мире, постепенно теряя некогда обретенную идентичность, находя смысл существования в достижении предельной идентичности с другими. В этой ситуации спасением является историческое знание, которое может сохранить и продлить культуру. Социальный и технический прогресс повысил уровень жизни человека, но в то же время понизил уровень самого человека. Растущее потребительство, уход от личностной ответственности ведут человека к стадности и превращению в деталь государственной машины. Испанский философ в «Восстании масс» определяет надвигающуюся «болезнь века», которая способна унести немало человеческих жизней: «Для брошенной на собственный произвол массы, будь то чернь или знать, жажда жизни неизменно оборачивается разрушением самих основ жизни. Грани, нормы, этикет, законы писанные и неписанные, право, справедливость! Откуда они, зачем такая усложненность?» [1]. Так формируются новый этос и новая мораль, полагает Х. Ортега-и-Гассет, «основанная на безнравственности, порождая абсурдное состояние духа, в котором пребывает масса, которую лишь заботят источники собственного благополучия» [1]. Здесь философ говорит о том, что Европа окончательно утратила нравственность. Наступил кризис, который мыслитель связывает с борьбой двух моралей: обреченной и новорожденной. Возможно, так рождается новая идентичность, связанная с формированием другой морали, которую философ трактует как «новорожденную», она связывается с утратой прежних ценностей и образцов и закреплением новых традиций, технических новшеств, адаптацией индивидов к изменениям. В этом смысле мы можем говорить о том, что Х. Ортега-и-Гассет определил в своих исследованиях формирующуюся новую идентичность уже в первой половине XX в. (1930), которая отнюдь не позитивна для человеческой личности и европейской культуры, так как она связана с утратой смысла существования и «дегуманизацией искусства».

**Феномен идентичности в «текущей современности» З. Баумана и доксологии М. Фуко.** З. Бауман является исследователем в области социологии культуры, ему принадлежат работы, связанные с проблематикой глобализации, антиглобализма. Центральным моментом исследований З. Баумана является общество постмодернистского типа. Для определения этого этапа развития социолог использует понятие «текущая современность». Подобным термином он характеризует переход от регламентированного,

структурированного мира к свободному, гибкому миру, где нет жестких границ и регламентаций. Пожалуй, сейчас так мы называем общество постмодернистского этапа исторического развития. В своей знаменитой работе «Индивидуализированное общество» (2001) З. Бауман отмечал, что проблема идентичности сейчас является ключевой для большинства современных философов, культурологов, социологов, психологов. Актуализируется указанная проблема в силу складывающихся социокультурных условий, так как представление о себе связано и с обществом, и с культурой. Всё это и определяет мировоззренческие и поведенческие ориентиры человека. З. Бауман полагал, что «эпоха модерна превратила человеческую идентичность из данности в задачу, эпоха постмодерна еще более усложнила эту задачу» [2]. В эпоху постмодерна подвижность и изменчивость, культурный плюрализм делают социальную среду дестабилизированной средой, а человек в данной ситуации практически не может найти свое место в мире, поэтому вопрос об обретении подлинной идентичности в культуре постмодернизма вообще может не разрешиться. Итак, говоря об идентичности, З. Бауман подчеркивает, что идентичность в эпоху постмодернизма «подобна костюму, который можно одевать и снимать в зависимости от ситуации, идентичность более не обусловлена обязательствами и последствиями, а свобода выбора человека сводится к воздержанию от обязывающего выбора» [2]. Жизнь человека, по мнению З. Баумана, в эпоху постмодерна разделяется на «личное» и «общественное», эти сферы существуют в разных измерениях, никак не связанных друг с другом. Такова особенность постмодернистской идентичности. З. Бауман является сегодня авторитетнейшим исследователем общества постсовременности, критиком глобализма и современного общества потребления, его работы вскрывают сущность новой идентичности – «размытой идентичности» постмодернизма.

Мишель Фуко, ярчайший представитель культурфилософии постмодернизма, разрабатывает концепцию культуры, основу которой составляет археология знания, а ее ядром выступает проблематика знания-языка. Свою концепцию М. Фуко именует доксологией, в основе которой лежит постулат о том, что теории науки и культуры имеют единую линейную историю, а происходящие в науке и культуре изменения объясняются через борьбу мнений, прогресс разума, практические потребности человека. Новая эпоха у М. Фуко ничем не обязана предыдущей и ничего не передает последующей. Историю характеризует «радикальная прерывность» [3]. В рамках своей «микрофизики власти» философ весьма критически относится к западной

цивилизации, а западное общество называет дисциплинарным. Отсюда основные функции власти – надзирать, наблюдать, контролировать. В системе «знание-власть» не остается места для человека и гуманизма, критика этой ситуации занимает центральное место в концепции М. Фуко. Система «знание-власть», по мнению М. Фуко, является ключевой в формировании идентичности современного человека, люди в этой системе хотят по-своему формировать собственную волю к желаниям, власти, эстетическим и моральным ценностям, но в системе, заданной властью, этого часто не случается, только язык, полагает М. Фуко, может обнаруживать себя в изначальном, подлинном бытии. Таким образом, М. Фуко трактует идентичность через разнообразные идентификации. В культурологии постмодернизма идентификации отличаются множественностью, вариативностью, мягкими формами. Мишель Фуко, говоря об идентичности современного человека, отдает предпочтение таким ее формам, как гендерная, эпистемологическая, лингвистическая. Собственное культурное пространство в эпоху постмодернизма, по мнению французского философа, – лингвистическое.

**Кризис идентичности в эпоху глобализации.** В современных условиях культурная идентификация претерпевает большие изменения. В периоды быстрых социокультурных трансформаций может наблюдаться кризис идентичности, который способен принимать массовый характер, рождая целое «потерянное поколение». Здесь встает вопрос о кризисе идентичности или же об идентичности совершенно нового порядка. С. Хантингтон в своей знаменитой работе «Столкновение цивилизаций» писал: «1990-е годы увидели вспышку глобального кризиса идентичности. Наиболее остро вопрос стоит в расколотых государствах, в которых проживают значительные группы людей из различных цивилизаций» [4, с. 191]. Подчеркивая роль культурной идентичности (т.к. существует идентичность родственная, профессиональная, территориальная, религиозная, идеологическая, образовательная), С. Хантингтон отмечает, что «культурная идентичность приобретает всё большее значение по сравнению с другими направлениями идентичности в современном мире. Идентичность на любом уровне можно определить только через отношение к другим – человеку, племени, расе, цивилизации» [4, с. 192].

Касательно идентичности в условиях глобализационных процессов или наличия плюрализма культур следует согласиться с С. Хантингтоном, который в свое время оказался прозорлив, говоря о «глобальном кризисе

идентичности» или о «переопределении идентичностей», когда процесс обретения новых идентичностей неизбежно сопровождается всевозможными конфликтами на расовой, религиозной, межнациональной почве, доходя порой до уровня геноцида. Утрата идентичности находит выражение в таких явлениях, как отчуждение, деперсонализация, маргинализация, психологическая патология, асоциальное поведение. Однако быстрые смены эпох могут иметь позитивные последствия, облегчая закрепление достижений технического прогресса, способствуя интеграции новых традиций, норм и образцов, структурных изменений в пределах закрытых культурных образований, тем самым расширяя вариации адаптационных способностей человека. Процесс формирования идентичности в наше время требует апробации новых жизненных форм и специфических способностей установления новых отношений и связей между людьми разных культур. Многие современные авторы, обозначая идентичность нового типа, употребляют термины «множественная идентичность» или «мультикультурная идентичность». В данном случае, скорее всего, следует говорить о мультикультурализме как об открытом проекте, в условиях которого происходит становление новой цивилизационной идентичности. Вместе с тем идентичность и механизмы ее обретения являются для любого культурного сообщества необходимым условием сохранения традиций и преемственности социальных структур.

**Проблема утраты смысла существования в современных культурологических исследованиях.** Проблема утраты смысла существования обозначилась уже в философии экзистенциализма, затем нашла свое обоснование в «философии жизни» А. Шопенгауэра и других представителей данного направления. Исследование проблем идентичности и утраты смысла существования было обозначено в культурологии психоанализа З. Фрейда, он же вводит понятие «идентификация» в сферу употребления гуманитарных наук и наук о человеке, в дальнейшем этот термин активно используется постфрейдистами.

В эпоху информационного этапа развития общества, когда активно развиваются новые технологии, появляются новые формы электронной массовой коммуникации, наблюдаются децентрация культуры, дестабилизация ранее казавшихся незыблемыми форм идентичности, проблема утраты смысла существования приобретает новое звучание и по-другому осмысливается в гуманитарных исследованиях. Большинство людей уже не верит в прогресс разума и торжество идей

гуманизма и социальной справедливости, наблюдают эсхатологические настроения и общая усталость. Хаос и ризомность становится новой формой среды обитания человека. Такого рода ситуация воспринимается многими современными культурологами, философами, политологами как «конец истории».

Ю. Хабермас, Д. Белл определяют нынешнее состояние культуры как эстетический эклектизм, как внешний симптом глубинных трансформаций социума, где преобладают симптомы панического состояния общества, вызванного утратой веры в традиционные ценности. Если теоретики культуры обозначают «модерн как дегуманизацию искусства, то постмодерн – это уже дегуманизация в планетарном масштабе, конец истории и конец человека» [5, с. 214]. Естественным становится ощущение самим человеком бессмысленности своего существования в мире игровой случайности. На первое место в культуре этого этапа развития выходит фрагментарно-эстетическое познание мира, принципиально неструктурированное, калейдоскопичное, с ярко выраженным игровым началом. Так, французский философ, культуролог Ж. Бодрийар констатировал, что в культуре современности значимую роль играют массы: «молчаливое большинство, черная дыра, поглощающая социальное; они тяготеют к физической и статистической форме, одновременно не социальной и сверхсоциальной, совершенно социальной. Они не могут быть управляемы никакой политической властью, но массы порождают иллюзии власти, иллюзии быть властью; функционирование всех современных систем привито на теле этого смутного существа масс» [6]. Философ вводит в философский оборот понятие «гиперреальность», которое является порождением технического развития современной эпохи. Бесконечная репродукция, микродетализация объектов, превращение их в модельные серии – вот определение гиперреальности. Здесь реальные объекты становятся нереальными и превращаются в симулякры.

В гиперреальности, по мнению Ж. Бодрийара, безраздельно царствует непристойность, здесь всё прозрачно и отсутствуют всякие границы. Ни «диалектический или любой иной синтез, ни эквивалентность или тождество, но радикальная амбивалентность оппозиций создает мир симулякров и катастроф. Всё стремится вырваться за пределы, стать экстремальным; всё захвачено симулякром и превращено в бесконечную собственную гипертрофию: мода более прекрасна, чем само прекрасное; порнография более сексуальна, чем сам секс; терроризм – это больше насилие, чем само насилие; катастрофа более событийна, чем само событие. Это более

не трагедия отчуждения, а экстаз коммуникации» [6]. В подобной ситуации, полагает Ж. Бодрийар, идеи добра, справедливости, социального равенства, прогресса утрачивают свой подлинный глубинный смысл, однако постоянно размножаются симулякры этого. Процесс напоминает конвейер и становится всё более совершенным. Симулякры, убежден философ, «расползаются по миру как метастазы опухоли и проникают везде, просачиваясь и друг в друга. Секс, политика, экономика, спорт и т.д. теперь присутствуют везде и значит нигде» [6]. Политика сексуальна, бизнес – это спорт, экономика неотличима от политики и т.д. Истинные ценности невозможно выделить в этой среде: культура стала транскультурой, политика – трансполитикой, сексуальность – транссексуальностью, экономика – трансэкономикой. Весь мир культуры Запада Ж. Бодрийар представляет тело огромного сверхактивного мутанта: «бессмертного и вечно самотождественного в своей оргиастической симуляции воспроизводства. Имя и совершенное воплощение этого мутанта – Америка» [6].

Поиск смысла существования в постмодернистской реальности становится вообще весьма затруднительным. Человек зависим от всего: норм, желаний, правил, правил коммуникации – у него не остается ни времени, ни желания искать смысл в ситуации бесконечного потока информации. Происходит «постмодернистская «дегуманизация субъекта», человек становится подобен «желающей машине»» [7, с. 87]. Симуляция в то же время порождает нивелирование ценностей, начинается торжество банальности, как полагал Ж. Бодрийар. Что же касается идентичности, то она постепенно теряется в многообразии и множественности независимо от существующих друг от друга позиций «Я».

**Заключение.** Итак, исследования феномена идентичности в культурологических теориях XX–XXI вв. отличаются разнообразием, множественностью, некоторой неопределенностью в силу отсутствия единой доминанты в них. Единым в рассмотренных выше концепциях является лишь то, что идентичность понимается как множество идентичностей. Х. Ортега-и-Гассет был одним из первых в современной философии культуры, кто объявил о формировании новой идентичности, которая связана с утратой смысла существования человеком. Такого рода идентичность испанский мыслитель связывает с «дегуманизацией искусства». З. Бауман продолжает размышление о новой идентичности, определяя ее как «размытую идентичность», которая подобна костюму, который можно менять в зависимости от ситуации, ибо идентичность в постмодернистской не обусловлена никакими обязательствами и последствиями и лишь зависит от подвижности культуры и социума, поэтому вопрос об обретении

подлинной идентичности в современной эпохе может вообще не разрешиться.

Несколько в ином ракурсе обращает свое внимание на проблему идентичности М. Фуко, по мнению французского исследователя, формирование идентичности лежит в пространстве «знание-власть», но в этом пространстве весьма трудно обнаружить человеку свое истинное, подлинное бытие. Поэтому идентичность и способы идентификации множественны, вариативны, обладают мягкими формами. Важнейшими формами идентичности для современного человека, на взгляд М. Фуко, являются: гендерная, эпистемологическая, лингвистическая – т.е. те формы, которые находятся в пространстве «знание-власть».

В эпоху глобализации идентичность трансформируется, приобретая еще более неопределенные формы, вплоть до кризиса целых поколений. Данную ситуацию С. Хантингтон обозначил как «глобальный кризис идентичности», который, возможно, приведет к формированию идентичности совершенного иного порядка, основанной на перераспределении идентичностей. Феномен идентичности в нынешнюю эпоху многие исследователи связывают с утратой смысла существования. Поиски смысла существования в постмодернистской реальности становятся основной темой в культурологических теориях Ю. Хабермаса, Д. Белла, Р. Барта, Ж. Бодрийара, Ж. Делёза, определение же смысла существования становится вообще весьма затруднительным в сегодняшнем мире, ибо у человека практически не остается ни времени, ни желания искать этот смысл в бесконечном пространстве потока информации, создаваемого гиперреальностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс [Электронный ресурс] / Х. Ортега-и-Гассет. – Режим доступа: [http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt_with-big-pictures.html). – Дата доступа: 02.07.2021.
2. Бауман, З. Индивидуализированное общество [Электронный ресурс] / З. Бауман. – Режим доступа: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Sociolog/baum/index.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/baum/index.php). – Дата доступа: 01.08.2021.
3. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности [Электронный ресурс] / М. Фуко. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/fuko\\_vol/12.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_vol/12.php). – Дата доступа: 11.08.2021.
4. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 603 с.
5. Кара-Мурза, С.Г. Постиндустриализм. Опыт критического анализа / С.Г. Кара-Мурза, С.С. Сулакшин, В.И. Якунин. – М.: Litres, 2017. – 2165 с.
6. Бодрийар, Ж. Симулякры и симуляция [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийар. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/bodr\\_sim/Index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bodr_sim/Index.php). – Дата доступа: 10.08.2021.
7. Делёз, Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 672 с.

Поступила в редакцию 02.09.2021

## Специфика отрицательных персонажей низшего уровня в индоевропейской и сино-тибетской (китайской) мифологии

Ли Мэнлинь

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

Статья посвящена анализу отрицательных персонажей из низшей индоевропейской и сино-тибетской (китайской) мифологии. Автор высказывает мысль о перспективности компаративного исследования персонажей сино-тибетской и индоевропейской мифологии, что открывает новые горизонты для осознания истоков искусства и культуры народов Азии и Европы с их традиционными взглядами на категории добра и зла. Специфика конкретных демонических персонажей определяется автором исходя из анализа среды обитания рассматриваемых демонов, их внешних характеристик и способов взаимодействия с человеком или домашними животными. Материалом исследования становятся мифы и легенды сино-тибетских и индоевропейских народов, в которых содержатся подробные описания многочисленных демонов – сверхъестественных существ, способных помочь или навредить человеку. В качестве особой группы отрицательных мифологических персонажей видятся оборотни, сочетающие в себе признаки демона и человека. Особый интерес представляют образы внешне схожих демонов, присутствующих как в сино-тибетской, так и в индоевропейской мифологии (русалки, оборотни). В процессе компаративного анализа автор устанавливает сходства и различия в трактовке подобных персонажей у разных народов.

**Ключевые слова:** отрицательные персонажи, низшая китайская мифология, низшая индоевропейская мифология, низшая белорусская мифология, демоны, духи, оборотни.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 59–62)

## Specificity of Negative Characters of the Lower Level in Indo-European and Sino-Tibetan (Chinese) Mythology

Li Menglin

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

The article is centered round the analysis of negative characters from the lower Indo-European and Sino-Tibetan (Chinese) mythology. The author expresses the idea of the prospects of a comparative study of the passages of Sino-Tibetan and Indo-European mythology, which opens up new horizons for understanding the origins of art and culture of the peoples of Asia and Europe with their traditional views on the categories of good and evil. The specifics of some demonic characters are determined by the author based on the analysis of the habitat of the demons in question, their external characteristics and ways of interacting with humans or pets. The material of the research is myths and legends of Sino-Tibetan and Indo-European peoples, which contain detailed descriptions of numerous demons, supernatural beings capable of helping or harming a person. As a special group of negative mythological characters werewolves are considered, which combine the signs of a demon and a human. Of particular interest is the consideration of superficially similar demons present in both Sino-Tibetan and Indo-European mythology (mermaids, werewolves). In the process of comparative analysis, the author reveals similarities and differences in the interpretation of such characters among different peoples.

**Key words:** negative characters, lower Chinese mythology, lower Indo-European mythology, lower Belarusian mythology, demons, spirits, werewolves.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 59–62)

Мифологические представления древних народов, населявших современные территории Европы и Китая, чрезвычайно разнообразны и охватывают все стороны существования древнего человека и окружающей его природы. Изучение памятников индоевропейской

и сино-тибетской мифологии является необходимым шагом для осмысления предпосылок и путей развития культуры и искусства в Европе и Китае. Актуальность рассмотрения именно отрицательных персонажей мифологии обусловлена, во-первых, недостаточной

Адрес для корреспонденции: e-mail: woodml@foxmail.com – Ли Мэнлинь

изученностью их специфики в фольклоре и искусстве и, во-вторых, важностью этих образов для осмысления философско-эстетических антиномий добра и зла, жизни и смерти как основополагающих категорий искусства.

В качестве методологической базы для нашего исследования послужили труды российских и белорусских этнографов (В. Коваля [1], С. Комиссарова [2], В. Лобача [3] и др.), а также работы китайских ученых (Чжоу Яньяня [4], Ли Цзяньго [5]). Большой вклад в сферу изучения претворения мифологических образов в искусстве внес монографический труд белорусского искусствоведа И. Уховой [6], которая детально и глубоко проанализировала специфику многих персонажей славянской мифологии, а также предложила ряд удачных терминов и определений.

Целью нашего исследования является установление специфики отрицательных персонажей в сино-тибетской и индоевропейской мифологии.

**Мифологический персонаж: определение и основные характеристики.** По определению И.В. Уховой, мифологический персонаж – это «один из устойчивых элементов мифологической системы, существо или субстанция, относящаяся к сверхъестественному, потустороннему миру» [6, с. 12]. В качестве мифологического персонажа могут выступать «антропоморфные (домовой, русалка), зооморфные (змея домашняя, волколак) или антропозооморфные (чёрт) существа, чудовища (вий, огненный змей), представители животного мира (уж или ласка как охранители домашнего хозяйства и скота), явления природы (вихрь, гром), люди, наделенные сверхъестественными качествами и свойствами (ведьма, колдун, оборотень)» [6, с. 12–13].

Наибольшее количество отрицательных, вредоносных для человека существ в индоевропейской и сино-тибетской мифологии относится к персонажам *низшего уровня*. В число демонов низшего уровня И.В. Ухова включает духов природы, домашнего очага, растительности и плодородия, болезней, судьбы, смерти [6, с. 10]. Именно персонажи низшего уровня наиболее тесно включаются в жизнь человека и нередко наносят людям и домашним животным значительный вред, а в отдельных случаях могут умертвить свою жертву.

**Отрицательные персонажи сино-тибетской и индоевропейской мифологии и их среда обитания.** В центре нашего исследования находится специфика отрицательных мифологических персонажей, которая заключается в особенностях их *среды обитания, внешнего вида и действий* по отношению к человеку или животным.

В низшей славянской мифологии (часть индоевропейской мифологии) существует

персонаж – *чёрт*, который олицетворяет собой злое начало и по определению противится всему доброму. Слово «чёрт» с аналогичным значением известно у многих славянских народов: белорусов («чорт»), украинцев («чорт»), поляков («czart»), чехов («čert»), сербов («črt») и др. Характерно, что слово «черти» (множественное от «чёрт») часто употребляется как обобщенное название всех мифических духов («нечистиков») – домовых, леших, водяных, банников и др. В славянских народных верованиях чёрт представлялся как существо со смешанными (антропо- и зооморфными) внешними признаками: с человеческим туловищем, покрытым черной шерстью, с коровьим хвостом, козьими рогами, свиной мордой [1, с. 123]. Отличием чёрта от других представителей нечистой силы является его способность быть одновременно в разных местах. В народных славянских представлениях черти постоянно вмешиваются в жизнь человека, причиняя мелкие или крупные неприятности, а также принуждая человека к злым поступкам («вводят в грех»).

Демонические существа низшего уровня (кроме чёрта) обычно имеют одну среду обитания, в связи с чем могут быть разделены на *водных, лесных и домашних*.

Наибольшую опасность для людей представляли духи воды – смертельно опасной стихии. Как подчеркивает И. Ухова, «вода была не только источником жизни и возрождения, но и символом смерти, забвения. Вода представляла собой естественную границу между мирами: небом и землей, миром людей и миром духов» [6, с. 99].

В восточнославянской мифологии дух воды получил наименование *водяного* (бел. вадзянік, укр. водяник). По некоторым славянским поверьям, водяные – это утопленники, чьи тела не были похоронены, либо дети, проклятые родителями. В белорусском фольклоре водяной описывается как «старик среднего роста с длинной клинообразной бородой, гладкой кожей и перепонками между пальцами на ногах, что символизировало его связь с водной стихией» [3, с. 59].

Наряду с водяным в индоевропейской мифологии большой популярностью пользуется такой водный персонаж, как *русалка*. Русалка (бел. казытка, вадзяніца; укр. лоскотуха, мавка; рус. шутовка, щекотиха; в испанском, французском, итальянском и польском – Siren, Sirene, Sirena, Syrena или Sereia, сирена от греч. Σειρήνες) в европейской мифологии – женский демонологический персонаж, связанный с *водной и лесной* стихиями.

У восточных славян распространены представления о принадлежности русалок к миру мертвых: считали, что русалками становятся девушки, умершие до вступления в брак, либо

девушки и девочки, умершие (или утонувшие) на Русальной неделе, а также младенцы-девочки, умершие некрещеными. Подавляющая часть поверий относит русалок к опасным духам, которые преследуют людей, сбивают их с пути, душат или щекочут до смерти, заманивают в воду и топят; могут забрать себе ребенка, оставленного жницей на меже [1, с. 139].

В китайской мифологии письменные упоминания о русалках присутствуют в «Каталоге гор и морей» (IV–I вв. до н.э.), где говорится о том, что «царство людей Ди находится к западу от дерева Цзянь. У его людей человеческие лица, туловища рыб и нет ног» [7, с. 103]. Анализируя китайские мифы, Чжоу Яньянь указывает на существование трех видов русалок: 1) японский скрытожаберник, 2) морское чудовище с туловищем рыбы и конечностями человека и 3) русалочье племя или люди-акулы [4, с. 321]. Японский скрытожаберник выглядит как рыба *ти*, но с четырьмя ногами и не несет опасности для человека. Морское чудовище имеет лицо, руки и ноги человека, а тело рыбы. Представители русалочьего племени наиболее близки русалкам в европейском понимании – это девушки-рыбы.

Сравнивая образы русалок в китайской и европейской мифологии, Чжан Яньянь делает следующее наблюдение: «Образ русалки амбивалентен, в ней соединяется добро и зло. В китайской традиции подчеркиваются положительные черты образа, в русской – негативные» [4, с. 321].

Кроме демонов водной стихии, в индоевропейской мифологии присутствуют злые духи *леса*, который так же, как и вода, таил в себе серьезную опасность для человека.

К злым лесным духам в индоевропейской мифологии относится *леший* (бел. лясун, лесавик; укр. лісовик), который старается сбить путника с лесного пути. У других европейских народов встречаются различные аналоги лешего: в чешской мифологии – это гайкалек, в латышской – вадатайс, в эстонской – злые духи ванахальбы, в польской – бэлты, в британской – уродливые женщины-гвиллоны, в финской – злой женский дух леса аяттара. Согласно славянским поверьям, лешим становился проклятый человек или неотпетый покойник. Основное занятие лешего – охрана леса, в котором он живет. Вместе с тем леший может нанести людям большой вред: сбить человека с лесной дороги и завести в чащу, украсть животное (корову, лошадь) с лесного пастбища [1, с. 130–131].

В редких случаях мифологические персонажи низшего уровня могут обитать в небе, в частности, китайский демон *небесный пес* обитает на Луне. Этот пес считается злым духом, который препятствует рождению сыновей,

сокращает срок жизни новорожденных или может съесть ребенка-мальчика. Как утверждает С. Комиссаров, по преданиям, «это кровожадное существо в древности было девушкой, которая умерла, не успев выйти замуж. Став злым духом и поселившись на одной из звезд, она стремилась убивать детей, чтобы кто-нибудь занял ее место, а она сама смогла бы переродиться в человека» [2, с. 71–72].

В качестве отдельной группы следует выделить демонов, поселяющихся в *человеческом жилище*. Одним из самых опасных демонов, способных проникать в дом человека, в восточноевропейской мифологии считается богиня *Мара* (бел. Марэна, Маруха, Марана; пол. Маржана), олицетворяющая собой смерть или эпидемию. Прототипом восточнославянской Мары стала античная богиня загробного мира и колдовства Геката. Особенностью внешнего вида Мары в белорусской мифологии являются «страшный вид и короткие ноги», а сама богиня «любит душить и мучить людей во время сна» [8, с. 303].

Кроме Мары к числу домашних демонов относится кикимора – маленький летающий «злой дух дома, живущий на печи или в подпечке в виде маленькой женщины-невидимки, страшной, безобразной, уродливой старухи, одетой в рвань и лохмотья, или девочки с длинными черными волосами, белым лицом и черными глазами» [1, с. 149]. Согласно древним славянским верованиям, кикиморы появлялись в тех домах, где были совершены серьезные преступления или большие грехи (детоубийство, проклятие родителями своих детей).

**Образы полулюдей-полудемонов и их специфические черты.** Особое место в низшей индоевропейской и сино-тибетской мифологии занимают образы полулюдей-полудемонов – *оборотней*. Согласно исследованию К.В. Зубковой, «мотив оборотничества основан на архаических представлениях о невыделенности человека из природы», а «двуприродность» мифологических персонажей, выступающих то в человеческой, то в звериной ипостаси, объясняется отсутствием границы, отделяющей человека от природного мира [9, с. 86].

В европейском регионе повсеместно распространены мифы и легенды о *волколаках* (бел. ваўкалак, ваўкалака; укр. Вовкулака, польск. wilkołak, чеш. vlkodlak, словен. vlkodlak, серб. вукодлак, болг. Вълколак, англ. werewolf, фр. loup-garou, нем. Werwolf, исп. hombre lobo, итал. lupo mannaro, порт. lobisomem) – людях, способных превращаться в волков, а затем вновь принимать человеческий облик. Волколаки могли быть двух видов: прирожденные и заколдованные. Заколдованными волколаками (волколаками поневоле,

по принуждению) могли стать обычные люди под воздействием колдуна или ведьмы.

В сино-тибетской мифологии самым популярным образом получеловека-полудемона является *лиса-оборотень*. В отличие от индоевропейских волколаков, которые изначально были людьми, китайская лиса-оборотень является в первую очередь животным (лисой), имеющим способность принимать человеческий облик. Ли Цзяньго, автор монографии «Лиса в китайской культуре», отмечает: «Начало представления лисы в качестве нечистой силы было положено во времена династии Западная Хань, что ярко отражено в книге “Илинь”, написанной Цзяо Яньшоу во времена императора Чжао-ди династии Западная Хань» [5, с. 55]. Автор приводит цитату из «Илинь», говорящую о коварной лисе-оборотне, «чинящей пакости», которая прокрадывается в дома других людей и сбивает их с толку, заставляя сходить с ума.

Анализируя образы европейского волколака и китайской лисы-оборотня, К.В. Зубкова приходит к заключению о том, что эти персонажи, хотя и имеют ряд универсальных черт, однако отражают разные принципы мировосприятия [9, с. 86]. По мнению исследователя, «на европейскую культуру успело оказать влияние христианство: одностороннее превращение из человека в природный объект основано на воззрениях, что только человек обладает духовной бессмертной субстанцией, благодаря которой и возможна трансформация; животные, по воззрениям христиан, не обладают душой, следовательно, им “нечем” переселяться в другое тело» [9]. В соответствии с более архаичным мировоззрением китайцев изменяться могут не только люди, но любые объекты живой и неживой природы.

Кроме лисы-оборотня, в китайской мифологии есть змей-оборотень, письменные свидетельства о котором представлены в трактате «Шань хай цзин». В рассказах Гань Бао «Записки о поисках духов (Соу шэнь цзи)» (IV в.) повествуется и о других животных-оборотнях, способных навредить человеку. Этими животными могут быть крыса, выдра, свинья, петух и скорпион [10, с. 312–318]. В китайской мифологии встречаются и такие редкие животные-оборотни, как цапли, белые фазаны, ласточки, куры, коровы, утки, овцы, тигры, обезьяны, летучие мыши, пауки и др.

**Заключение.** Следовательно, большое количество отрицательных персонажей в низшей мифологии европейцев и китайцев объясняется тем, что низшие персонажи оказываются гораздо ближе к человеку, нежели верховные небожители. Персонажам низшей мифологии приписываются осязаемые негативные действия:

убийство мужчины в доме (лисы и змеи-оборотни), убийство младенца (небесный пес), утопление (водяной, русалки), удушение во сне (Мара), наведение порчи или болезни (ведьмы, колдуны) и др. Для отрицательных мифологических персонажей характерна пугающая, отталкивающая внешность, в которой часто объединяются зооморфные и антропоморфные черты. Исключение представляют китайские лисы-оборотни и змеи-оборотни, способные превращаться в прекрасных девушек и пленять мужчин своей красотой.

По среде обитания отрицательные персонажи индоевропейской и сино-тибетской мифологии разделяются на вездесущих (чёрт, оборотни) и соотнесенных с конкретным местом – водоемом (водяной, русалки), лесом (леший), домом (кикимора), Луной (небесный пес), баней (банник). Характерно, что в качестве среды обитания для демонов (кроме домашних) чаще всего избираются потенциально опасные для человека стихии – водная и лесная, где нередко происходили смертельные случаи.

Изобилие отрицательных образов и их подробные описания в древней мифологии, как индоевропейской, так и сино-тибетской, объясняется желанием людей предостеречь своих сородичей от неприятностей и катастроф. Таким образом, наличие этих опасных персонажей является художественной интерпретацией языческих понятий о зле и смерти как следствии воздействия злых сил.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Коваль, В.И. Мифологические верования восточных славян: пособие по курсу «Славянская мифология» / В.И. Коваль. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2016. – 270 с.
2. Комиссаров, С.А. Образ небесного пса в китайской мифологии / С.А. Комиссаров, М.А. Кудинова // Вестник НГУ. – 2012. – Т. 11, вып. 4: Востоковедение. – С. 70–79.
3. Лобач, У. Вадзянік / У. Лобач // Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / С. Санько [і інш.], склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – С. 59.
4. Чжоу, Яньянь. Образ «美人鱼 / русалка» в русской и китайской традиции: общее и особенное / Яньянь Чжоу // Научный диалог. – 2017. – № 5. – С. 319–329.
5. 李建国著. 中国狐文化. 北京: 人民文学出版社, 2002.06. = Ли, Цзяньго. Лиса в китайской культуре / Цзяньго Ли. – Пекин: Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ, 2002. – 385 с.
6. Ухова, И.В. Персонажи славянской мифологии в искусстве XVIII–XX вв.: Леший. Водяной. Русалка. Домовой / И.В. Ухова; М-во культуры Респ. Беларусь, БГУКИ. – Минск: БГУКИ, 2015. – 375 с.
7. Каталог гор и морей (Шань хай цзин) / пер. и ком. Э.М. Яншиной. – М.: Наука, 1977. – 234 с.
8. Зайкоўскі, Э. Мара / Э. Зайкоўскі // Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік / рэд. С. Санько [і інш.], склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск: Беларусь, 2006. – С. 303–305.
9. Зубкова, К.В. Мотив оборотничества в европейской и китайской традициях в сопоставительном аспекте / К.В. Зубкова // Традиционная духовная культура восточнославянских и китайского народов: сб. науч. ст. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2019. – С. 83–87.
10. 干宝著. 搜神记译注. 北京: 北京联合出版公司, 2015.09. = Гань, Бао. Записки о поисках духов / Бао Гань. – Пекин: Пекинская объединенная издательская компания, 2015. – 343 с.

Поступила в редакцию 01.12.2021

## Формирование общего образовательного пространства музея и школы в конце 1990-х – начале 2000-х гг.

Почобут Н.А.

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

Автором раскрываются формы сотрудничества музея и школы в конце 1990-х – начале 2000-х гг. в ходе создания общего образовательного пространства. К ним относятся: планирование и подготовка посещения музея; анализ результатов взаимодействия; организация выездных музейных выставок; совместная подготовка и проведение музейных праздников, открытия выставок, семинаров учителей; предоставление музейных предметов для школьных факультативов и воспитательных мероприятий; методическая и практическая помощь в создании и реэкспозиции школьных музеев. В рассматриваемый период белорусские музеи выразили готовность быть частью процесса обучения, предлагая школе более глубокую интеграцию на долгосрочной основе – музейные педагогические программы, которые, по мнению исследователя, являются наиболее эффективной моделью взаимодействия музея и школы. В рамках педагогических программ музеи Беларуси совершенствовали базовые, традиционные педагогические формы музейной работы с аудиторией (лекции, экскурсии) и осваивали новые – интегративные, комплексные (музейное занятие с классом, воскресное занятие для семейного посетителя, праздники в музее, мастер-классы, игры, творческие задания в интерактивных зонах временных экспозиций). Музеи осваивали методические приемы работы со школьниками, обеспечивающие более успешную музейную коммуникацию. В статье использован собственный опыт автора, полученный в период работы научным сотрудником отдела археологии Гродненского историко-археологического музея по реализации экспериментальной музейной программы 2003–2006 гг.

**Ключевые слова:** музей, образовательное пространство, школа.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 63–69)

## Shaping Common Museum and School Education Space in the Late 1990s – early 2000s

Pochobut N.A.

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

The author reveals the forms of cooperation of the museum and schools in the late 1990s – early 2000s in the course of the creation of common education space. Among them are planning and preparation of museum visits; analysis of the results of interaction; organization of visiting museum exhibitions; joint preparation and holding of museum holidays, opening exhibitions, teacher seminars; transfer of museum artifacts for school elective classes and educational activities; methodological and practical assistance in the creation and re-exhibition of school museums. At that period Belarusian museums expressed their readiness to be part of the learning process, offering school deeper integration on a long-term basis – museum-pedagogical programs, which, according to the author, are the most effective model of the interaction of the museum and the school. Within the framework of pedagogical programs, museums of Belarus improved the basic, traditional pedagogical forms of museum work with the audience (lectures, excursions) and mastered new, integrative, complex ones (museum lesson with a class, Sunday lesson for families, holidays in the museum, master classes, games, creative tasks in interactive zones of temporary expositions). Museums mastered methodological tools of working with schoolchildren, ensuring more successful museum communication. The article is based on the author's own experience gained when she worked as a researcher of the Grodno State Historical and Archaeological Museum on the implementation of the Experimental Program of 2003–2006.

**Key words:** museum, educational space, school.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 63–69)

Образование – процесс передачи в форме субъект-объектного и субъект-субъектного взаимодействия педагогов с учащимися

накопленных поколениями знаний и культурных ценностей, в результате которого происходит становление и самоидентификация

Адрес для корреспонденции: e-mail: poczobutnatalia@tut.by – Н.А. Почобут

личности [1]. Под образовательной деятельностью музеев понимается специфическая форма деятельности, характеризующаяся педагогической направленностью и имеющая целью творческое развитие личности. Она осуществляется через педагогический процесс в определенных организационных формах на основе предметов и памятников музейного значения с привлечением разнообразных текстов, наглядных пособий, техники и технологий. Педагогическая деятельность в музейной среде представляет собой синтез воспитания, развития и обучения. В музейной педагогике категория *воспитание* определяется как формирование эстетического восприятия, музейной культуры, художественного вкуса, категория *развитие* – как творческое развитие личности и формирование ее ценностных ориентаций, категория *образование (обучение)* – как формирование опыта общения с музейным артефактом. Образовательную деятельность трактуют шире педагогической, поскольку помимо решения педагогических задач она включает досуговую работу с детской аудиторией и арт-терапию [2, с. 99, 102–103].

В данной статье мы ставим целью показать сотрудничество музея и школы, ярким проявлением которого стали музейные педагогические программы, отражающие формирование общего образовательного пространства в конце 1990-х – начале 2000-х гг.

Теоретические аспекты музейной педагогики, анализ современного процесса взаимодействия музея и школы наиболее полно изложены в работах Б.А. Столярова, Е.Г. Вансловской [3]. Книга Б.А. Столярова [2] является первым пособием по музейной педагогике, в которой музей рассматривается как образовательное учреждение. Проблема образовательной деятельности музея была теоретически осмыслена российской группой «Музей и образование» под руководством М.Б. Гнедовского, созданной в статусе научно-исследовательского коллектива при Министерстве образования. Доказывались «педагогический суверенитет» музея, взаимодополняющее различие школьной и музейной сфер образования, право на существование музейной педагогики как научного предмета междисциплинарного характера. Группой музееведов констатировалась необходимость создания системы взаимодействия музея и школы, признания статуса музейного педагога [4, с. 85–87]. Большое внимание отведено истории развития образовательной деятельности зарубежных и российских музеев. В монографии Л.М. Шляхтиной [5] раскрываются направления, формы и методы музейно-педагогической деятельности. Не претендуя

на обзор зарубежной историографии по теме, все же следует отметить монографию музейного педагога Дж. Хейна «Обучение в музее» [6] и его многочисленные публикации, а также сборники статей «Образование в музеях и галереях» [7], «Прошлое в настоящем. Наследие, музеи и образование» [8], «Музей. Стратегии. Послание» [9], которые свидетельствуют о популярности образовательного направления деятельности зарубежных музеев в 1990-е гг. В 2007 г. вышла книга Эйлин Хупер-Гринхилл «Музей и образование», в которой автор показывает ценность музейной площадки для обучения школьников, конкретизирует на примерах отличие образовательного процесса в музее и школе [10]. Эти отличия, делает выводы автор, состоят в большей открытости, индивидуальной ориентированности и непредсказуемости обучения в музее, так как музей вдохновляет, волнует и удивляет.

#### **Трансформации в деятельности музеев.**

В 1990-е гг. музеи в республиках бывшего СССР стали активно перенимать опыт зарубежных музеев (Германии, Франции, США, Канады), чья образовательная деятельность в «музейный бум» 1960–1980-х гг. сформировалась под влиянием гуманистической педагогики и теории музейной коммуникации и где был накоплен большой методический и практический опыт работы с детской аудиторией, заложены основы музейной педагогики [11, с. 22]. Одним из первых российских педагогических проектов для музеев нехудожественного профиля был курс «Музейный всеобуч» [3]. Он ставил перед собой задачи всестороннего гармоничного развития каждого ребенка: формирование творческой активности, эстетических чувств, вкусов, идеалов, музейной культуры; эмоционального и психологического развития ребенка, а также задачу формирования исторического сознания и научного мировоззрения. В образовательной деятельности белорусских музеев в конце 1990-х – начале 2000-х гг. также происходила трансформация. Музеи восприняли опыт крупнейших российских музеев, чья деятельность основывалась на системном подходе к проблеме образования детей музейными средствами. Одним из ярких проявлений работы наших музеев было стремление к взаимодействию со школой. Это взаимодействие происходило на уровне информирования о возможных формах сотрудничества со школой (музейные сотрудники ежегодно выступали на августовских совещаниях, проводили беседы с учителями-предметниками, раздавали рекламную продукцию музеев). И на уровне заключения договоров музей–школа. Предметом таких договоров становились музейно-педагогические

программы. Наши музеи стремились к сотрудничеству со школами и всегда учитывали требования к обучению, предусмотренные учебным планом, его базовым и школьным компонентами, школьной программой, уставом школы. Стали очевидными возможности качественно нового взаимодействия со школами, а именно создания общего образовательного пространства.

Инициатива принадлежала музеям. Поскольку этот процесс в Беларуси не регламентировался, он часто носил стихийный эвристический характер. Говоря словами культуролога Л.М. Шляхтиной, он выражался во «внедрении» музеев в систему образования [5, с. 141]. В рассматриваемый период наиболее распространенными формами сотрудничества со школами являлись:

- совместная работа музейного сотрудника и учителя по подготовке визита в музей, обсуждение тем в их связи со школьной программой по предметам. Мероприятия в музее могли предварять урок или закреплять изученный материал, проводиться на экспозиции, в студийных условиях, в интерьере памятника архитектуры, на выставке;

- воскресные занятия для семейного посетителя (учеников одного класса с классным руководителем, учителем-предметником и родителями);

- совместная организация выездных музейных выставок в школах с размещением в актовом зале, школьном музее, классе; проведение общеобразовательных либо тематических экскурсий, занятий;

- совместная подготовка и проведение традиционных музейных праздников, церемоний, мероприятий, посвященных юбилейным датам;

- участие школьников в открытии новых выставок;

- проведение в музее семинаров учителей, «открытых уроков»;

- предоставление музейных предметов для школьных факультативов и воспитательных мероприятий;

- методическая и практическая помощь научных сотрудников, художников и реставраторов музея в создании и реэкспозиции школьных музеев;

- сотрудничество с учителями-краеведами, учителями школьного предмета «Мировая художественная культура» и др.

Образовательный процесс обеспечивает передачу и освоение социокультурного опыта, а также формирование способности к его обобщению. До недавнего времени осуществление образовательной функции музеев возлагалось

главным образом на научно-просветительные отделы. В указанный период в некоторых белорусских музеях появились отделы музейной педагогики. Разрабатывая методику работы со школьниками, сотрудники наших музеев исходили из трех базовых структурных моделей музейной коммуникации [11; 12]. Эти модели по-разному отвечают на вопрос, кто или что является источником знаний, по-разному раскрывают свойства музейного языка, этого носителя социокультурной информации и инструмента понимания:

- 1-я. Музейные экспонаты служат предметом или средством общения. Экспозиция организована как повествование. Основная задача – передача знаний, происходит монологическая, односторонняя коммуникация от педагога к аудитории (музеологи Д. Камерон, Э. Кнез, А. Райт);
- 2-я. Посетитель общается непосредственно с экспонатами, которые самоценны. Восприятие их не сводится к усвоению знаний, идет апелляция к чувствам посетителя, воспитывается его умение наблюдать, анализировать (Г. Осборн, Дж. Вейлер);
- 3-я. Экспозиция музея является средством общения с другой культурой, людьми прошлого либо со «знаками» времени, что позволяет преодолеть культурно-историческую дистанцию (культурологи Х. Хелленкемпер, Ю. Ромедер). Что касается первой модели, то она воспринималась как полностью изжившая себя практика. В рамках второй и третьей моделей коммуникации музеи предоставляли детям новые возможности для познания с помощью объектов, интересных каждой возрастной группе. Музей перестал рассматривать себя учреждением, где посетитель лишь «объект» обучения и воспитания, т.е. пассивный получатель знаний и впечатлений. С успехом стал применяться такой подход к детям, когда они становились не просто «субъектами» процесса обучения, а центром, фокусом внимания, когда именно на их восприятии строилась, моделировалась реальность, в тот время как взрослые – учителя и родители, – находящиеся рядом, становились вовлеченными в работу учеников. Ребенок воспринимается как полноправный участник процесса коммуникации, он имеет свои интересы и право самостоятельного отбора информации. Такой подход соответствует интерактивной форме коммуникации (Э. Хупер-Гринхилл, Р. Майлз), когда в знаковой системе экспозиции посетитель сам конструирует информацию, опираясь на конкретный контекст, свою систему ценностей, имеющиеся знания и опыт.

Одновременно отечественные музейные сотрудники совершенствовали базовые, традиционные педагогические формы музейной работы (экскурсии, лекции) и осваивали интегративные, комплексные (терминология музееведа Т.В. Галкиной). К последним относятся

музейные праздники, «открытый урок в музее», занятия на выставках, в специально созданных интерактивных зонах, в том числе воскресные занятия для семейного посетителя, а также театрализованные представления, игры, мастер-классы. Они давали широкие возможности для активного взаимодействия детей с музейным пространством, друг с другом, педагогами, родителями в комфортных для них условиях. Музейщики и учителя обращали внимание и на то, что в музее дети приобретают нечто большее, чем просто знания, они получают эмоциональный и практический опыт [4, с. 22]. Было очевидно, что музей стимулирует развитие воображения детей, их способность добывать знания самостоятельно. В широко использовавшемся в музейной педагогике «музейном занятии» предусматривались дополнительное время и средства для того, чтобы дети могли исследовать, объяснять предметы и явления, делать выводы. Школьники учились идентифицировать те предметы материальной культуры, которые видели впервые. Музей старался сделать экспонаты более доступными, а школьники учились понимать исторические источники, уделялось много внимания тактильной информации, когда это не угрожало сохранности предметов.

**Музейные педагогические программы.** О формировании в тот период общего образовательного пространства музея и школы свидетельствуют, на наш взгляд, педагогические музейные программы, прошедшие апробацию в ряде белорусских музеев. В качестве примеров можно привести программу «Археологическое путешествие во времени и пространстве» Национального музея истории и культуры Беларуси, программы по музейной педагогике для дошкольников и школьников Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника, программы

Могилевского областного краеведческого музея для углубленного изучения истории края школьниками 5–11 классов, музейно-педагогический проект «Сказочное мгновение детства» Национального художественного музея Республики Беларусь (2005).

Нам представляется достаточно успешным опыт Гродненского государственного историко-археологического музея (УК «ГГИАМ») по реализации в 2003–2006 гг. экспериментальной программы «Гродноведение». Программа была рассчитана на 8 лет и вводилась поэтапно (Приложение 1). Инициатором и координатором ее выступил методический отдел – заведующая Н.А. Труханович и старший научный сотрудник О.Б. Тимошина. Целью создания программы было патриотическое воспитание детей, формирование моральных качеств личности, воспитание гражданина-патриота своего города, который знает, гордится и сохраняет его историко-культурное наследие. Разработчиками выступили все научные сотрудники музея при участии художников и реставраторов, которые готовили вспомогательные материалы, макеты и музейные предметы, нуждавшиеся в консервации (Приложение 2).

Посещение школьниками музея (УК «ГГИАМ») проходило один раз в месяц, с сентября по апрель. Реализовывался дифференцированный подход к аудитории. Для начальной школы проводились исключительно музейные занятия. Продолжительность занятия составляла от 45 минут до 1 часа. Общение в группе способствовало эффективности обучения, поскольку форма музейно-педагогического занятия предоставляла свободу творчества. Отсутствовали жесткие временные рамки и строгая регламентация поведения, предоставлялась возможность любому желающему рассказать свою историю, поделиться опытом.

Приложение 1

**Этапы и участники экспериментальной программы УК «ГГИАМ»**

<b>I этап</b> (2003–2004 гг.)	<i>СШ № 5</i>	<b>1–3 классы. Всего: 10 групп, 205 чел.</b>
<b>II этап</b> (2004–2005 гг.)	<i>СШ № 5</i>	<b>2–7 классы (19 групп, 395 чел.)</b>
	<i>СШ № 10</i>	<b>2–4 классы (14 групп, 340 чел.)</b>
	<i>СШ № 18</i>	<b>2–4 классы (11 групп, 223 чел.)</b>
	<i>СШ № 23</i>	<b>2–4 классы (14 групп, 325 чел.)</b>
		<i>Всего: 58 групп, 1283 чел.</i>
<b>III этап</b> (2005–2006 гг.)	<i>СШ № 5</i>	<b>2–8 классы (23 группы, 495 чел.)</b>
	<i>СШ № 10</i>	<b>2–5 классы (19 групп, 380 чел.)</b>
	<i>СШ № 18</i>	<b>2–5 классы (14 групп, 279 чел.)</b>
	<i>СШ № 23</i>	<b>2–5 классы (19 групп, 410 чел.)</b>
		<i>Всего: 75 групп, 1564 чел.</i>
<b>Общее количество: 147 классов, 3052 ученика.</b>		

**Содержание экспериментальной программы УК «ГИАМ»**

<p><b>2 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Добрый день, музей!</li> <li>2. Именины Алиции.</li> <li>3. Игрушки и игры маленьких гродненцев.</li> <li>4. В гости к гончару.</li> <li>5. Давыд Городенский – защитник Гродненской земли.</li> <li>6. Что такое искусство.</li> <li>7. Лучина, свеча, фонарь.</li> </ol>	<p><b>6 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Советская площадь: застройка, исторические события (пеш. экскурсия).</li> <li>2. Оружие прошедших столетий.</li> <li>3. Станислав Живно – основатель музея природы в Гродно (тем. экскурсия).</li> <li>4. Встреча со старой книгой.</li> <li>5. Их именами названы улицы Гродно.</li> <li>6. Посещение минералогического музея.</li> </ol>
<p><b>3 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Что такое памятник (пеш. экскурсия).</li> <li>2. Добрый день, Городница!</li> <li>3. Сказка Старого города.</li> <li>4. Как к нам пришла книга.</li> <li>5. Гродненская красавица.</li> <li>6. Как понимать картину.</li> <li>7. Витовт Великий – князь гродненский.</li> </ol>	<p><b>7 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Путешествие по Городнице (тем. экскурсия).</li> <li>2. Приглашаем в гости (тем. экскурсия по выставке в Новом замке).</li> <li>3. Элиза Ожешко: жизнь и творчество.</li> <li>4. Дом Максима (тем. экскурсия, Музей М. Богдановича).</li> <li>5. Гродненские храмы (костел св. Франциска Ксаверия, Музей истории религии).</li> <li>6. Городское кладбище – часть нашей истории (пеш. экскурсия).</li> </ol>
<p><b>4 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Жизнь древнейших людей в нашем крае.</li> <li>2. На Гродненском детинце.</li> <li>3. Гродненцы в борьбе с крестоносцами.</li> <li>4. Древние верования наших предков.</li> <li>5. Гродно – вольный город.</li> <li>6. Неман – река времени.</li> <li>7. Старая квартира (Музей М. Богдановича).</li> </ol>	<p><b>8 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Гродно, открытый археологами (тем. экскурсия).</li> <li>2. Витовт Великий и его эпоха.</li> <li>3. Стефан Баторий – король Речи Посполитой.</li> <li>4. История гродненских православных храмов и монастырей (тем. экскурсия, Музей истории религии).</li> <li>5. Новый замок. Судьбы и события (тем. экскурсия).</li> <li>6. История гродненских костелов и монастырей (тем. экскурсия, Музей истории религии).</li> <li>7. Гродненщина во время Северной войны (тем. экскурсия).</li> <li>8. Гродно в период войны 1812 г. (тем. экскурсия).</li> </ol>
<p><b>5 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Памятники архитектуры XII в. (пеш. экскурсия по территории музея).</li> <li>2. Прогулка по ул. Замковой.</li> <li>3. Стефан Баторий и Гродно.</li> <li>4. Знакомьтесь, Новый замок.</li> <li>5. В доме гродненского мастера.</li> <li>6. Приглашаем к нам в гости.</li> <li>7. История гродненских парков.</li> </ol>	<p><b>9 класс</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Женщины в истории Гродно – прославленные и неизвестные (лекция).</li> <li>2. Адам Богданович – отец поэта (лекция, Музей М. Богдановича).</li> <li>3. Художники из Гродно XIX – нач. XX в.</li> <li>4. Гродно в XIX – нач. XX в.</li> <li>5. Архитектурные памятники Гродно кон. XIX – нач. XX в.</li> <li>6. Наши земляки на фронтах Великой Отечественной войны (тем. экскурсия).</li> <li>7. Книжные сокровища нашего города.</li> <li>8. Известные литераторы Гродно второй половины XX в. (тем. экскурсия, Музей М. Богдановича)</li> <li>9. Художники Гродно 2-й пол. XX в. (лекция).</li> <li>10. Утраченное наследие Гродно (лекция).</li> <li>11. Автобусная экскурсия по г. Гродно.</li> </ol>

Информация подавалась музейным сотрудником в адаптированной к возрасту и уровню знаний школьников. С успехом применялись методы сравнения и контраста, вопросно-ответный, диалогический, игровой методы (подвижные и предметные игры), метод театрализации. На втором этапе работы музейной программы предусматривалось расширение тематики и углубление знаний по истории и культуре Гродно, для этого использовались прогулки по улицам и площадям города. Дети знакомились с уникальными памятниками архитектуры, с историей строительства Старого и Нового замков, отделом редких книг музея, посещали Музей-аптеку, мемориальные комнаты дома Э. Ожешко и наиболее интересные школьные музеи. В зависимости от уровня подготовленности класса, музейными сотрудниками применялись эвристический и исследовательский методы, метод научной реконструкции, предусматривающие творческое усвоение знаний и требующие значительных затрат времени и энергии. На третьем этапе программы ведущая роль принадлежала тематическим экскурсиям в музеях, пешеходным экскурсиям, лекциям со слайдами и мультимедиа. Значительное место было отведено темам по развитию искусства, науки и культуры Гродненщины в XVI–XVIII вв. Каждый научный отдел музея (археологии, истории, художественный, научно-просветительный, редких и старопечатных книг, Музей истории Городницы) разработал свой блок занятий. Программу начинало мероприятие «Добрый день, музей!», целью которого было заинтересовать группу школьников новым, неизвестным для них музейным пространством, хранящим загадочные, аттрактивные и очень ценные для современных людей, часто удивительные для школьников, предметы-экспонаты. Очень важной задачей являлось обучение музейному отношению к прошлому города Гродно и его жителей. Необходимо было привить умение слушать музейного педагога, научить детей ориентироваться в совершенно незнакомом пространстве Старого замка, в его дворце, где размещена основная экспозиция. Ставилась задача, чтобы на первом занятии школьники вместе с педагогом почувствовали себя комфортно в новой атмосфере. Для музейных занятий оборудовали студии, зал «практической археологии». Эти помещения имели технические средства для визуализации информации, оформлялись живописными работами, предметами декоративно-прикладного искусства, соответствующей мебелью в зависимости от темы. Детей хвалили и поощряли за любознательность, за желание

вступать в диалог, показать свои знания, высказать версии и догадки. В структуре занятий присутствовало несколько этапов: 1) приветствие и знакомство с классом; 2) введение в тему: просмотр познавательного фильма, работа с презентацией, ознакомление с частью стационарной экспозиции; 3) проведение мастер-класса, игры, выполнение творческих заданий; 4) финальная часть занятия с обсуждением всего того, что было увидено и услышано в музее, с вручением призов и сувениров.

Процессу обучения очень помогало непосредственное соприкосновение детей с аутентичными музейными предметами. Позволим себе привести несколько примеров. На занятиях «Жизнь древнейших людей в нашем крае» и «Витовт Великий – князь гродненский» использовалось до 20 экспонатов, которые можно было держать в руках. Были созданы условия для того, чтобы школьники с удовольствием и большой наблюдательностью исследовали артефакты, строили предположения о названии предметов, пытались самостоятельно интерпретировать их назначение в прошлом. В ходе первого занятия использовались нуклеусы, резцы, скребки, топоры, фрагменты керамики, изделия из рога и кости, научные реконструкции. Проводился мастер-класс по лепке неолитического горшка ленточным способом, по изготовлению боевых и рабочих топоров, мздрению и сшиванию шкур. На втором занятии были представлены: копье, наконечники стрел, рыцарские шпоры, пластины ламинарного доспеха, кожаная обувь, кольчуга, изготовленная военно-историческим клубом «Мэта», специально воссозданные по археологическим реконструкциям лук, колчан для стрел, шлем. Применялись игровые методические приемы: соревнование двух команд «археологов», ответы на вопросы по примеру интеллектуальной игры «Что? Где? Когда?» за игровым столом. Школьники с большим интересом выполняли творческое задание «Построй замок» (модель разработана Н.А. Почобут, В.Ч. Алехно). В ходе еще одного популярного занятия – «Гродзенская прыгажуня» – с успехом использовался методический прием погружения в историческую эпоху путем нахождения в костюме горожанки XII века. Занятие проводилось в зале выставки «Гродно, открытый археологами». Полный набор украшений девушки был изготовлен реставратором В.Ч. Алехно, включал головной убор (кожаный венец с бронзовыми накладками и височными кольцами), ожерелье из стеклянных бусин с ракушками каури, браслеты из цветного металла, поясной набор.

Циклы занятий для каждого класса педагогической программы ГИИАМ формировались

в тематико-хронологической последовательности. Для закрепления и проверки полученных учениками знаний, умений и навыков младшие школьники под руководством учителя работали над заданиями в специальных «музейных тетрадах» после завершения каждого занятия, находясь в школе. Для 6–7 классов иногда предлагались творческие задания – подготовить сообщение или сочинение. Результаты анализировались учителями и музейными сотрудниками совместно. Программа нашла значительный положительный отклик среди учителей начальных классов и учителей-историков. В последнее десятилетие экспериментальная программа ГГИАМ трансформировалась в циклы музейных занятий, экскурсий и лекций по выбору педагогов, но тематика программы 2003–2006 гг. в настоящее время по-прежнему востребована школами. Музейные педагогические занятия воспроизводятся по предварительной договоренности или согласно купленному классом годовому абонементу, в который по выбору педагога музей включает необходимый перечень тем.

**Заключение.** Сотрудничество с музеями предоставляет школам замечательную возможность для успешного осуществления основных функций обучения: вооружение знаниями, умениями, навыками, общего психического, интеллектуального и эмоционального развития, помогает формированию основ духовной жизни [13, с. 51]. Очень важно, чтобы музейные педагоги и учителя работали вместе, пользуясь всеми возможными образовательными ресурсами. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. белорусские музеи выразили готовность быть частью процесса обучения, предлагая школе более глубокую интеграцию

на долгосрочной основе, в течение одного или нескольких учебных годов. На наш взгляд, именно разработанные музейные педагогические программы являются наиболее эффективной моделью взаимодействия музея и школы, формируя общее образовательное пространство.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бордовская, Н.В. Диалектика педагогического исследования / Н.В. Бордовская. – СПб., 2001. – 304 с.
2. Столяров, Б.А. Музейная педагогика. История, теория, практика / Б.А. Столяров. – М.: Высшая школа, 2004. – 216 с.
3. Ванслова, Е.Г. Музейный всеобуч (научно-практические рекомендации) / Е.Г. Ванслова // Научно-практические рекомендации. НИИ культуры АН СССР. – М., 1989. – 45 с.
4. Музей и образование: материалы для обсуждения / М.Б. Гнедовский, Н.Г. Макарова, М.Ю. Юхневич. – М.: ВНИК «Школа», 1989. – С. 85–87.
5. Шляхтина, Л.М. Основы музейного дела. Теория и практика / Л.М. Шляхтина. – М.: Высшая школа, 2005. – 182, [1] с.
6. Hein, George E. Learning in the Museum / George E. Hein. – London–New York: Routledge, 1998. – 216 p.
7. Museum and gallery education: A Manual of good practice (Professional Museum and Heritage Series) / Edited by Hazel Moffat and Vicky Woollard. – Lanham–New York–Toronto–Oxford: AltaMira Press, 1999. – 197 p.
8. The Present Past. Heritage, museums and education (One World Archaeology) / Edited by P.G. Stone and B.L. Modyneaux. – New York, 1994. – 552 p.
9. Museum, Media, Message (Museum Meanings) / Edited by Eilean Hooper-Greenhill. – London–New York: Routledge, 1995. – 300 p.
10. Hooper-Greenhill, E. Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance / E. Hooper-Greenhill. – London: Routledge, 2007. – 250 p.
11. Гнедовский, М.Б. Современные тенденции развития музейной коммуникации (на материале музееведческой литературы капиталистических стран) / М.Б. Гнедовский // Музееведение. Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности. – М., 1989. – С. 16–34.
12. Hooper-Greenhill, Eilean. Communication in theory and practice. In the Education Role of the Museum / Eilean Hooper-Greenhill. – London–New York: Routledge, 1994. – P. 28–43.
13. Подласый, И.П. Педагогика. Новый курс / И.П. Подласый. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – Кн. 1. – 576 с.

*Поступила в редакцию 18.10.2021*

## Переосмысление концепта ненасилия в западной культуре XX века

Лепина А.С.

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

*В статье акцентируется внимание на концепте ненасилия в контексте идей М.Л. Кинга и А. Швейцера. Определяется специфика понимания ненасилия, обуславливается его значимость, а также раскрываются условия применения данного принципа. Отмечено, что в концепции М.Л. Кинга ненасилие трактуется как условие социального порядка, а в контексте идей А. Швейцера ненасилие служит в качестве морального императива. В концепции М.Л. Кинга принцип ненасилия имеет социальное значение. Ненасилие воспринимается как неотъемлемый элемент социального порядка, который предполагает официальное провозглашение рабства, сегрегации и всех форм дискриминации воплощением социального зла. В концепции А. Швейцера принцип ненасилия имеет нравственное значение. Исследователь выводит на передний план ценность жизни всех существ, наделяет их правами морального субъекта и включает в систему отношений. Принцип ненасилия выступает в данной концепции принципом, призванным служить жизни, которая характеризуется волей к жизни. А. Швейцера склоняет человека к моральным обязательствам перед природой, где последняя является пассивным субъектом морали. Научная новизна заключается в определении характерных особенностей интерпретации принципа ненасилия в концепциях М.Л. Кинга и А. Швейцера.*

**Ключевые слова:** принцип ненасилия, этические ценности, моральный императив, социальный порядок, западная культура.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 70–73)

## Rethinking the Concept of Non-Violence in the 20th Century Western Culture

Lepina H.S.

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

*The article focuses on the concept of non-violence in the context of the ideas of M.L. King and A. Schweitzer. The specificity of the understanding of non-violence and its significance are identified; the conditions for applying the principle of non-violence are revealed. It is noted that in the concept of M.L. King, non-violence is understood as a condition of social order, and in the context of the ideas of A. Schweitzer, non-violence serves as a moral imperative. In the concept of M.L. King, the principle of non-violence has social significance. Non-violence is defined as an integral element of the social order, which involves the official declaration of slavery, segregation and all forms of discrimination as the embodiment of social evil. In the concept of A. Schweitzer, the principle of non-violence has a moral significance. A. Schweitzer brings to the fore the value of the life of all beings, endows them with the rights of a moral subject and includes them in the system of relations. The principle of non-violence in this concept is a principle designed to serve life, which is characterized by the will to live. A. Schweitzer inclines a person to moral obligations to nature, where the latter is a passive subject of morality. The scientific novelty consists in determining the characteristic features of the interpretation of the principle of non-violence in the concepts of M.L. King and A. Schweitzer.*

**Key words:** principle of non-violence, ethical values, moral imperative, social order, Western culture.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 70–73)

Развитие культуры Запада на протяжении всей своей истории сопровождалось постоянным переосмыслением фундаментальных этических категорий. Наступление каждого нового культурного периода влекло либо смену

системы этических ценностей, либо значительные изменения внутри ее структуры. Независимо от характера очередных моральных предписаний их направленность всегда укоренялась в одном четко обозначенном

Адрес для корреспонденции: e-mail: arlinanipel@mail.ru – А.С. Лепина

русле, которыми являлись поиск и реализация добра. Признание самоценности добра, понимаемого как фундаментальное этическое основание, является важной чертой западной системы ценностей на протяжении всей истории ее развития. Однако еще одной не менее отличительной чертой являются специфически быстрые темпы переосмысления содержания самого термина «добро». Несмотря на пристальное внимание к этическим вопросам и постоянное стремление утвердить добро в качестве необходимой цели всякого морального действия, содержание моральных категорий постоянно менялось. С одной стороны, такой порядок вещей был обусловлен возникновением новых социальных тенденций, контекст которых вынуждал переосмыслить ранее присущий этическим понятиям смысл. С другой – это объяснимо смещением самого вектора направленности идеи добра, который с определенного момента был включен не только в систему общественных отношений, но и в систему отношений человека и мира.

В данном контексте особого внимания заслуживают две концепции, которые сыграли важную роль в истории реформы западной морали. Речь идет о взглядах М.Л. Кинга и А. Швейцера. Первый мыслитель раскрывает суть одной из социальных проблем, задавшей толчок формированию нового подхода в рассмотрении морально-нравственных вопросов и, вместе с тем, переосмыслению содержания базовых этических категорий [1; 2]. На примере идеи второго мыслителя хорошо прослеживаются эволюция этической мысли Запада и развитие ее морально-нравственных стремлений [3–5].

Цель исследования – определить особенности интерпретации принципа ненасилия в концепциях М.Л. Кинга и А. Швейцера.

Несмотря на то, что хронологически интеллектуальная деятельность А. Швейцера предшествовала появлению идей М.Л. Кинга, социальное признание их достижений произошло в обратном порядке. Идеи М.Л. Кинга совпали с интересами темнокожего населения того времени, что и послужило главной причиной их единовременной реализации. В то время как наследие А. Швейцера приобретает актуальность лишь к концу XX века, в период возникновения первых социальных волнений по поводу состояния окружающей среды. До этого момента интерес к его трудам носил частный характер.

**Социальное значение принципа ненасилия.** М.Л. Кинг проблематизирует положение чернокожего населения Америки [1]. До недавних пор этой группе людей было отведено самое низшее место в системе социальных отношений. Кроме известной

социально-политической позиции в отношении ее представителей, которая выражалась в самых разных формах дискриминации, мыслитель критикует саму этическую установку западного общества, не позволяющую признать абсолютный характер необходимых моральных принципов и вместе с тем истинные нравственные ценности. Самым недооцененным и искаженным в понимании принципом, на его взгляд, является принцип ненасилия. М.Л. Кинг небезосновательно обвиняет западную культуру XX века в избытке насильственных практик, влекущих за собой становление искаженного представления о добре, морали и нравственности. Определяя ее как культуру насилия, он апеллирует к христианской идее, учению М.К. Ганди и либеральной теологии [5; 6]. Не меньшее влияние на становление его взглядов оказали диалектические идеи В.Ф. Гегеля, из которых он извлекает фундаментальные основания для своей интерпретации феноменов насилия и ненасилия [7]. М.Л. Кинг утверждает насилие и ненасилие в качестве противоположных начал, прибывающих в постоянном единстве. В данном ключе он и рассматривает саму проблему ненасилия.

Исходным пунктом всех его утверждений и намерений выступает позиция, согласно которой необходимо переступить через характерную для консервативного темнокожего населения социальную пассивность и сепаратизм националистов. Такие стратегии, по его мнению, не могут привести к конструктивному решению проблемы. Главной идеей, пронизывающей всю социально-политическую и интеллектуальную деятельность М.Л. Кинга, является идея ненасильственного сопротивления. Именно подобную форму приобретает провозглашенная мыслителем борьба против устоявшихся форм насилия, которым подчинена вся жизнь афроамериканцев. Его деятельность по достижению равенства сводится исключительно к мирным средствам. М.Л. Кинг называет предстоящую ему миссию «духовным паломничеством» и придает ей особый сакральный смысл [1]. Именно в лице тотальной несправедливости он видит своего главного врага, а не в людях, которые поддались ее влиянию. Его борьба была направлена против сегрегации, поддерживаемой со стороны действующей власти. Несправедливый суд, жестокость правоохранительных органов, непредоставление экономической стабильности – все это являлось следствием торжества зла, которое стремился преодолеть М.Л. Кинг. Расовая несправедливость была повсеместно укорененным явлением, преодоление которого при помощи расхожих способов урегулирования

правовых вопросов не представлялось возможным. Указанные условия послужили вынужденной причиной для поиска другого способа устранить обнаруженное зло.

В противовес расхожему представлению своего времени о том, что зло является производным конструктом социальной действительности, мыслитель отстаивает иную точку зрения. В соответствии с убеждениями М.Л. Кинга в мире существует созидательная сила, которую невозможно объяснить языком материализма, а история человечества направляется духом, а не материей. М.Л. Кинг выражает категорическое несогласие с этическим релятивизмом, отрицающим существование абсолютного добра и зла, объективных этических критериев [8]. В своем учении о ненасилии мыслитель пытается раскрыть суть божественного правления, в основе которого находятся моральный закон и абсолютные моральные принципы, противопоставляемые насилию.

М.Л. Кинг разрабатывает собственную концепцию ненасилия, основанную на признании абсолютного характера добра и зла, а также сатяграхи в качестве единственно морально приемлемой идеи противостояния насилию. В контексте проблемы положения афроамериканцев становится возможным судить о моральной несостоятельности консеквенциалистской позиции в вопросах морального и социального равенства. Удовлетворительное разрешение обозначенного вопроса достижимо, кроме всего прочего, лишь при условии включения принципа ненасилия в число главных моральных принципов. В широком смысле это означает переосмысление содержания добра и его производных форм.

**Нравственное значение принципа ненасилия.** А. Швейцер, рассматривая благо в культурно-нравственном значении, расширяет область его применения.

Во-первых, мыслитель находит морально значимой скрытую от внешнего мира область внутренних переживаний, которой является нравственность. Именно в ней он обнаруживает иной спектр проблем, которые остаются в тени проблем социального порядка. Сама проблема существующего в мире насилия, по А. Швейцеру, является не социально обусловленной, а нравственно. По его убеждению, судьба морального аспекта жизни зависит не от абстрактного положения вещей в макрокосмосе и не от степени вовлеченности человечества в универсальные проблемы мироздания, а от уровня нравственности самих индивидов. Каждый отдельно взятый индивид является носителем индивидуального и в разной степени нравственного сознания, оказывающего

влияние на духовную жизнь общества в целом. Под самой нравственностью понимается совокупность эмоционально-чувственных переживаний человека, выраженных в состоянии тотальной и всеобъемлющей любви, благоговейном и почтительном отношении к наполняющей окружающий мир жизни.

А. Швейцер отказывается в роли судьбоносного начала сущностям метафизического характера, противопоставляя им нравственность. Культура выступает в качестве пространства развертывания морального опыта, а также как материальный и духовный результат нравственного развития индивидов. Такая позиция объясняет первостепенную роль индивидуального опыта человека не только для внутренней жизни индивида, но и для всего общества.

В зависимости от общего нравственного уровня общества культура характеризуется определенным состоянием: *кризисным* или *удовлетворительным*. Мыслитель усматривает общие закономерности и выводит закон развития культуры: «Когда общество воздействует на индивида сильнее, чем индивид на общество, начинается деградация культуры, ибо в этом случае с необходимостью уменьшается решающая величина – духовные и нравственные задатки человека» [3, с. 37]. Если уровень нравственности некоторой совокупности людей можно определить большим количеством благих поступков, высокой степенью отказа от насилия и его вовлеченностью в идею служения жизни, то моральный уровень общества выражается в духовных формах культуры, которые являются совокупным результатом творческой деятельности не какой-то обезличенной массы, а индивидов. А. Швейцер предполагает действие принципа индивидуации, которому подчинена сфера нравственности. Все надежды на развитие культуры мыслитель связывает только с творческой деятельностью отдельных личностей в сфере духа: революция должна совершиться без революционных действий, носителями движения являются личности, наделенные индивидуальностью, этическое начало способно зародиться лишь в индивиде, каждый должен взять на себя доступную только индивиду функцию выдвижения духовно-этических идей. Только этот этический дух личности способен, как уверен А. Швейцер, взрастить гуманную по своей сути культуру. Гуманность культуры можно иначе интерпретировать как культуру ненасилия, в которой все этические постулаты будут отстаивать интересы каждого.

В рамках своей концепции А. Швейцер постулирует идею индивидуального блага, которое соотносимо с интересами каждого отдельно

взятого индивида. Это означает, что все моральные и нравственные постулаты призваны служить не в интересах какой-либо социальной группы, общности или даже идеи, а индивидуальности как таковой. Идея блага превращается не в социальный проект, а в индивидуальный план по достижению высшей духовной цели каждого – подлинной нравственности. Мыслитель во многом отождествляет духовную жизнь с индивидуальным развитием. Это объясняется тем, что жизнь как возможность нравственного совершенствования может быть исключительно индивидуальной, а достижение социального блага – лишь результатом взаимодействия нравственно развитых индивидов.

А. Швейцер выводит на передний план ценность жизни всех существ, наделяя их правами морального субъекта и включая в систему отношений. Мыслитель основополагает принцип благоговения перед жизнью, под которым подразумевается преклонение перед каждой жизнью и исключение всякого насилия по отношению к ней. Этот принцип мыслитель предлагает в качестве универсального морального закона, требующего «выказывать равное благоговение перед жизнью, как по отношению к моей воле к жизни, так и по отношению к любой другой» [2, с. 218]. Моральные отношения человека с миром А. Швейцер устанавливает через собственное понимание добра: «Добро – то, что служит сохранению и развитию жизни, зло есть то, что уничтожает или препятствует ей» [2, с. 218]. Добро определяется через нравственный помысел. Наличие нравственной воли всегда предшествует своему выражению. Принятие человеком универсального морального закона влечет за собой осознание ответственности за весь мир. Благоговейное отношение к жизни всегда является индивидуальным выбором, рациональным осмыслением моральных предписаний. «Этика благоговения перед жизнью есть этика личности, она может реализоваться только в индивидуальном выборе» [2, с. 545]. Приверженность данной моральной установке означает служение, выбранное осознанно и впоследствии явленное в виде соответствующих поступков, выражающих благоговейное отношение ко всему окружающему миру. *Благо* и *благостность* – это, прежде всего, цель внутренней жизни человека, пребывающего в состоянии нравственного развития. Ввиду обозначенной специфики субъектов морали происходит расширение поля значений моральных категорий. Так, под основополагающим принципом ненасилия понимается не только лишь избегание вреда физической жизни, но и пресечение вредоносных притязаний по отношению к ее воле.

Следовательно, развивая идею благоговения перед жизнью, А. Швейцер склоняет человека к моральным обязательствам перед природой, где последняя является пассивным субъектом морали. Так как нравственным потенциалом, определяющим возможность *благоговейности*, обладает только человек, то всякая другая жизнь может быть лишь претерпевающей благоговейное отношение стороной. Придерживаясь подобной позиции, автор остается на антропоцентристской позиции. Это объяснимо наделением человека нравственными полномочиями, которыми обделены другие формы жизни. Однако предписанные человеку этические обязательства направлены на утверждение блага всех живых существ. Принцип ненасилия выступает здесь принципом, призванным служить жизни, которая по своему существу характеризуется волей к жизни. Такого рода субъективизация природы, понятая как обезличенная воля к жизни, предвосхищает последующие тенденции в сфере культуры, в частности, в этике, а именно: возникновение проблем, связанных с вопросами прав природы.

**Заключение.** Признание мировой общественностью проблемы расовой сегрегации темнокожих является одним из первых примеров того, как на основании исключения социально-политического насилия из числа морально легитимных форм власти происходит принятие новой культурной парадигмы и ее гуманистического идеала. Ненасилие становится неотъемлемым элементом социального порядка, предполагая официальное провозглашение рабства, сегрегации и всех форм дискриминации воплощением социального зла. Время торжества излагаемых А. Швейцером идей является переломным моментом в развитии гуманистической мысли Запада. С одной стороны – это период власти гуманистического идеала, а с другой – начало кризиса антропоцентрических основоположений. Абсолютизация принципа ненасилия в расширенной сфере морального опыта послужила одним из факторов перехода от антропоцентрической картины мира к биоцентрической.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кинг, М.Л. Есть у меня мечта: избр. тр. и выступления / М.Л. Кинг. – М.: Наука, 1970. – 225 с.
2. Швейцер, А. Благоговение перед жизнью / А. Швейцер. – М.: Прогресс, 1992. – 575 с.
3. Швейцер, А. Культура и этика / А. Швейцер. – М.: Прогресс, 1993. – 177 с.
4. Швейцер, А. Жизнь и мысли / А. Швейцер. – М.: Республика, 1996. – 528 с.
5. Ганди, М.К. Моя вера в ненасилие / М. Ганди // Вопросы философии. – 1992. – № 3. – С. 65–66.
6. Шлейермахер, Ф. Речи о религии к образованным людям, ее презирающим / Ф. Шлейермахер. – М.: Икс-История, 2015. – 480 с.
7. Гегель, В.Ф. Наука логики / В.Ф. Гегель. – М.: АСТ, 2018. – 912 с.
8. Миллер, У.Р. Мартин Лютер Кинг. Жизнь, страдания и величие / У.Р. Миллер. – М.: Текст, 2004. – 95 с.

Поступила в редакцию 17.01.2022

## Инструментально-исполнительская деятельность в контексте профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов

Жукова О.М., Корытько Е.В.

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

Профессия педагога-музыканта в современных учреждениях общего среднего образования занимает особое место, так как кроме обладания фундаментальными знаниями, широким кругозором и креативностью учитель музыки должен демонстрировать свое исполнительское мастерство.

Понятие «исполнительство» употребляется учеными различных областей наук и активно используется в отношении большинства видов искусств. В статье раскрывается сущность и содержание понятия «исполнительская деятельность», представлены трактовки понятия в контексте таких видов искусств, как театральное, изобразительное, хореографическое и музыкальное. В работе поднимаются вопросы самостоятельности исполнительской деятельности музыканта и уделяется внимание значению исполнителя в музыкальном искусстве.

Музыкально-исполнительская деятельность – это область художественного творчества певцов, дирижеров, инструменталистов, связанная с созданием музыкального образа и интерпретацией произведения в целом. Именно с такого рода деятельностью связана профессия учителя музыки. Свободное владение музыкальным инструментом обеспечивает участие педагога-музыканта во всех видах деятельности на уроке, во внеклассных мероприятиях и является необходимым условием его успешной профессиональной деятельности. В статье сделан акцент на инструментально-исполнительской деятельности как одном из значимых компонентов профессионального комплекса подготовки будущего педагога-музыканта.

**Ключевые слова:** исполнительство, исполнительская деятельность, инструментально-исполнительская деятельность, профессиональная подготовка, будущие учителя музыки, педагог-музыкант.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 74–79)

## Instrumental Performance Activities in the Context of Would-Be Music Teacher Professional Training

Zhukova O.M., Korytko E.V.

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

The profession of a Music teacher in modern institutions of general secondary education occupies a special place, since in addition to having fundamental knowledge, a broad outlook and creativity, a Music teacher must demonstrate his performance skills.

The term “performance” is used by scholars in various fields of science and is actively used in relation to most types of art. The article reveals the essence and content of the concept of “performance activity”, presents interpretations of the concept in the context of such types of arts as theatrical, visual, choreographic and musical. The work considers issues of the independence of the musician's performance activity; attention is paid to the importance of the performer in the musical art.

Musical performance is an area of artistic creation by singers, conductors, instrumentalists, associated with the creation of a musical image and the interpretation of a work as a whole. It is with this kind of activity that the profession of Music teacher is connected. Fluent knowledge of a musical instrument ensures the Music teacher's participation in all kinds of activities at the lesson, in extracurricular activities and is a prerequisite for his/her successful professional activity. The article focuses on the instrumental performance activity as one of the significant components of the professional complex of the would-be Music teacher training.

**Key words:** performance, performance activity, instrumental performance activity, professional training, would-be Music teachers, teacher musician.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 74–79)

Адрес для корреспонденции: e-mail: o.zhukova71@yandex.ru – О.М. Жукова

Подготовка высококвалифицированных специалистов, самостоятельных и инициативных, обладающих творческими способностями и высоким уровнем профессиональных знаний и умений является одной из важнейших задач организации получения образования в учреждениях высшего образования. Профессия педагога-музыканта занимает особое место и предполагает раскрытие потенциала учителя в становлении личности учащегося в рамках учебной и внеурочной деятельности. Различные виды деятельности на уроке музыки: слушание и восприятие музыки, разучивание и исполнение музыкальных произведений, музыкально-ритмические движения, игра на детских музыкальных инструментах, импровизация – требуют от учителя музыки не только широкого кругозора и креативности, но и высокого уровня исполнительского мастерства. Свободное владение музыкальным инструментом обеспечивает участие педагога-музыканта во всех перечисленных видах деятельности и является необходимым условием его успешной профессиональной деятельности. Кроме того, инструментальное исполнительство позволяет педагогу-музыканту демонстрировать индивидуальные музыкальные способности, художественный и музыкальный вкус, личностные качества, что в свою очередь стимулирует интерес учащихся к предмету и музыкальной деятельности.

Цель статьи – раскрыть роль инструментально-исполнительской деятельности в профессиональной подготовке будущих педагогов-музыкантов.

Исполнительская деятельность и подготовка педагогов-музыкантов в высшей школе находятся в центре внимания ученых, среди которых Л.Г. Арчажникова, Л.Л. Бочкарев, Д.К. Кирнарская, М.Д. Корноухов, Т.В. Лантух, Е.С. Полякова, Г.М. Цыпин, Е.Н. Федорович. Несмотря на наличие ряда научных исследований, исполнительская деятельность и мотивация к ней студентов недостаточно изучены в контексте профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов. Прежде всего, целесообразно рассмотреть понятия «исполнительство» и «исполнительская деятельность».

**Сущность и содержание понятия «исполнительская деятельность».** Понятие «исполнительство» многогранно и имеет широкий контекст. До настоящего времени оно не было четко сформулировано в научном сообществе. Однако ученые различных областей научного знания употребляют такие близкие по значению понятия, как «исполнительское искусство», «исполнительское мастерство», «исполнительский стиль», «исполнительские каноны».

Непосредственно само слово «исполнительство» происходит от глагола «исполнять». В словаре В.И. Даля глагол «исполнять» трактуется следующим образом: «приводить в действие, совершать»; существительное «исполнитель» истолковано как «что-либо исполняющий» [1].

Понятие «исполнительство» широко употребляется в научных исследованиях, практической деятельности и активно используется в отношении таких видов искусств, как театральное, хореографическое и музыкальное, реже изобразительное. В искусстве исполнительство приобретает особую значимость, так как является художественно-творческой деятельностью и такой формой выражения личности, которая направлена на эстетическое восприятие и достижение художественного результата.

В живописи сочинение и исполнение произведения подразумевает различные творческие процессы. Основная задача исполнения в живописи – это правильное композиционное и цветовое построение исполняемой работы. Исполнитель должен прийти к целостности и единству, стремиться передать эмоциональность и непосредственность впечатлений.

Исполнительство в театре – это профессиональная творческая деятельность актерского мастерства в искусстве, состоящая в создании сценических образов (ролей). Рабочими «инструментами» актера в исполнении являются: пластика тела, моторика, голосовые данные (дикция, связки, дыхательный аппарат), музыкальный слух, чувство ритма, эмоциональность, наблюдательность, память, воображение, эрудиция. Все это нуждается в развитии и постоянном тренинге, что позволяет актеру находиться в рабочей форме [2].

«Хореографическое исполнительство – это творческий процесс воссоздания хореографической композиции средствами исполнительского мастерства» [3, с. 42]. В хореографическом исполнительстве предполагается слияние виртуозного владения техникой с внутренним содержанием музыки исполняемого произведения. В создании и исполнении хореографических образов исполнитель должен уложиться в точные временные, ритмические и пространственные границы и одновременно творить образный танец. Выполнение одного движения обуславливается формой другого, которое, в свою очередь, передает эстафету следующему и т.д. Так создается четкая ритмичная смена систематизированных выразительных положений человеческого тела. Органические и многогранные связи между движениями, жестами, положениями туловища, позами зависимы от музыкального материала, который соответствует художественному замыслу исполняемого произведения.

В музыке исполнительство – это область художественного творчества, связанная с воссозданием реального звучания музыкальных произведений. К такому виду исполнительства относится творчество певцов, дирижеров, инструменталистов. Музыка содержит огромный и сложный спектр разного рода эмоций, и поэтому любой вид музыкального исполнительства включает в себя процесс интерпретации и постижение эмоционального содержания музыкального произведения. От исполнителя требуется осознать, ощутить и реализовать в процессе эмоциональную суть исполняемого им произведения. От того, как глубоко будут поняты и прочувствованы все детали нотного текста, а также заключенные в нем мысли и чувства, зависят убедительность звучания музыкального произведения вообще и его эмоциональное содержание или «партитура эмоций» [4].

Исполнителем в музыкальном искусстве может являться лишь тот, кто правильно осмысливает и умеет передавать свои мысли и чувства зрителю. «Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей...» [5, с. 225]. В этих словах академика Б.М. Асафьева ясно и точно сформулировано значение исполнителя в музыкальном искусстве. Действительно, только с момента исполнения, которое должно быть органичным продолжением и завершением композиторского замысла, начинается подлинная жизнь музыкального сочинения. Отсюда понятна огромная роль в музыке исполнителя, которого можно назвать соавтором произведения.

Первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения, без которого исполнительская деятельность невозможна. Зафиксированный в нотной записи, он требует не просто грамотного прочтения, но и угадывания, расшифровки намерений автора, а также тех сторон его музыки, о которых он мог и не подозревать. Как отмечают сами композиторы, нотная запись – это всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки. Важную роль в деятельности музыканта-исполнителя играет комплекс музыкально-творческих способностей, куда входят художественно-образное мышление, воображение и фантазия. На основании этого музыкальное исполнительство рассматривается как творческий процесс, представляющий собой не только акт воплощения композиторского замысла, но и создание собственной исполнительской трактовки. В связи с этим важным обсуждаемым

аспектом являются критерии самостоятельности исполнительской деятельности музыканта. По мнению ученого и педагога Леонида Львовича Бочкарева, «мера относительной самостоятельности творческой деятельности музыканта-исполнителя определяется нормами музыкальной жизни каждой эпохи, закрепившимися в соответствующих музыкально-эстетических теориях» [6, с. 15]. Следовательно, деятельность музыканта-исполнителя как творческой личности раскрывает меру освоения им музыкальной культуры общества.

Если рассматривать исполнительство как результат воссоздания музыкантом ценностей культуры общества, то исполнитель «не является лишь пассивным проводником, воссоздающим или несколько углубляющим композиторский замысел». В первую очередь он «творческая личность, сын своей эпохи, культуры, своего народа» [6, с. 19]. Исполнительская интерпретация – это «не только личное прочтение музыки, привнесение в нее творческого начала» от своего имени, но и от имени музыкальной среды [6].

Опираясь на мнение Л.Л. Бочкарева, музыкальное исполнительство понимается как сложный и многоступенчатый процесс, который содержит несколько этапов:

- выбор концертного произведения;
- разбор и освоение музыкального произведения;
- определение и раскрытие художественного образа;
- создание личной интерпретации изучаемого музыкального произведения.

Раскрытие содержания произведения невозможно без нахождения нужного звучания, которое обеспечивается тесной взаимосвязью музыкально-слуховых представлений со всей системой исполнительских знаний, умений, навыков. Профессор педагогических наук В.Л. Живов утверждает, что образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом, фантазией, вкусом, уровнем мастерства. В результате исполнительский художественный образ, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выявляться такие ценности, которых не было в первичном образе [7, с. 21]. Музыкально-исполнительская деятельность обладает большой художественной и эмоциональной силой воздействия. На основании этого следует отметить особое

значение, которое она приобретает в образовательном процессе.

**Инструментально-исполнительская деятельность как основа подготовки будущих учителей музыки.** Профессия учителя музыки с точки зрения выполнения многоплановой, многосоставной деятельности относится к числу сложнейших, что выдвигает высокие требования к качеству музыкально-педагогической подготовки, уровню эстетического развития молодых специалистов в высшем учебном заведении. Исполнительство – важнейшая и необходимая сторона деятельности педагога-музыканта. Исполнительская деятельность учителя на уроке музыки является творческим действием, отражающим осознанное представление о культурной значимости исполняемого произведения, его смысловой нагрузке.

Специфика музыкально-исполнительской деятельности нашла свое отражение в исследовании педагога-музыканта М.Д. Корноухова. В его диссертации «Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании» музыкально-исполнительская деятельность представлена как концертная демонстрация музыкальных произведений разнообразных стилей и жанров. По мнению ученого, музыкально-исполнительская деятельность носит ярко выраженный личностный характер, объединяя в себе творческий процесс, продукт этого процесса, и обладает художественной ценностью [8].

В современных исследованиях отечественных ученых также поднимаются вопросы, связанные с музыкально-исполнительской деятельностью будущих педагогов-музыкантов. По мнению белорусского ученого, кандидата педагогических наук Татьяны Васильевны Лантух, «инструментально-исполнительская подготовка будущих учителей музыки – это двуединый поэтапный процесс, предусматривающий обучение игре на фортепиано, а также концертно-исполнительскую деятельность студентов» [9].

Доктор педагогических наук Людмила Григорьевна Арчажникова в своих работах, посвященных исполнительской деятельности, особое внимание уделяет инструментальной подготовке учителя в школе. Она выражает мнение, что «овладение навыками исполнительской и концертмейстерской деятельности детерминировано спецификой профессии педагога общеобразовательной школы» [10, с. 10]. Рассматривая исполнительскую функцию педагога-музыканта, автор подчеркивает, что имеется в виду не исполнение в целом, а исполнение для детей: игра на инструменте должна быть яркой, образной, эмоциональной, учитель должен находиться в постоянном контакте

с классом. Несомненно, особенности музицирования на уроке в учреждениях общего среднего образования вызывают необходимость находить эмоциональный контакт с детской аудиторией при помощи особой, подчеркнуто-выразительной, «утрированной» манеры игры учителя, а также умения фрагментарно исполнять музыкальные произведения или исполнять определенные их части.

Деятельность учителя музыки в современных учреждениях общего среднего образования можно определить как полифункциональную. Основной, безусловно, является педагогическая деятельность, которая обуславливает роль учителя музыки в процессе художественно-творческого становления личности учащегося. Следует подчеркнуть, что педагог-музыкант выполняет одновременно несколько функций: дирижера и концертмейстера, исполнителя-вокалиста и исполнителя, владеющего музыкальным инструментом. Одной из важнейших функций учителя музыки является инструментальное исполнительство, которое представляет собой не только воплощение композиторского замысла, но и создание собственной исполнительской трактовки. В соответствии с содержанием урока музыки учителю приходится исполнять произведения по слушанию музыки, написанные не только для фортепиано, но и оркестровые произведения. Выполняя вокально-хоровую деятельность на уроках музыки, педагог-музыкант должен уметь разучить песни с детьми, дирижируя одной рукой, а другой свободно исполнять аккомпанемент или хоровую партитуру.

Педагог и композитор Дмитрий Борисович Кабалевский справедливо выделял из всех умений, которыми должен быть вооружен учитель музыки, владение инструментом: «Любая механическая запись должна быть только дополнением к живому исполнению, а не заменой его. Это очень важно, так как живое исполнение связано с большим эмоциональным воздействием музыки на учащихся; кроме того, при живом исполнении учитель может остановиться, повторить какое-либо место, обращая внимание школьников на отдельные моменты музыкальной выразительности и, наконец, играющий учитель всегда обладает в глазах учащихся большим авторитетом, чем неиграющий» [11]. При этом ученый отмечал, что наряду с исполнением музыкальных произведений на инструменте яркое эмоциональное воздействие на учащихся оказывают вокальные и хормейстерские умения педагога [11].

Сегодняшний урок музыки направлен на то, чтобы ввести учащихся в мир большого музыкального искусства, научить их любить и

понимать музыку во всем богатстве ее форм и жанров, воспитать у учащихся музыкальную культуру как часть всей духовной культуры [11]. В последние годы программа по предмету «Музыка» для учреждений общего среднего образования получила мощное дидактическое, нотное, техническое и наглядно-иллюстративное обеспечение. Для этого были созданы нотные хрестоматии, музыкальный репертуар которых последовательно и систематично раскрывает тематизм программы. Данный факт является еще одним подтверждением необходимости инструментальной подготовки педагога-музыканта. Она становится основой профессионально значимых качеств учителя музыки и связывает в единое целое всю деятельность по музыкальному воспитанию учащихся.

Учитель музыки должен уметь организовать учебный процесс, используя разнообразные формы и методы изложения материала. Для этого нужны прочные знания и навыки владения музыкальным инструментом. Качественное владение навыками игры на инструменте позволит будущему педагогу раскрыть художественный образ музыкального произведения; квалифицированно и доступно преподнести учащимся содержание программы музыкального воспитания, включающей песенный репертуар, произведения по слушанию музыки (в том числе и переложения симфонической, оперной, балетной музыки), музыкальные пьесы, обеспечивающие музыкально-ритмическую деятельность школьников.

В системе профессиональной подготовки студента – будущего учителя музыки существует проблема интерпретации музыкальных произведений. Кроме того, беспокойство вызывают вопросы отсутствия у студентов желания и мотивации осуществлять инструментально-исполнительскую деятельность в процессе обучения, а также неохотное использование инструмента в педагогических целях. Важную роль в процессе интерпретации педагогом музыкальных произведений играют интеллект исполнителя, его музыкально-слуховые представления, владение средствами музыкальной выразительности, музыкальный опыт. Вследствие этого в процессе исполнительской подготовки будущего педагога-музыканта огромное значение имеет формирование художественно-образного мышления как основы создания собственных интерпретаций музыкальных произведений.

Очевидно, что музыкальное исполнительство – это один из ключевых компонентов профессионального комплекса подготовки будущего педагога-музыканта. В учреждениях общего среднего образования на уроках музыки

доступность звуко- и видеопроизводящей аппаратуры, а также широкий выбор аудио- и видеозаписей несомненно являются факторами, которые снижают исполнительскую активность педагога-музыканта, формируя привычку заменять живое исполнение на воспроизведение в записи. В связи с этим определяется противоречие между учителями музыки, которые свободно владеют музыкальным инструментом, и теми, которые ориентируются на воспроизведение музыки в звукозаписи.

Важно довести до сведения студентов, что на уроках музыки высокий уровень владения инструментом необходим, так как они должны квалифицированно преподнести учащимся содержание программы по предмету «Музыка», включающей песенный репертуар, произведения по слушанию музыки (в том числе и переложения симфонической, оперной, балетной музыки), музыкальные пьесы, обеспечивающие музыкально-ритмическую деятельность школьников.

**Заключение.** В современных учреждениях высшего образования проблема инструментально-исполнительской деятельности и ее роль в профессиональной подготовке будущих педагогов-музыкантов остаются актуальными.

Понятие «исполнительство» употребляется учеными различных областей наук и активно используется в отношении традиционных видов искусств. Понятие «исполнительская деятельность» обогащает понятийный аппарат педагогики и психологии, где сформулированы основные специфические свойства исполнительской деятельности и их характеристики. Особую значимость исполнительство приобретает в искусстве, так как является формой выражения личности и представляет собой деятельность, направленную на достижение художественного результата. Музыкально-исполнительская деятельность – это область художественного творчества певцов, дирижеров, инструменталистов, связанная с созданием музыкального образа и интерпретацией произведения в целом.

Исполнительская деятельность учителя на уроке музыки является творческим актом, отражающим осознанное представление о культурной значимости исполняемого произведения, его смысловой нагрузке, что призвано оказывать яркое эмоциональное воздействие на учащихся. Инструментально-исполнительская деятельность напрямую связана с качеством владения студентами музыкальным инструментом. Именно инструментальное исполнительство обеспечивает свободу преподавания музыки в учреждениях общего среднего образования и полноценное участие учителя во всех видах деятельности на уроках музыки.

Исполнительскую активность педагога-музыканта снижают следующие факторы: доступность звуко- и видеовоспроизводящей аппаратуры и широкий выбор аудио- и видеозаписей. В связи с этим в процессе обучения студенты не уделяют должного внимания приобретению навыков инструментально-исполнительской деятельности.

Владение навыками и умениями игры на музыкальном инструменте – неотъемлемая часть профессиональной подготовки педагога-музыканта. Причинами затруднений приобретения студентами инструментально-исполнительских навыков являются не только сложности, связанные с овладением тонкостями технической подготовки и интерпретацией средств музыкальной выразительности, но и отсутствие мотивации к исполнительству. Отсутствие навыков подбора по слуху и самостоятельной работы над музыкальным произведением, сложности в создании аккомпанемента, а также переложений и импровизации – все эти проблемы возможно решить, направив студента на освоение профессиональных компетенций.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] / В.И. Даль. – Режим доступа: <https://dal.slovaronline.com/12069-ISPOLNYAT>. – Дата доступа: 21.11.2021.

2. Кошечкина, Е.А. Проблемы учебной мотивации в театральной школе / Е.А. Кошечкина // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы науч. конф. – СПб., 2007. – С. 72–76.

3. Дорохович, Н.А. Методологические основания развития хореографического исполнительства учащихся посредством искусства сценографии / Н.А. Дорохович // Весці БДПУ. – 2018. – № 2. – С. 42–46.

4. Егорова, С.В. Исполнительская реализация эмоционального содержания фортепианного произведения: звуковой аспект / С.В. Егорова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – № 5(28). – С. 145–153.

5. Асафьев, Б. Речевая интонация / Б. Асафьев. – Л.: Музыка, 1965. – 316 с.

6. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – М., 1997. – 354 с.

7. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика / В.Л. Живов. – М.: Издательство Юрайт, 2003. – 207 с.

8. Корноухов, М.Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании [Электронный ресурс] / М.Д. Корноухов. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-ispolnitelskoi-interpretatsii-v-muzykalno-pedagogicheskom-obrazovanii>. – Дата доступа: 10.01.2022.

9. Лантух, Т.В. Совершенствование инструментально-исполнительской подготовки будущих учителей музыки [Электронный ресурс] / Т.В. Лантух. – Режим доступа: <https://elib.grsu.by/doc/4627>. – Дата доступа: 11.12.2021.

10. Арчажникова, Л.Г. Формирование готовности учителя музыки к осуществлению профессиональной деятельности в школе / Л.Г. Арчажникова // Взаимодействие педагогического вуза и школы в музыкально-эстетическом воспитании. – Киев, 1984. – С. 10–17.

11. Одинокова, И.Н. Идеи Д.Б. Кабалевского в профессионально ориентированном музыкально-теоретическом образовании будущих учителей музыки / И.Н. Одинокова // Музыкальное искусство и образование. – 2014. – № 3(7). – С. 59–68.

*Поступила в редакцию 17.02.2022*

# Организация воспитательного процесса дополнительного образования в воскресных школах: нравственно-эстетический аспект

Тыновец А.С.

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

*Многозначность целей и задач образования на современном этапе развития социума со всей определенностью требует многообразия социальных институтов для полноценного формирования новых поколений граждан нашей страны. Одним из таких институтов является дополнительное образование, в том числе осуществляемое воскресными школами. Сложные отношения между системой образования и запросами, требованиями общества могут быть сглажены именно многогранностью деятельности воскресных школ. В течение длительного времени у воскресной школы остаются задачи, которые она решает всегда: актуализация духовной жизни, формирование патриотизма, нравственное воспитание, приобщение к художественно-эстетическим ценностям. Одной из важнейших задач в деятельности воскресных школ выступает формирование духовно-нравственного потенциала, раскрывающегося в соответствии с принципами красоты и добродетели. Во главу угла ставятся вопросы, касающиеся нравственного самоопределения и эстетического возрождения как отдельного человека, так и сообщества людей в их взаимодействии.*

*В статье освещаются вопросы организации воспитания, определяющие возможность становления личности человека и развитие его творческих сил и духовности через сферу деятельности воскресной школы; рассмотрены психолого-педагогические основы и условия воспитания нравственно-эстетических качеств детей; обозначены форма и методика нравственно-эстетического воспитания человека в условиях деятельности воскресных школ.*

**Ключевые слова:** воскресная школа как социальный институт, воспитание нравственно-эстетических качеств человека, квест как форма занятия.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 80–84)

# Organization of the Educational Process of Additional Education in Sunday Schools: Moral and Aesthetic Aspect

Tynovets A.S.

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

*The ambiguity of the goals and objectives of education at the present stage of the development of society clearly requires all the variety of social institutions for the full-fledge formation of new generations of citizens of our country. One of these institutions is supplementary education, including that carried out by Sunday schools. The complex relationship between the education system and the demands of society can be smoothed out precisely by the versatility of Sunday schools. For a long time, the Sunday school has been left with tasks that it always solves: the actualization of spiritual life, the formation of patriotism, moral education, familiarization with artistic and aesthetic values. One of the most important tasks in the activities of Sunday schools is the formation of spiritual and moral potential, which develops in accordance with the principles of beauty and virtue. Issues related to moral self-determination and aesthetic revival of both the individual and the community of people in their interaction become the main issues.*

*The article reveals the issues of the organization of upbringing, which determines the possibility of the formation of a personality and the development of his creative powers and spirituality in the field of activities of the Sunday school; the psychological and pedagogical foundations and conditions for the upbringing of moral and aesthetic qualities of children are considered; the form and methodology of moral and aesthetic education of a person in the conditions of the activities of Sunday schools are indicated.*

**Key words:** Sunday school as a social institution, education of moral and aesthetic qualities of a person, quest as a form of a class.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 80–84)

Адрес для корреспонденции: e-mail: tynowets@mail.ru – А.С. Тыновец

Характерной чертой современной эпохи является наличие в ней сложнейших политических, социально-экономических, экологических и других проблем. Для их решения требуются не только образованные, но и духовно развитые, способные к саморазвитию личности, воспитание, становление которых ложится на плечи не только сегодняшней школы, но и различных социальных институтов. Одним из таких институтов является дополнительное образование, в том числе осуществляемое воскресными школами. В настоящее время воскресная школа выступает как мощный фактор динамического развития социокультурной среды.

Социальный заказ на формирование духовной и нравственной личности, способной играть активную роль в социально-экономическом и культурном развитии общества, в Беларуси возводится в ранг государственной политики. В Кодексе Республики Беларусь об образовании, утвержденном Советом Республики 22 декабря 2010 г., данная задача формулируется следующим образом: «Воспитание основывается на общечеловеческих, гуманистических ценностях, культурных и духовных традициях белорусского народа, государственной идеологии, отражает интересы личности, общества и государства» [1, с. 18].

Правовую основу духовно-нравственного развития личности в деятельности воскресных школ составляют акты международного права, Конституция, Законы Республики Беларусь, нормативные правовые акты Совета Министров, нормативные правовые документы Министерства образования Республики Беларусь, а также официальные документы Русской православной церкви. В Беларуси воскресная школа как социальный институт выполняет ряд педагогических функций, основными из которых являются: просветительская (духовное возрождение нации), транслирующая (передача социуму нравственных качеств и эстетических вкусов), созидательная (сохранение сложившихся этических норм), воспитательная (интериоризация и преобразование внешних материй в духовное развитие человека).

Цель исследования – разработка теоретических основ и методики воспитания нравственно-эстетических чувств младших школьников в условиях деятельности воскресных школ.

**Актуальность воспитательной деятельности воскресных школ.** Концепция воспитания высокой духовности, нравственно-эстетических качеств личности в воскресной школе предполагает не освоение каких-то специальных знаний, понятий, умений и навыков, а общее всестороннее и гармоничное развитие человека.

На основе понятия нравственного воспитания происходит пересечение этики

и психологии личности. Это реализуется во взаимодействии нравственного сознания человека и его поведения, во взаимообусловленности конкретных поведенческих проявлений внутренними морально-нравственными установками [2, с. 23]. Таким образом, научная этика пополняет и разрабатывает знания о нравственности, а психология личности изучает внутренние механизмы усвоения этих знаний, их переходы в нравственное сознание, пути их конкретного воплощения в жизни и деятельности человека. Н.Г. Чернышевский утверждает: «Все явления нравственного мира проистекают одно из другого и из внешних обстоятельств по закону причинности (явление возникает по причине)» [3, с. 4, 23], поэтому воспитание нравственных качеств человека в воскресной школе неотделимо от эстетического развития личности.

Сходное можно сказать об эстетическом воспитании человека. Введение эстетических понятий в состав основных категорий берет начало еще с античности и претерпевает различные трансформации до настоящего времени. Н.Г. Яковлев выделяет следующие эстетические категории, которые являются отражением духовно-практического освоения мира: эстетические потребности, ценности, идеалы, оценки, суждения, чувства, вкусы, восприятие. По мнению Н.А. Ветлугиной, Д.Б. Кабалева, Г.М. Цыпина, эстетический компонент наиболее нужен для развития богато духовной личности. Воспитание эстетической сферы человека формирует его взгляды, сознание, идеалы как в повседневной жизни, так и в художественной культуре.

По мнению Дж. Холтона, эстетическое проявляется в «быть движимым чувством прекрасного, принимать на себя какие-то обязательства или решаться на что-то, понимать некую истину – всё это дополнительные состояния человеческого духа» [4, с. 203]. Воспитание нравственно-эстетических качеств личности в воскресных школах является определенной системой, главные составляющие которой подчинены принципу калокагатийности, ведь «калокагатия – этико-эстетическое, прекрасно-доброе, синкретичное, единое (А.Ф. Лосев)» [5].

При рассмотрении нравственного и эстетического воспитания как единого процесса можно выделить следующие общие основания: взаимообусловленность – усваивая эстетические нормы, идеалы, вкус, личность возрастает нравственно, а нравственное развитие способствует преобразованию мира по законам красоты; определение общечеловеческих представлений об истинности, нравственности, эстетическом, но опирающихся на традиции национальной культуры.

Применение различных видов искусств в храме для воспитания высоконравственных качеств человека является неотъемлемой частью воспитательного процесса воскресных школ, где проходят занятия по «Закону Божию» (сборник программ по Закону Божию рекомендуется Отделом религиозного образования и катехизации Московского Патриархата для преподавателей церковно-приходских воскресных школ и православных гимназий, а также для учителей, ведущих занятия по основам православной культуры в общеобразовательных школах, составители В.Л. Шленов, Л.Г. Петрушина), «Детскому катехизису» (детский музыкальный катехизис для воскресных школ, лицеев и гимназий, составители протоиерей И. Лепешинский, О. Гончаров, И. Семочкин) [6], «Основам христианской нравственности» (учебное пособие для воскресных школ, составители священник А. Мекрюков, Е. Момот) [7]. В пособии для педагогов «Духовно-нравственное воспитание учащихся на православных традициях белорусского народа» (авторы Л.В. Финькевич, А.В. Бройко, Т.Е. Сергеенко, Н.В. Тимошенко, В.В. Четет) [8] теме духовно-нравственного, эстетического воспитания уделено большое внимание. Актуальность воспитательной деятельности в воскресных школах на современном этапе обозначила цель разработать и определить смысл дальнейших исследований. В данном случае сформирована методика воспитания нравственно-эстетических качеств детей в условиях деятельности воскресных школ.

**Проектируемая методика:** одной из форм занятий, предлагаемых в воскресной школе, может быть квест по теме «Нравственность – источник добродетелей». «Quest» по-английски означает «поиск», «искомый предмет». Созвучный глагол «to quest» переводится как «искать», «разыскивать».

Иными словами, квест – это движение к определенной цели, связанное с преодолением трудностей и поиском чего-либо. Занятия в форме квеста могут с успехом использоваться в воспитательной деятельности воскресных школ.

Занятие по теме: «Дорогою добра»

**Форма проведения занятия:** квест.

**Время:** 1 час 15 мин.

**Возраст участников:** 7–11 лет.

**Количество участников:** 2 или 3 группы до 15 человек.

**Целевые установки занятия:**

1. Сформировать у воспитанников общее представление о понятии «нравственность», «грех», «добродетель» в православии.

2. Познакомить участников с возможными формами проявления греха.

3. Познакомить детей с христианскими добродетелями.

4. Развивать умение рассуждать на основе прослушанного и прочитанного текста по теме занятия.

5. Воспитать нравственно-эстетические качества человека.

**Ход занятия:**

Организационный момент: ознакомление участников с темой и правилами прохождения квеста. Объединение в группы (если необходимо).

Выбор капитана и хранителя времени в каждой группе.

*Капитан получает путевой лист (карту) с обозначениями станций и указанием последовательности их посещения. Хранитель времени следит за лимитом времени на каждой станции (не более 15 мин) и заблаговременно (за 5 мин до истечения времени) предупреждает ведущего станции.*

*Приветствуется участие взрослых, сопровождающих группу.*

Начало движения групп:

*(Движение групп осуществляется последовательно по 6 станциям. Предусмотрено попарное чередование станций при участии в занятии нескольких групп).*

### 1. Станция «Снайпер»

**Оборудование:** мишень, 3 теннисных мяча.

Комментарий ведущего: – Станция, на которую вы попали, называется «Снайпер». Это значит, что сейчас мы с вами поупражняемся в меткости.

*Дети кидают мячи в мишень. При промахе ведущий произносит: «Грех!»*

Грех в переводе с древнегреческого «промах, непопадание в цель».

Вопросы ведущего к детям:

*Какова главная цель христианской жизни? – (Творение добра).*

*Как человек может понять, что его какой-то поступок мимо цели?*

Пояснение ведущего: – Наша «мишень», в которую должны попадать поступки человека, – нравственный закон. Всё, что не попадает в эту цель, есть грех. Что же представляет собой нравственный закон, по которому должна строиться жизнь каждого человека? Прежде всего это совесть. Слово «совесть» образовано от глагола «ведать», то есть знать, и приставки со-.

Это означает, что в совести заложено некое знание, что есть добро, а что – зло.

Вопрос ведущего: – Если мишень в нашей игре – это нравственный закон, то мячики – это что? (Поступки, слова, мысли).

Вывод: человек может нарушить нравственный закон делом, словом или мыслью.

## 2. Станция «Лестница добродетелей»

*Оборудование:* рисунок лестницы добродетелей на доске или большом листе бумаги, карточки для жеребьевки.

Вопросы ведущего: – Рады приветствовать вас на станции «Лестница добродетелей». Скажите, пожалуйста, слово «добродетель» образовано от каких двух слов? (Добро делать).

Если человек один раз сделал добро – это уже добродетель?

Пояснения ведущего: – Мама попросила тебя один раз что-то сделать, и ты ее просьбу выполнил. Это доброе дело. А если ты всегда слушаешь и стараешься выполнять то, о чем просит мама, – это уже добродетель послушания. Добродетель нужно в себе воспитывать, понуждая себя делать что-либо (например, говорить правду). Поступая так, человек приобретает навык, привычку делать доброе. Это и есть добродетель.

*Вывод:* приобретение добродетелей является важнейшей задачей самовоспитания.

*Проведение жеребьевки:* каждый из ребят вытягивает карточку с номером ступеньки, на которой помещено название добродетели, которое надо расшифровать.

## 3. Станция «Дерево добродетелей»

*Оборудование:* дерево с кармашками в виде плодов, карточки в виде червячков (на обороте указан какой-либо грех), карточки в виде сердечек (на обороте указана добродетель).

Вопрос и комментарий ведущего: – Как человек может бороться с грехом? Полководцы говорят: «Лучшая защита от врага – это нападение». Поэтому, если человек заметил в себе грех, который повторяется, следует приложить усилия и воспитать в себе добродетель, противоположную этому греху. Перед вами дерево с плодами, поврежденными грехом. Давайте вместе попробуем эти плоды очистить от зла и наполнить добродетелью.

*В процессе снятия червячков с дерева каждый ребенок комментирует, как он понимает название греха, написанного на карточке, и ищет противоположную данному греху добродетель, помещая карточку с добродетелью на дерево.*

Вывод: необходимо возвращать в себе дерево добродетели.

## 4. Станция «Слово лечит, слово калечит»

*Оборудование:* аналой с раскрытой книгой «Библия», магнитофон с записью воспитательной сказки «Отношения между братьями» (5 мин), и притчи «О правде, лжи и обмане» (2.15 мин)

Комментарий ведущего: – Каким образом словом можно сделать добро? (Благодарность, прощение). В каких случаях слово становится злом? (Обман, ложь).

Вывод: слово – великий дар, в зависимости от того, как им пользоваться, может стать причиной и великого блага, и великого зла. Каждое слово может созидать, а может разрушать, может лечить, а может убить, может нести мир, а может и противостояние. Нужно всегда об этом помнить, быть внимательным и осторожным в том, как мы пользуемся словом.

## 5. Станция «Клирос»

*Оборудование:* иконы свт. Николая Чудотворца и вмч. Георгия Победоносца, распечатанные для каждого участника тропари святым с русским переводом.

Комментарий ведущего: – Мы с вами, ребята, находимся на клиросе. Клирос – это особое место в храме для церковного хора. Поэтому и задание, которое мы с вами будем выполнять, будет связано с церковным пением. Сегодня я хочу вам рассказать о том, что в церковном богослужении есть особые песнопения, которые специально составлены для каждого церковного праздника и для каждого святого. Такие песнопения называются *тропарями*.

– Наверное, все из вас знают тропарь Пасхи? (Общее пение тропаря).

Вопрос ведущего: – Как вы думаете, о чем поется в тропарях, посвященных святым? (Об их подвигах и добродетелях).

Давайте теперь все вместе прочтем тропарь свт. Николаю Чудотворцу:

### Тропарь, глас 4

«Правило веры и образ кротости, воздержания учителя яви тя стаду твоему, Яже вешей истина. Сего ради стяжал еси смирением высокая, нищетою богатая: отче священноначальниче Николае, моли Христа Бога, спаси души наших».

### Перевод:

«Правилом веры, образцом кротости, учителем воздержания показал тебя пастве твоей Тот, Кто есть Истина всех вещей (т.е. Христос Бог. – А.Т.). И потому смирением ты приобрел величие, нищетой – богатство: отче священноначальник Николай, моли Христа Бога о спасении душ наших».

Вопрос ведущего: – О каких добродетелях говорится в этом тропаре? (Крепкой вере, кротости, воздержании, смирении, нестяжании).

Чтение тропаря вмч. Георгию Победоносцу:

### Тропарь, глас 4

«Яко пленных свободитель и нищих защититель, немощствующих врач, православных поборниче, победоносче великомучениче Георгие, моли Христа Бога спаси души наших».

*Перевод:*

«Пленников освободитель и нищих покровитель, немощных врач, христиан заступник, великомученик победоносец Георгий, моли Христа Бога о спасении душ наших».

Вопрос ведущего: – Что вы можете сказать о святом Георгии? Каким он предстает в церковном песнопении? (Защитник слабых, защитник веры, помощник немощным).

– Какие добродетели он ставит в пример? (Крепкую веру, смелость, милосердие, любовь к ближним).

*Совместное пение тропарей.*

#### **6. Станция «Музыкальная пауза»**

*Оборудование:* аудио-, видеопроигрыватель.

Комментарий ведущего: – Станция, на которую вы попали, является музыкальной. Вам нужно соотнести то, что вы услышите, с тем, что вы увидите.

Каждому участнику раздаются распечатанные карточки с названием музыкальных примеров. Дети слушают произведения, выбирая на экране подходящее изображение.

**Музыкальный пример 1.** Тропарь Рождеству (на экране картины «Рождество Христово» Андрея Рублёва, «Дети, катающие пасхальные яйца» Н.А. Кошелева, «Крещение Христа» А. Вероккьо).

**Музыкальный пример 2.** Тропарь Пасхе (на экране картины «Рождество Христово» Гюстава Доре, «Несение креста» Тициана, «Русская Пасха» Н. Рериха).

**Музыкальный пример 3.** Тропарь Троице (на экране картины «Снятие с креста» Рубенса, «Светлая Пасха» И. Каверзнева, икона «Троица» Андрея Рублёва).

**Музыкальный пример 4.** «Богородице Дево, радуйся» (на экране картины «Пасхальный стол» А.В. Маковского, «Богородица» Пикассо, «Рождество Христово» Антуана Пэна).

**Музыкальный пример 5.** «Тропарь Крещению» (на экране картины «Крещение Христа» А. Вероккьо, «Владимирская икона Божией Матери» (Византия XII век), «Воскресение Христа» Рембрандта Харменса ван Рейна).

Вопрос ведущего: – Почему именно это художественное воплощение нашло соотношение с церковной музыкой? Дети отвечают устно или записывают свой ответ на карточки.

*По окончании прохождения квеста учащиеся собираются вместе для подведения итогов. Возможно проведение рефлексии (рефлексия – от позднелат. «обращение назад», переосмысление того, что пройдено). В данном случае рефлексия поможет педагогам определить эффективность своей работы и степень усвоения материала учащимися.*

*Ребятам – систематизировать полученные знания.*

**1 вариант проведения рефлексии:** каждому участнику выдается 3 смайлика, которые он должен наклеить на путевой лист группы рядом с теми станциями, где он узнал много нового и интересного. Попросить нескольких участников занятия (по желанию) прокомментировать свой выбор.

**2 вариант проведения рефлексии:** каждому участнику выдается карточка с названиями пройденных станций и 3 карандаша разных цветов. Какие станции будут закрашены, те больше всего понравились. Ребятам можно высказать свое мнение о понравившихся станциях.

**Заключение.** Таким образом, данная форма проведения занятия окажет помощь в понимании и совершенствовании практической деятельности воскресных школ. Важным ресурсом, использование которого может значительно повысить и усилить воспитательный характер мероприятия, выступают искусство, а также Библия.

Проведение данной формы (квеста) позволяет сформировать практические воспитательные выводы – слова, значения, соотнесенные с жизнью, пропущенные через нее, через сложную совокупность и многообразие деятельностей могут стать подлинной основой для формирования нравственно-эстетических качеств воспитанников. Прохождение квеста направляет деятельность воспитанников. В ходе последовательного проведения этапов важнейшими посредниками являются общение, родители, воспитатели, несущие, олицетворяющие собой тот новый культурный и смысловой уровень, которым не обладают воспитанники.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kodeksy-by.> – Дата доступа: 19.07.2021.
2. Братусь, Б.С. Нравственное сознание личности / Б.С. Братусь. – М.: Знание, 1985. – 64 с.
3. Чернышевский, Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности. Избранные работы / Н.Г. Чернышевский. – М.: Издательство Юрайт, 2018. – 369 с.
4. Холтон, Дж. Тематический анализ науки / Дж. Холтон. – М.: Издательство «Прогресс», 1981. – 384.
5. Лосев, А.Ф. История эстетических категорий / А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1965. – 376 с.
6. Лепешинский, И. Детский музыкальный катехизис: для воскресных школ, лицеев и гимназий / И. Лепешинский, О. Гончаров, И. Семочкин. – М.: Восхождение, 2008. – 254 с.
7. Мекрюков Андрей, священник. Основы христианской нравственности: учеб. пособие для воскресных школ. Начальная ступень. Часть I. Нравственный Закон Божий / А. Мекрюков, Е.О. Момот. – М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной церкви, 2014. – 96 с.
8. Финькевич, Л.В. Духовно-нравственное воспитание учащихся на православных традициях белорусского народа: пособие для педагогов / Л.В. Финькевич, А.В. Бройко, Т.Е. Сергеевко, Н.В. Тимошенко, В.В. Чечет. – Минск, 2015. – 225 с.

*Поступила в редакцию 06.12.2021*

# Коммуникативный и визуальный дизайн: новые возможности в сфере обучения дизайну

Кулененок В.В.

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

Статья посвящена проблеме преподавания дисциплины «Коммуникативный дизайн» и тем возможностям, которые получают выпускники специальности «Дизайн» при устройстве на работу. Сейчас в новом учебном плане по этому направлению уже пять дисциплин: коммуникативный дизайн, CGI и визуальные эффекты, моушн-дизайн, типографика и фотография. И на это есть логическое объяснение. Предлагаемые дисциплины дадут возможность будущему дизайнеру профессионально ориентироваться в различных сферах дизайнерского творчества и в частности в области проектирования различных сред коммуникаций. Курс обучения построен на изучении законов композиции, визуального восприятия цвета, психологического воздействия и формообразования знаков, рекламных образов и их роли в современной системе визуальных коммуникаций. Коммуникативный дизайн сегодня – это проектирование процессов в сложных организационных структурах. Он позволяет объединить в единую систему такие компоненты, как визуальный дизайн, реклама, шрифтовая культура, информационные объекты в городской среде, анимация, перформанс (театрализованное представление), брендинг, копирайтинг (составление текстов), телевизионный и WEB-дизайн, интернет.

**Ключевые слова:** коммуникативный дизайн, графический дизайн, визуальный дизайн, коммуникации как дизайн, аудиовизуальные коммуникации.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 85–90)

## 5Communication and Visual Design: New Opportunities in Design Education

Kulenenok V.V.

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

The article focuses on the issue of teaching the discipline of Communication Design and the employment opportunities for Design graduates. At present, in the new Design curriculum there are five disciplines: communication design, CGI and visual effects, motion design, typography and photography. It can be logically explained. The proposed disciplines will give the would-be designer the opportunity to be professionally oriented in different areas of design creativity and, in particular, in the design of various communication environments. The course is built on the study of the laws of composition, the visual perception of color, the psychological impact and shaping of signs, advertising images and their role in the modern system of visual communications. Communicative design today is the design of processes in complex organizational structures. It allows you to combine into a single system such components as visual design, advertising, typographic culture, information objects in the urban environment, animation, performance (theatrical performance), branding, copywriting, television and WEB-design, the Internet.

**Key words:** communication design, graphic design, visual design, communication as design, audiovisual communication.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 85–90)

Коммуникативный дизайн как дисциплина была включена в учебный план по специальности 1-19 01 01-02 Дизайн (предметно-пространственной среды) совсем недавно и она была одна. Сейчас в новом учебном плане по этому направлению уже пять дисциплин: коммуникативный дизайн, CGI и визуальные эффекты, моушн-дизайн, типографика и фотография. И на это есть логическое объяснение. Предлагаемые дисциплины дадут

возможность будущему дизайнеру профессионально ориентироваться в различных сферах дизайнерского творчества и в частности в области проектирования различных сред коммуникаций.

Сфера визуальных коммуникаций – это элементы фирменного стиля (графические знаки, логотипы, знаки визуальных коммуникаций), плакаты, а также проектирование объемно-пространственных рекламных

информационных средств, организация выставочного пространства и т.д.

Курс обучения дисциплины «Коммуникативный дизайн» построен на выполнении серии заданий, логически построенных на принципах системного дизайна. Логика построения заданий и система выполнения их основана на ассоциативно-графических представлениях, которые, в свою очередь, опираются на знания законов композиции, восприятия цвета и его психологического воздействия на человека. Профессиональные дизайнеры в области коммуникативного дизайна сегодня могут проектировать сложные процессы единой системы, где объединены визуальный дизайн, реклама и информационные объекты в городской среде, перформанс (театрализованное представление), брендинг, телевизионный и WEB-дизайн.

Следует отметить, что взаимодействие между дизайном и его сферой – коммуникацией является центральной проблемой не только теории коммуникации, но и центральной проблемой самого дизайна. Проблема коммуникации в теории дизайна проявляется в структурировании, формировании и обусловленности данного процесса. Это видно в различных назначениях дизайна коммуникации, в практиках и технологиях, а также и в разнообразных работах по дизайну коммуникации.

Действительно, в нашем мире происходит постоянная работа над созданием новых форм коммуникации. Важнейшим ответом на указанный вопрос является сам процесс дизайн-проектирования, который направлен на проектирование как самого объекта, так и на сам процесс проектирования, отражая при этом динамическое напряжение между конструктивной природой коммуникаций и инструментальными возможностями коммуникации.

Цель публикации – изучение особенностей коммуникативного и визуального дизайна как нового вида творческой деятельности, на которую непосредственно ориентирована данная специальность.

**Графический и коммуникативный дизайн.** Графический дизайн – творческий процесс, где дизайнер для выражения своих идей и концепций использует различные художественные средства, создавая визуальные образы в виде 2D и 3D изображений.

Говоря о графическом дизайне, необходимо отметить несколько понятий и определений. Это «графический знак», «графический символ» и «графический образ».

«Графический знак – графическое изображение единичных символов и их сочетаний. Графический символ – условное изображение,

закрепленное в сознании человека за реальным объектом или образом». Графический образ – это ассоциативно-чувственное представление идей, концепций и информации в процессе восприятия визуально-графических знаков, символов и текстов и, таким образом, коммуникативной связи дизайнера-графика и потребителя» [1].

«Графический знак» может быть представлен в нескольких видах. Изобразительный графический знак – это «иконический знак» – лаконичное изображение предмета и «пиктограмма» – «рисуночное письмо», условное изображение предмета или действий с ним. К комбинированным знакам (изобразительному и словесному) можно отнести «логотип» – изображение полного или сокращенного названия объекта.

У разных народов были свои различные знаки, в разных областях жизни, – религиозные символы, изображения животных (обереги), которые должны были охранять от всяческих напастей. Еще с древних времен люди создавали наскальные рисунки – знаки и знаки-символы («рисуночное письмо»), которые положили начало созданию письма, алфавита.

Дальнейшее развитие коммуникации происходило в направлении создания «товарных знаков». Различные товары повседневного спроса маркировались знаками, которые говорили о принадлежности этих товаров к конкретному производителю. Этими знаками были буквы – инициалы или условные обозначения (клейма). Сегодня мы тоже можем видеть, как товары маркируются, и это говорит о продвижении товаров на рынке. Тем не менее эти знаки – маркеры создают связь между товаром и его производителем.

Следующим важным шагом в развитии коммуникаций явилось понятие «бренд». Бренд – торговая марка с определенным имиджем фирмы. Бренд (от латинского «brand» – клеймо) обозначал только высококачественный товар, а сама технология по созданию и внедрению бренда получила название «брендинг».

Бренд – это комплекс ассоциаций, возникающий у покупателя при покупке и использовании его. Он помогает узнать товар при его названии и выделить его из общего числа аналогичных товаров, создать у потребителей специфический образ, вызывающий доверие, и т.д.

Дизайн брендинга – целая система, комплекс мероприятий по созданию и разработке дизайна упаковки, рекламной акции по продвижению предлагаемой товарной марки, то есть это целый арсенал маркетинговых средств коммуникативного воздействия

на потребителя, что вызвано «борьбой» за потребителя в двух сферах – товарной и коммуникативной.

Знаковая система, куда входят такие понятия, как графический знак, символ и образ, несет определенные функции: коммуникативную, функцию интереса к отправителю информации и познавательную. Структурная составляющая знаковой системы – это «знаки-индексы», «знаки-иконы» и «знаки-символы». Надо отметить, что различие или сходство между ними не имеет абсолютного характера, хотя здесь мы наблюдаем лишь преобладание одного из этих факторов над другими.

**«Знак-индекс».** Дизайн структуры «знака-индекса» формируется исключительно по законам формальной композиции и на основе системообразующих факторов при построении знаковой формы в целом. Знак-индекс по своей природе – это чисто формально-композиционная структура, в которой не должно быть каких-либо форм, способных вызвать те или иные предметные ассоциации при ее восприятии.

Сама структурно-морфологическая схема построения знака-индекса строится на простейших геометрических формах: квадрате, треугольнике, круге и т.д. Чтобы придать этим исходным абстрактным формам полноценный образ «знака-индекса», их необходимо композиционно переработать, используя три основных вида пластики: геометрическую, биоморфную и непосредственно чувственную.

Геометрическая пластика – самая простая и понятная как в плане дизайна, так и в плане восприятия. Она в знаке-индексе приобретает логическую и символическую завершенность. Основная задача дизайна при использовании геометрической пластики – формировать реальность и выводить образы на понятийно-логический уровень. С другой стороны, здесь важен и сам выбор геометрических форм, которые формируют отношение к знаку.

Биоморфная пластика – пластика «природы», которая характеризуется пластическими переходами из одной формы к другой, при этом здесь мы не увидим геометрической прямолинейности и угловатости. Она передает информацию о биологической значимости знака на уровне неосознанного внимания, которое должно визуализировать природные ассоциации.

Непосредственно чувственная пластика – это, во-первых, означает, что «знак-индекс» построен на эмоциональном факторе самого автора и, во-вторых, на тонких «нематериальных» движениях формы, она ассоциативно действует на подсознание потребителя, минуя логику. Морфология этой пластики, с одной стороны, утонченность и легкость, а с

другой – тяжеловатость и грубость, подобно «уличной графике».

**«Знак-символ».** В этом знаке графическая структура строится на условном изображении, используются принципы формальности, основанные на соответствии некоего понятия: движения, запаха, вкуса и т.д. Хотя эта группа знаков воздействует на потребителя визуально, она способна воздействовать еще и на разные области чувств и вызывать разные уровни ощущений. Мы можем перечислить ряд ощущений, которые передаются в этих графических формах знака: тактильные, запах, аудиальные (звуки), вкусовые и т.д.

**«Иконические знаки».** Особенность графической структуры данного знака – само смысловое его содержание, и поэтому, что мы видим при восприятии, то и есть на самом деле, потому что графический носитель иконических знаков всегда строится на принципах изобразительности. В дизайне понятие «иконические знаки» всегда связано с понятием «стилизация». Для стилизации в иконической знаковой системе применяется прием, который можно охарактеризовать как «обобщение», т.е. берется не конкретный объект, а его общее понятие или представление.

Иногда в практике встречается, когда приходится в работе использовать несколько знаковых систем – это и «знаки-индексы», и «знаки-иконы», и «знаки-символы». Тогда мы можем наблюдать процесс создания «графического образа». «Графический образ» – это дизайн-процесс по созданию образа стилизованного единства и целостности какого-либо объекта с использованием средств композиционного формообразования и принципов ассоциативности.

#### **Дизайн аудиовизуальных коммуникаций.**

Очень важный вопрос в проблеме коммуникативного дизайна – дизайн аудиовизуальных коммуникаций. Под аудиовизуальной коммуникацией мы понимаем связь между людьми, как зрительную, так и слуховую. В ходе формирования и развития технологий человек использовал психофизиологические принципы общения между людьми, перенес их на различные устройства и создал такие, которые теперь помогают организовывать систему межлической коммуникации в целом. «Так возникли группы приборов, передающих, принимающих, перерабатывающих и воспроизводящих информацию, аналогичных по функции органам чувств и частично имитирующих некоторые функции мозга. В наиболее общем виде аудиовизуальная коммуникация состоит из трех элементов:

- передатчика (источника сообщения);
- канала связи (способа передачи сообщения);

– приемника (объекта, принимающего сообщения)» [2].

Указанные термины относятся к концепции визуального языка и не ограничиваются поддержкой конкретной формы контента, как это делают термины графического дизайна.

Что такое аудиовизуальный коммуникативный дизайн? Можно привести наглядный пример. Художники разных направлений выражают себя через свое искусство, оставляя зрителю возможность интерпретировать работу так, как он хочет. Во многих отношениях искусство больше связано с опытом и мировоззрением зрителя, чем с самим искусством. Идеи художника на самом деле не так важны.

Аудиовизуальный коммуникативный дизайн является противоположностью этому. Ответственность дизайнера заключается в развитии отношений между зрителем и визуальными образами. Прежде чем понять, как будут выглядеть визуальные образы, дизайнер обдумывает, какое сообщение он хочет передать и как стратегически привлечь зрителя. Они учитывают, что в первую очередь привлечет внимание зрителя, какие общие ассоциации возникают у аудитории, а также психологию того, как элементы дизайна влияют на настроение человека. Они создают дизайн, который передает сообщение быстрее, чем это могут сделать слова, но при этом следят за тем, чтобы сообщение было четким и убедительным.

«Связь между людьми с помощью современных технических средств требует от участников процесса аудиовизуальных коммуникаций умений использовать каналы связи, учитывая при этом психофизиологические особенности человека, а также знания законов информатики и семиотики как инструмента кодирования и декодирования сигналов.

Аудиовизуальное сообщение может передаваться в ситуациях:

- направленного восприятия (при поиске научной информации в массе иных сообщений или в ходе пространственной ориентации человека);

- рассеянного восприятия (при ходьбе или при проезде);

- организованного восприятия (когда сообщение ожидается как особая форма информации – зрелище, телепередача и т.п.);

- смешанного восприятия (при одновременном участии человека в двух (и более) актах коммуникации)» [2].

Аудиовизуальная среда в целом, по своей структуре, очень разнообразна по видам и насыщенности информацией. Обычные средства дизайна не могут еще решать вопросы комплексного формирования среды на

принципах единства образности и композиционной целостности. Но сегодня существует новый подход, основанный на системном дизайне, который уже применяется в дизайне аудиовизуальных коммуникаций. Формируется совершенно новая информационная среда, где возникает важнейший элемент информационно-образного познания окружающей действительности.

Сейчас коммуникативный дизайн используется как средство при разработке стратегии или концепции, необходимой для распространения информации через визуальный дизайн. Для современных дизайнеров это положение становится основой, фундаментом в своем творчестве в области коммуникативного дизайна. Если задачей графического дизайнера является создание конкретного задания, графического образа, то задачей дизайнера по визуальной коммуникации – продвижение идеи или всей концепции компании до аудитории. Потребитель будет видеть всю картину кампании целиком от начала до конца.

Термин «визуальная коммуникация» в значительной степени взаимозаменяем с термином «коммуникативный дизайн». Если коммуникативный дизайнер работает над рекламным плакатом, он, как и все дизайнеры, использует обычные средства композиции – ключевые слова, графику, цвет и т.д., но кроме этого в его задачу входит еще один важный момент – визуально донести конкретное сообщение до зрителя, в какой ситуации он бы не находился (например, стоял или проезжал мимо).

Именно подобные тонкие различия в определениях проводят границы между этими терминами и дают лучшее представление о роли, которую играют дизайнеры в создании визуальных объектов, и именно они определяют, что человек имеет в виду, когда говорит о графическом дизайне и коммуникативном дизайне. Если кто-то скажет, что он дизайнер в области коммуникаций, то сразу можно понять, что это означает, что он создает стратегические визуальные образы, которые выражают главное концептуальное направление фирмы. Если кто-то скажет, что он графический дизайнер, то ему, возможно, придется задать больше вопросов, чтобы определить, работает ли он в области коммуникационного дизайна или, более конкретно, работает над созданием визуальных образов различного назначения для продвижения идей фирмы.

Если кто-то изучал коммуникативный дизайн, он готов к решению широкого круга проблем в области дизайна, так как дизайнер в области коммуникаций обладает творческими и техническими навыками для создания

визуально привлекательной графики и профессиональными навыками для работы над крупными, сложными проектами.

Ниже можно привести несколько примеров профессий, где могут работать выпускники, изучавшие коммуникативный дизайн.

*Корпоративный дизайн и брендинг.* Дизайнеры, понимающие тонкости успешного брендинга бизнеса, пользуются большим спросом. Каждая компания стремится создать уникальную индивидуальность в своей области и выделиться на фоне конкурентов, чтобы установить прочные отношения со своей аудиторией. Способность компании быть замеченной большим количеством людей ведет к более прибыльному бизнесу, поэтому, если дизайнер может продемонстрировать, как он понимает взаимосвязь между дизайном и брендингом, используя обычные визуальные средства, он становится ценным работником для компании, желающей расширить сферу ее влияния.

Брендинг – это в основном логотипы, цвета и типографика, которые входят в понятие фирменный стиль, но не только. Какой бы элемент дизайна ни создавался для бренда, он должен быть целенаправленным. Даже выбор цвета может оказать серьезное влияние. Исследования показывают, что цвет напрямую связан с решениями о покупке большинства потребителей, и эти же потребители знают, что правильный выбор цвета или его сочетание повышает узнаваемость бренда. Прекрасный пример – фирменные знаки и логотипы операторов сотовой связи, компаний «МТС» и «А1». Их знаки узнаваемы везде и всегда в любых ситуациях.

*Рекламные кампании.* Многие дизайнеры работают в сфере рекламы. Это может означать, что кампании могут быть представлены в онлайн-видео и на статичных изображениях, на рекламных щитах, в телевизионных роликах, а также в маркетинговых материалах, таких как брошюры, канцелярские принадлежности и визитные карточки. Дизайнеры, работающие в сфере рекламы, должны брать на себя эти проблемы и успешно их решать, хотя они из разных областей.

Реклама, как и брендинг, является важнейшей частью любого бизнеса. Это требует высокого уровня креативности, чтобы создать что-то действительно уникальное и привлекающее внимание и одновременно не потерять весь смысл кампании. Некоторые дизайнеры выбирают юмор, как, например, компания «Schick» создала серию изображений мужчин с буквальными «зверинными» бородами животных, чтобы побудить мужчин к бритью. Или они могут быть странными, но практичными,

как, например, фирма «Ikea», которая создала рекламу новой детской кровати, которая также служила тестом на беременность. Или они могут быть вдохновляющими, как, например, китайская компания «General Motors», которая создала кампанию, повышающую осведомленность о безопасности автомобилей, используя реальные данные жертв аварий, чтобы донести до людей всю серьезность ситуации.

*Дизайн книг и журналов.* Книжный дизайн – это творческий процесс создания самого макета и художественного оформления его, причем как внешнего, то есть обложки, так и внутреннего – нахзаца, форзаца, авантитула, шмуцтитилов, колонтитулов и т.д. В целом дизайн книг и журналов означает процессы моделирования и подготовки к производству. Стоит отметить, что в современном мире дизайн нельзя представить без использования компьютерных технологий.

Ведь люди действительно судят о книгах по обложкам. Важно, чтобы дизайн обложки книги привлекал определенную аудиторию, служил примером конкретного жанра и одновременно передавал детали сюжета. Каждый дизайн должен отражать назначение книги.

*Фотодизайнер.* Знания и умения, которые получил выпускник, изучая основы коммуникационного дизайна, могут пригодиться фотодизайнеру сегодня. Когда публикуются фотографии в различных изданиях, то необходимо понимать как технические элементы визуального дизайна, так и историю, которая вы доносится до своей аудитории, что является основой идеи коммуникационного дизайна.

*Веб-дизайн.* Интернет стал неотъемлемой частью жизни многих людей, и поэтому каждый день создаются новые веб-сайты. Дизайнеры нужны для создания эффективных сайтов, которые хорошо работают, имеют визуальные эффекты, передающие конкретные сообщения и функционируют на различных устройствах. Как и в большинстве областей графического дизайна, веб-дизайн быстро меняется и является захватывающей и конкурентной сферой деятельности. Можно быть нанятым в качестве дизайнера в компанию, стать частью дизайнерского агентства или работать самостоятельно, привлекая клиентов в качестве фрилансера.

*Дизайн мобильных приложений.* Продолжается постоянный рост числа людей, которые используют свои смартфоны в повседневной жизни, будь то для общения, получения новостей, покупок или работы. Технологии никуда не уходят, поэтому важно, чтобы дизайн мобильных веб-сайтов и приложений продолжал развиваться. Дизайнеры мобильных приложений могут быть наняты

компанией для создания и управления их приложениями, или же они могут создавать собственные продукты и продавать их через свою компанию.

Этот вид дизайнерской работы требует большого количества технических навыков и понимания того, как визуальные образы отображаются на различных экранах, уделяя пристальное внимание пользовательскому опыту. Приложение должно быть визуально привлекательным, но в то же время простым в использовании.

*Создание упаковки и этикетки.* Очень важно, как выглядит товар на прилавке, потому что люди «делают» покупки глазами. Отличный дизайнер знает это и тщательно разрабатывает дизайн упаковки или этикетки, чтобы выделить товар на полках магазина или в интернет-магазине. Профессионалы могут нанять для разработки этикетки для различных товаров: бутылки вина, информационной бирки для новой линии одежды или упаковочных материалов для интернет-магазина. Когда дело доходит до создания упаковки и этикеток, перед дизайнерами открывается большое количество возможностей в сфере дизайна.

Дизайнер в области коммуникаций должен думать не только о визуальном восприятии ее человеком, о том, как этот товар будет смотреться на полке вместе с другими товарами, но ему необходимо также думать о том, как сделать ее практичной. Особенностью дизайна этикеток и упаковок состоит в том, что товар имеет разную форму. Один товар прямоугольной формы, другой – круглой формы. Если создается дизайн этикетки, которая оборачивается вокруг бутылки, нужно подумать о восприятии ее в пространстве и «движении» упаковки. Если разрабатывается упаковка для

интернет-магазина, следует продумать впечатления покупателя с момента получения товара на почте и до того, как он его откроет и что будет внутри коробки.

**Заключение.** Коммуникативный дизайн, включая в себя элементы графического дизайна, делает еще один шаг вперед, учитывая то, как аудитория понимает визуальные образы, и продвигая саму продукцию или концепцию с использованием маркетинговых приемов. При хорошей работе дизайнера аудитория часто даже не осознает всей информации, которую она смогла почерпнуть из восприятия визуального образа или ряда. Задача дизайнера в области коммуникации – наполнить мир эффективными, красивыми работами, которые также помогают передать более широкое представление о продукте.

В ВГУ имени П.М. Машерова по специальности «Дизайн» преподаются коммуникативный дизайн и еще четыре дисциплины из этой области. Студенты получают знания и навыки по теории дизайна, приобретают технические навыки и работают над проектами, разрабатывают элементы фирменного стиля, начиная от печатной рекламы и заканчивая трехмерными образами при создании упаковки или цифрового приложения. И эти знания и навыки, несомненно, помогут им в выборе своей будущей творческой профессии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др.; под общ. ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 288 с.: ил.
2. Дизайн: очерки теории системного проектирования. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та имени А.А. Жданова, 1983.

*Поступила в редакцию 19.01.2022*

# Асноўныя напрамкі развіцця педагагічнай тэорыі і практыкі ў сучаснай сістэме мастацкай адукацыі

Ушакова В.М., Шаура Г.Ф.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
культуры і мастацтваў”, Мінск

У артыкуле разглядаюцца пытанні, звязаныя з сучасным станам развіцця педагагічнай тэорыі і практыкі і іх важнасцю ў працэсе мастацкай адукацыі і эстэтычнага выхавання падростаючага пакалення. Дзецца характарыстыка бесперапыннай адукацыі, якая разумеецца як пэрапны і пажыццёвы працэс, што забяспечвае пастаяннае папаўненне і пашырэнне ведаў у людзей рознага ўзросту. Паказаны шляхі вырашэння найважнейшых праблем, звязаных з паскарэннем навукова-тэхнічнага прагрэсу, ускладненнем зместу дзейнасці выпускнікоў навучальных устаноў мастацкага профілю, са станаўленнем рыначных адносін, з апорай на нарматыўныя дакументы рэгіянальнага ўзроўню.

Значнай з’явай у далейшым вывучэнні глыбінных пластоў традыцыйнага народнага, выяўленчага і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва стала адкрыццё адпаведных факультэтаў і спецыялізацый у вышэйшых і сярэдніх спецыяльных навучальных установах па падрыхтоўцы кадраў спецыялістаў для сферы народнага мастацтва, промыслаў і рамёстваў. Сёння ў гэтай сферы ўжо актыўна працуюць выпускнікі Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, а таксама спецыялісты, якія скончылі іншыя навучальныя ўстановы, што забяспечваюць мастацка-творчы і выхаваўчы працэс. На сучасным этапе ажыццяўляецца пошук новых падыходаў, далейшых навукова абгрунтаваных шляхоў развіцця мастацтва ў нашай рэспубліцы. Менавіта гэтыя пытанні з’яўляюцца асноўным стрыжнем дзяржаўнай праграмы і новым зместам падрыхтоўкі і прафесійнай дзейнасці кадраў у галіне мастацкай культуры Беларусі.

**Ключавыя словы:** адукацыя, выхаванне, тэорыя, практыка, культура, мастацтва, навукова-тэхнічны прагрэс, бесперапынная адукацыя, прынцыпы, стратэгія, прыярытэты, гуманізацыя.

(Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 91–94)

## Basic Development Directions of Pedagogical Theory and Practice in the Contemporary System of Art Education

Ushakova V.M., Shauro G.F.

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

The article discusses issues related to the current state of the development of pedagogical theory and practices and their importance in the process of art education and aesthetic education of the younger generation. The characteristic of continuous education is given, which is understood as a phased and lifelong process, that provides constant replenishment and expansion of people’s knowledge in different ages. Ways are shown to solve the most important problems associated with the acceleration of scientific and technological progress, the complication of the content of the activities of art education establishment graduates, the shaping of market relations with a support of regulatory documents.

Opening folk art and crafts faculties and specializations at universities and secondary special education establishments became an important event in the further study of deeper layers of traditional folk, fine and decorative applied art. Nowadays Belarusian State University of Culture and Arts as well as other education establishment graduates actively work in this sphere and ensure the art creative and education process. The search for new approaches, further scientifically grounded ways for the development of art in our Republic takes place at present. These issues are basic directions of the state program and the new contents of training and professional activities of art culture workers in Belarus.

**Key words:** education, theory, practice, culture, art, scientific and technological progress, continuing education, principles, strategy, priorities, humanization.

(Art and Cultur. – 2022. – № 2(46). – P. 91–94)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: shauro-hudoghnik@rambler.ru – Г.Ф. Шаура

Найважнейшай наукай аб выхаванні чалавека з'яўляецца педагогіка, змест якой накіраваны на тое, як дапамагчы яму стаць духоўна багатым, творча актыўным, знайсці раўнавагу з прыродай і грамадствам. Будучы самастойнай наукай, педагогіка развіваецца ў цеснай узаемасувязі з псіхалогіяй, філасофіяй, сацыялогіяй, этыкай, эстэтыкай, фізіялогіяй, гісторыяй, матэматыкай, эканомікай і інш., узаемадзеянне паміж якімі ажыццяўляецца ў наступных аспектах: запасычанне і ўзбагачэнне іншых навук і дэямі, тэорыямі, паняццямі з адпаведнай інтэрпрэтацыяй, а таксама выкарыстанне метадаў і метадык для навучальных даследаванняў.

Неабходныя ўмовы развіцця педагогічнай тэорыі і практыкі забяспечваюцца сёння цеснымі сувязямі, якія склаліся з філасофіяй і псіхалогіяй. Прагрэсіўныя педагогі ўсіх часоў і народаў вылучалі патрабаванні разумець чалавечую прыроду, яе патрэбы і магчымасці, выкарыстоўваць механізмы псіхічнага развіцця асобы ў арганізацыі працэсу навучання і выхавання.

Мэта артыкула – прасачыць вядучую ролю педагогікі ў мастацка-адукацыйным і выхаваўчым працэсе маладога пакалення.

**Педагогіка як самастойная галіна навукі.** Педагогіка – галіна культуры, прычым сам чалавек разглядаецца як суб'ект культурнага развіцця праз мастацтва, навуку, практычную дзейнасць людзей па абмене ведамі, каштоўнасцямі, вопытам творчай дзейнасці і індывідуальным вопытам. Уплыў культуры на чалавека залежыць, перш за ўсё, ад ступені далучэння асобы да вышэйшых каштоўнасцей культуры і ад самаўдасканалення [1, с. 9–18].

Усе віды педагогічнага ўздзеяння дазваляюць выхаваўчаму працэсу дасягнуць высокага ўзроўню цэласнасці і ўлічыць пры гэтым змены ў жыцці падростаючага пакалення. Паскарэнне тэмпаў развіцця грамадства вызначае патрэбу ў папаўненні ведаў на працягу ўсяго жыцця чалавека. Сутнасцю сістэмы бесперапыннай адукацыі становіцца не толькі набыццё новых ведаў, новага ўзроўню адукацыі, але і гатоўнасць да новых відаў дзейнасці, а такім чынам, гэта не толькі вынік засваення новых ведаў, але і даследчы шлях атрымання гэтых ведаў [1, с. 152–157].

Бесперапынная адукацыя разумеецца як паэтапны і пажыццёвы працэс, які забяспечвае пастаяннае папаўненне і пашырэнне ведаў у людзей рознага ўзросту. Яго асноўныя этапы:

- навучанне, выхаванне і развіццё чалавека – дзіцяча-юнацкая адукацыя;
- вучэбная дзейнасць у перыяд дарослага жыцця – адукацыя дарослых.

Мэты бесперапыннай адукацыі моладзі і дарослых людзей заключаюцца ў развіцці

самастойнасці, мэтанакіраванасці і адказнасці ў вучняў, ва ўмацаванні здольнасці адаптавацца да пераўтварэнняў, што адбываюцца ў эканоміцы, культуры, грамадстве ў цэлым. Бесперапынная адукацыя прадстаўлена такімі формамі адукацыі, як пажыццёвая, пачатковая, дадатковая, паслядыпломная, прафесійная і інш. Бесперапынная адукацыя – гэта працэс росту адукацыйнага патэнцыялу асобы на працягу жыцця, арганізацыйна забяспечаны сістэмай дзяржаўных і грамадскіх інстытутаў і адпаведны патрэбам асобы і грамадства. У яго ўключана мноства адукацыйных структур – асноўных і паралельных, базавых і дадатковых, дзяржаўных і грамадскіх, фармальных і неформальных.

Пачынаючы з другой паловы ХХ стагоддзя, пры пераходзе чалавецтва да пост-індустрыяльнага (інфармацыйнага) этапу развіцця, сістэма адукацыі стала супярэчыць новай сацыяльнай сітуацыі. Дэмаграфічны выбух у апошняй чвэрці ХХ стагоддзя з прычыны росту працягласці жыцця, павелічэнне вольнага часу насельніцтва стварылі ўмовы і патрэбу ў бесперапыннай адукацыі на працягу ўсяго жыцця. Ідэя падобнай адукацыі стала тэарэтычнай асновай абнаўлення сістэмы адукацыі ва ўсім свеце. Сёння яна ўключае ў сябе ўсе віды адукацыі і выхавання, якія праходзіць кожны чалавек у сваім жыцці.

Сістэма адукацыі, у адпаведнасці з Кодэксам Рэспублікі Беларусь аб адукацыі, уключае ў сябе: сістэму дашкольнай адукацыі, сістэму агульнай сярэдняй адукацыі, сістэму прафесійна-тэхнічнай адукацыі, сістэму сярэдняй спецыяльнай адукацыі, сістэму вышэйшай адукацыі, сістэму пасляўніверсітэцкай адукацыі, сістэму дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі, сістэму дадатковай адукацыі дарослых, сістэму спецыяльнай адукацыі. Напрыклад, у Беларусі, не толькі ў сталіцы, але і ва ўсіх абласных і раённых гарадах і пасёлках, паспяхова функцыянуюць цэнтры дадатковай адукацыі, дамы рамёстваў, дзіцячыя мастацкія школы і студыі, у якіх актыўна вядзецца мастацка-творчы працэс. Навучэнцы засвойваюць сучаснае і традыцыйнае народнае мастацтва, знаёмяцца з глыбіннымі пластамі нацыянальнай мастацкай культуры [2, с. 11].

**Канцэпцыя бесперапыннай мастацкай адукацыі.** Сёння перад Рэспублікай Беларусь стаяць задачы асэнсавання важнасці нацыянальных традыцыяў, захавання самабытнасці і своеасаблівасці нацыянальнай культуры, народнага мастацтва, стварэння новай канцэпцыі мастацкай адукацыі і выхавання. Усё гэта абумоўлівае пэўны спектр напрамкаў і задач беларускай культуры і сістэмы адукацыі. Сучасныя патрабаванні да мастацкага выхавання і адукацыі прадугледжваюць наяўнасць

бесперапынных адукацыйных структур на аснове паэтапнага, мэтанакіраванага развіцця асобы ад дашкольнага ўзросту да прафесійнай дзейнасці чалавека. Рашэнне гэтай задачы, у сваю чаргу, немагчыма без эфектыўнага выкарыстання назапашанага тэарэтычнага і практычнага вопыту па пераёмнасці змястоўных і працэсуальных бакоў навучання і выхавання, паколькі агульнакультурныя і мастацкія веды і навыкі не могуць паўнаважна сфарміравацца толькі ў перыяд навучання ў вышэйшай школе. Яны складаюцца паступова, у залежнасці ад узроставых і індывідуальных асаблівасцей творча адоранай асобы на працяглым бесперапынным і паслядоўным шляху адукацыйнага і выхаваўчага працэсу.

Рэалізацыя канцэпцыі бесперапыннай мастацкай падрыхтоўкі спецыялістаў у сферы мастацкай творчасці прадугледжвае выкананне наступных задач:

- ажыццяўленне пераёмнасці ў вырашэнні арганізацыйных, метадычных і адукацыйных задач ад дашкольных вучэбна-выхаваўчых устаноў да падрыхтоўкі ва ўстановах вышэйшай адукацыі спецыялістаў і далейшай паслядыпломнай адукацыі;

- ўключэнне ў сістэму бесперапыннай адукацыі ўсіх відаў і тыпаў адукацыйных устаноў, у тым ліку гімназій, ліцэяў, каледжаў, устаноў вышэйшай адукацыі, як дзяржаўных, так і недзяржаўных;

- стварэнне новых пакаленняў адукацыйных стандартаў, вучэбных праграм бесперапыннай адукацыі для ўсіх яе звянаў з арыентацыяй іх зместу на інтэграцыю ў сістэму сусветнай культуры, а таксама стварэнне адпаведнай вучэбна-матэрыяльнай базы для забеспячэння навучальнага працэсу на ўсіх ступенях яго функцыянавання.

Сярэднія спецыяльныя мастацкія навучальныя ўстановы рыхтуюць кадры для працы ў сферы культуры, мастацтва, арганізацыйна-метадычнай дзейнасці ў галіне народнай творчасці, а таксама для выкладчыцкай і выхаваўчай работы ў агульнаадукацыйных школах, дашкольных выхаваўчых установах.

Спецыялістаў з вышэйшай мастацкай і мастацка-педагагічнай адукацыяй рыхтуюць Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, спецыялізаваныя факультэты Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава, Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя Максіма Танка, Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта і інш.

У сучасных умовах мастацкая адукацыя павінна стаць формай і інструментам далучэння моладзі да культурнай спадчыны як духоўнага

багацця чалавека. Эфектыўнае развіццё прафесійных якасцей і творчых здольнасцей будучых спецыялістаў у галіне мастацкай творчасці можа ажыццяўляцца пры:

- павышэнні прэстыжу мастака-творцы, мастака-педагога, яго аўтарытэту, шырокай культурнай адукаванасці, прафесійнай кампетэнтнасці і агульнай эрудыцыі як носбіта высокіх духоўных ідэалаў;

- сістэматычным фарміраванні асэнсаванай прафесійнай арыентацыі, якая грунтуецца на высокім узроўні яе матывацыі;

- комплексным фарміраванні светапогляду, мыслення, прафесійнай пісьменнасці на працягу ўсяго перыяду бесперапыннай мастацкай падрыхтоўкі;

- стварэнні ўмоў (эканамічных, матэрыяльна-тэхнічных, педагагічных) для праявы прафесійнай самастойнасці, самарэалізацыі і самасцвярджэння вучняў у працэсе вучэбнай і творчай дзейнасці.

**Тыпы навучальных устаноў і змест адукацыі.** Неабходна адзначыць, што ўстановы адукацыі падзяляюцца на наступныя тыпы: установы дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі; установы дадатковай адукацыі дарослых; выхаваўча-аздараўленчыя ўстановы адукацыі; сацыяльна-педагагічныя ўстановы; спецыяльныя вучэбна-выхаваўчыя ўстановы; спецыяльныя лячэбна-выхаваўчыя ўстановы. Установы адукацыі могуць быць дзяржаўнымі і прыватнымі [3, раздзел 1 (арт. 11, 12, 13, 14, 18)].

Шматлікія навукоўцы лічаць, што фарміраванне матывацыйнага асяроддзя неабходна пачынаць ужо ў пачатковай школе, улічваючы фізіялагічныя і псіхічныя асаблівасці дзіцяці. Укараненне сістэмы бесперапыннай адукацыі прадугледжвае і ўдасканаленне сістэмы дадатковай адукацыі.

У сучасных умовах адбываецца мадэрнізацыя адукацыі ў многіх краінах свету. Працэс мадэрнізацыі ёсць працэс рэфармавання адукацыі, які закрануў многія цывілізаваныя краіны свету і які звязаны з сучаснымі сацыяльна-эканамічнымі, палітычнымі і культуралагічнымі праблемамі.

Змест адукацыі павінен быць на ўсіх яе ступенях накіраваны на дасягненне галоўнай мэты выхавання, а менавіта фарміраванне ўсебакова і гарманічна развітай асобы, і будаваць яго неабходна на строга навуковай аснове, г.зн. уключаць у яго толькі прынятыя і ўстойлівыя ў навуцы факты і навучальныя матэрыялы. У сваю чаргу, тэарэтычны матэрыял павінен спалучацца з практыкай, а практыка, – узгадняцца з вытворчым працэсам. Такім чынам, агульная школьная адукацыя, як бачым, павінна ўзаемадзейнічаць з тэхнічнай і працоўнай адукацыяй і арыентавацца на вышэйшую адукацыю.

На дадзеным этапе адбываецца ўскладненне зместу дзейнасці выпускнікоў навучальных устаноў, што патрабуе ўвядзення ступеняў ва ўзроўні адукацыі. Чалавек на працягу ўсяго жыцця атрымлівае магчымасць удасканалваць свае веды. Аднак ва ўмовах навукова-тэхнічнага прагрэсу патрэба ў абнаўленні атрыманых ведаў значна паскараецца. Узнікае неабходнасць у набыцці ўніверсальных ведаў для выпускнікоў навучальных устаноў. У працэсуальным плане ўстойлівасць ведаў дасягаецца за кошт распрацоўкі сучасных тэхналогій навучання, якія забяспечваюць канкурэнтаздольнасць спецыяліста на рынку працы і магчымасць самаразвіцця.

Асноўным практычным інструментам рэалізацыі патрэбы грамадства і асобы ў сучасных ведах з'яўляецца гуманізацыя адукацыі, гэта значыць, дадатак гуманітарнай культуры разам з натуральна-тэхнічнай культурай, якая дазваляе выпускніку навучальнай установы вырашаць складаныя задачы. Неабходна ўлічваць, што развіццё сістэмы бесперапыннай адукацыі цесна звязана з сацыяльна-эканамічным і палітычным становішчам у краіне.

Такім чынам, змест адукацыі – гэта сістэма атрыманых ведаў, уменняў і навыкаў, якія ў далейшым будуць прымяняцца ў вытворчай працы і павінны адпавядаць пастаўленым мэтам развіцця чалавека.

Шматступенчатая сістэма падрыхтоўкі спецыялістаў з вышэйшай адукацыяй, прынятая ў Рэспубліцы Беларусь з 1994 года, і наступная дыверсіфікацыя вышэйшых навучальных устаноў ускладнілі раней існуючую структуру і кіраванне ёю. У цяперашні час навучальныя ўстановы сістэмы вышэйшай адукацыі Беларусі дзеляцца на чатыры тыпы. Асноўнымі тыпамі вышэйшых навучальных устаноў з'яўляюцца класічны ўніверсітэт, профільны ўніверсітэт або акадэмія, інстытут, вышэйшы каледж.

Класічныя і профільныя ўніверсітэты, а таксама інстытуты адносяцца да вышэйшых навучальных устаноў універсітэцкага тыпу.

Зараз у сістэме вышэйшай адукацыі Рэспублікі Беларусь склалася разгалінаваная сетка вышэйшых навучальных устаноў, якія ажыццяўляюць падрыхтоўку спецыялістаў вышэйшай кваліфікацыі для розных галін народнай гаспадаркі. Фарміраванне і развіццё адукацыйнай сістэмы ў Рэспубліцы Беларусь ажыццяўляецца ў адпаведнасці з канстытуцыйнымі патрабаваннямі і гарантыямі ў галіне адукацыі, якія забяспечваюць роўнасць ў яго атрыманні, адзінства адукацыйнай сістэмы і пераемнасць усіх ступеняў навучання.

Развіццё нацыянальнай сістэмы адукацыі грунтуецца на наступных асноўных прынцыпах:

прыярытэце агульначалавечых каштоўнасцей; нацыянальна-культурнай аснове; навуковасці; арыентацыі на сусветны ўзровень адукацыі; гуманізму; сувязі з грамадскай практыкай; экалагічнай накіраванасці; пераемнасці і бесперапыннасці; адзінстве навучання, духоўнага і фізічнага выхавання; дэмакратызме; свецкім характарам, абавязковасці базавай адукацыі [3, раздзел 1, арт. 2].

**Заклучэнне.** Стратэгічнай мэтай развіцця Рэспублікі Беларусь з'яўляецца стварэнне нацыянальнай сістэмы адукацыі, якая адпавядае патрэбам асобы, грамадства і дзяржавы, падрыхтоўкі новых пакаленняў да жыцця і працы ў грамадстве з устойлівай і сацыяльна арыентаванай рыначнай эканоміяй.

Найважнейшы прыярытэт у сферы адукацыі – павышэнне якасці ведаў падростаючага пакалення ад развіцця асобнага патэнцыялу да забеспячэння высокага ўзроўню ведаў, навыкаў, кампетэнцый, якія адказваюць патрэбам грамадства. У сферы культуры асноўная ўвага будзе нададзена беражліваму стаўленню да аб'ектаў гісторыка-культурнай спадчыны з дапамогай іх рэканструкцыі і рэстаўрацыі, распрацоўкі анлайн-пляцовак для дэманстрацыі культурных падзей, стварэння электронных каталогаў гісторыка-культурных помнікаў Рэспублікі Беларусь, укаранення распрацовак у сферы інфармацыйных тэхналогій.

Усе колькасныя і якасныя пераўтварэнні ў сістэме адукацыі Рэспублікі Беларусь павінны спрыяць вырашэнню найважнейшых стратэгічных задач, якія стаяць перад айчынным грамадствам на сучасным этапе. Гэта пераадоленне адставання па ключавых, перш за ўсё навукаёмістых, галінах гаспадаркі; забеспячэнне развіцця ў Беларусі сацыяльна арыентаванай рыначнай эканомікі; стварэнне спрыяльных умоў для ўсебаковага развіцця нацыянальнай культуры; фарміраванне ўмоў для паступовага пераходу да постіндустрыяльнага, інфармацыйнага грамадства [4].

#### ЛІТАРАТУРА

1. Ушакова, В.М. Педагогика: учеб.-метод. пособие для студентов учреждений высшего образования, обучающихся по непедагогическим специальностям / В.М. Ушакова. – Минск: Зорны Верасок, 2014. – 394 с.
2. Шауро Г.Ф. Народное искусство в практике современного образовательного процесса / Г.Ф. Шауро // Материалы Республиканской научно-практической конференции, посвященной 25-летию образования кафедры народного декоративно-прикладного искусства, Минск, 25 окт. 2018 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2019. – С. 10–13.
3. Кодекс Республики Беларусь об образовании. – Минск: РИВШ, 2011. – 352 с.
4. Основные положения проекта Программы социального-экономического развития Республики Беларусь на 2021–2025 годы [Электронный ресурс]. – Минск, 2021. – Режим доступа: <https://drive.google.com/file/d/1r8tJ6UogLHRTzIWrCEtvnZ1AEMmmeQ/view?usp=sharing>. – Дата доступа: 01.03.2022.

Паступіў у рэдакцыю 22.04.2022

\* \* \*

У апошнія дні сакавіка ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адкрылася выстава “Беларусь – Кітай у творах маладых кітайскіх мастакоў”, падрыхтаваная кафедрай выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава (куратар М. Цыбульскі). У экспазіцыі былі прадстаўлены магістарскія, дыпломныя і творчыя работы кітайскіх студэнтаў.

\* \* \*

З 14 па 15 красавіка ў Гродзенскім дзяржаўным універсітэце імя Янкі Купалы праходзіў штогадовы IV Рэспубліканскі маладзёжны фестываль-конкурс “Медыясфера – 2022”. Адрозна два праекты медыяцэнтра ВДУ імя П.М. Машэрава сталі прызёрамі конкурсу. Дыпломам I ступені ў намінацыі “Электроннае СМІ (ТБ)” у катэгорыі “Профі” ўзнагароджаны відэакліп “Гімн Машэраўцаў” (аўтар А. Гергаеў, кіраўнік А. Краўчанка). Дыпломам III ступені ў намінацыі “Фотапраект” у катэгорыі “Профі” ўзнагароджаны праект “Пакаленні ведаў: Жанчыны ВДУ” (аўтары: М. Тарарышкіна, А. Гергаеў; кіраўнік А. Краўчанка).

\* \* \*

30 красавіка ў Віцебскім цэнтры сучаснага мастацтва ў Арт-прасторы “Талстога, 7” экспанавалася праект “Імунітэт”, прысвечаны нашым сучаснікам і іх здольнасці захаваць сваю індывідуальнасць у час небывалых абмежаванняў і змен “кавіднай” эпохі. Праект адкрывала выстава скульптур вядомага віцебскага мастака і скульптара, дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва Сяргея Сотнікава.

\* \* \*

6 мая ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава адкрылася выстава жывапісу вядомага беларускага мастака Віктара Шылко (куратар Г. Ісакаў). У экспазіцыі прадстаўлены формапластычныя эксперыменты мастака апошніх гадоў.

\* \* \*

У канцы мая ў рамках супрацоўніцтва нашага ўніверсітэта з Хух-Хотаскім прафесійным інстытутам (КНР) з нагоды 30-годдзя ўстанаўлення дыпламатычных адносін паміж Кітаем і Беларуссю ў анлайн-фармаце была арганізавана выстава “Мова жывапісу Шаўковага шляху”, у якой прынялі ўдзел і выкладчыкі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава.

\* \* \*

10 чэрвеня ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі адкрылася вялікая выстава твораў Аляксандра Карпана (1953–2016) пад назвай “Рэха натхнення” (куратар М. Цыбульскі). У экспазіцыі прадстаўлена звыш 80-ці акварэляў і малюнкаў вядомага беларускага мастака, які больш за 30 гадоў выкладаў на кафедры выяўленчага мастацтва ў ВДУ імя П.М. Машэрава.

**Богданова Юлия Александровна** – аспирант ВГУ имени П.М. Машерова.

**Ботэлэту (монг.) / Ян Юйчэн (кит.)** – доктор литературоведения, профессор Академии искусств и Педагогического университета Внутренней Монголии (КНР).

**Денисова Иоланта Васильевна** – доцент кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук.

**Дубинина Алла Петровна** – старший преподаватель кафедры «Гуманитарные дисциплины» МО УВО «Белорусско-Российский университет».

**Дун Сяосинь** – соискатель УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Жукова Ольга Михайловна** – доцент кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

**Иванова Елена Владимировна** – интерпретатор архитектурно-художественного комплекса Кранбрук, кандидат педагогических наук, независимый исследователь (г. Уотерфорд, США).

**Карпенко Наталья Анатольевна** – старший преподаватель кафедры дошкольного и начального образования ВГУ имени П.М. Машерова, магистр искусствоведения.

**Ковальчук Людмила Николаевна** – мастер народных промыслов ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина””», член Белорусского союза художников.

**Корытько Елена Владимировна** – старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова.

**Кривенькая Елена Семеновна** – старший научный сотрудник филиала «Художественный музей УК “Витебский областной краеведческий музей”», магистр искусствоведения.

**Кулененок Валерий Владимирович** – заведующий кафедрой дизайна ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

**Лепина Анна Сергеевна** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

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

**Медвецкий Алексей Викторович** – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

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

**Тыновец Анастасия Сергеевна** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Ушакова Валентина Михайловна** – профессор кафедры психологии и педагогики УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор педагогических наук, профессор.

**Цыбульский Михаил Леонидович** – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

**Чаоломэн** – кандидат искусствоведения (УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»).

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

**Bogdanova Yulia Aleksandrovna** – Vitebsk State P.M. Masherov University postgraduate student.

**Boteletu (Mong.) / Yan Yuichen (Cnin.)** – Dr.Sc. (Literature Studies), Academy of Arts and Inner Mongolia Normal University (China) Professor.

**Denisova Iolanta Vasilyevna** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music Assistant Professor, PhD (Education).

**Dubinina Alla Petrovna** – Senior Lecturer of Belarusian-Russian University Department of Humanitarian Disciplines.

**Dong Xiaoxin** – Belarusian State University of Culture and Arts Applicant.

**Zhukova Olga Mikhailovna** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music Assistant Professor, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Ivanova Elena Vladimirovna** – Cronbrook Architectural and Art Complex Interpreter, PhD (Education), Independent Researcher (Waterford, the USA).

**Karpenko Natalia Anatolyevna** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Preschool and Primary School Education Senior Lecturer, Master of Arts.

**Kovalchuk Liudmila Nikolayevna** – “Culture and Historical Complex Golden Ring of Vitebsk, the Dvina” Craftsman, Member of Belarusian Union of Artists.

**Korytko Elena Vladimirovna** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music Senior Lecturer.

**Krivenkaya Elena Semenovna** – Senior Researcher of Vitebsk Region Museum of Local Lore Art Museum Branch, Master of Arts.

**Kulenenok Valeri Vladimirovich** – Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Design, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Lepina Elena Sergeyevna** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

**Li Menglin** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

**Medvetski Aleksei Viktorovich** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Art Assistant Professor, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

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

**Tynovets Anastasiya Sergeyevna** – Belarusian State University of Culture and Arts Postgraduate Student.

**Ushakova Valentina Mikhailovna** – Belarusian State University of Culture and Arts Department of Psychology and Pedagogy Professor, Dr.Sc. (Education), Professor.

**Tsybulski Mikhail Leonidovich** – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Art Assistant Professor, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Chaolomen** – PhD (Art Studies), Belarusian State University of Culture and Arts.

**Shauro Grigori Fedorovich** – Head of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Decorative and Applied Arts, Dr.Sc. (Art Studies), Professor.

## Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
  - индекс УДК;
  - название статьи;
  - фамилия и инициалы автора (авторов);
  - организация, которую он (они) представляет;
  - введение;
  - в основной части выделяются подразделы с названиями;
  - заключение;
  - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (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 expository subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
  - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
  - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
  - telephone number, e-mail address;
  - expert conclusion on the feasibility of the publication.
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

---

---

*Для оформления обложки использована работа  
Николая Драненко «Березовая роща».*

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.