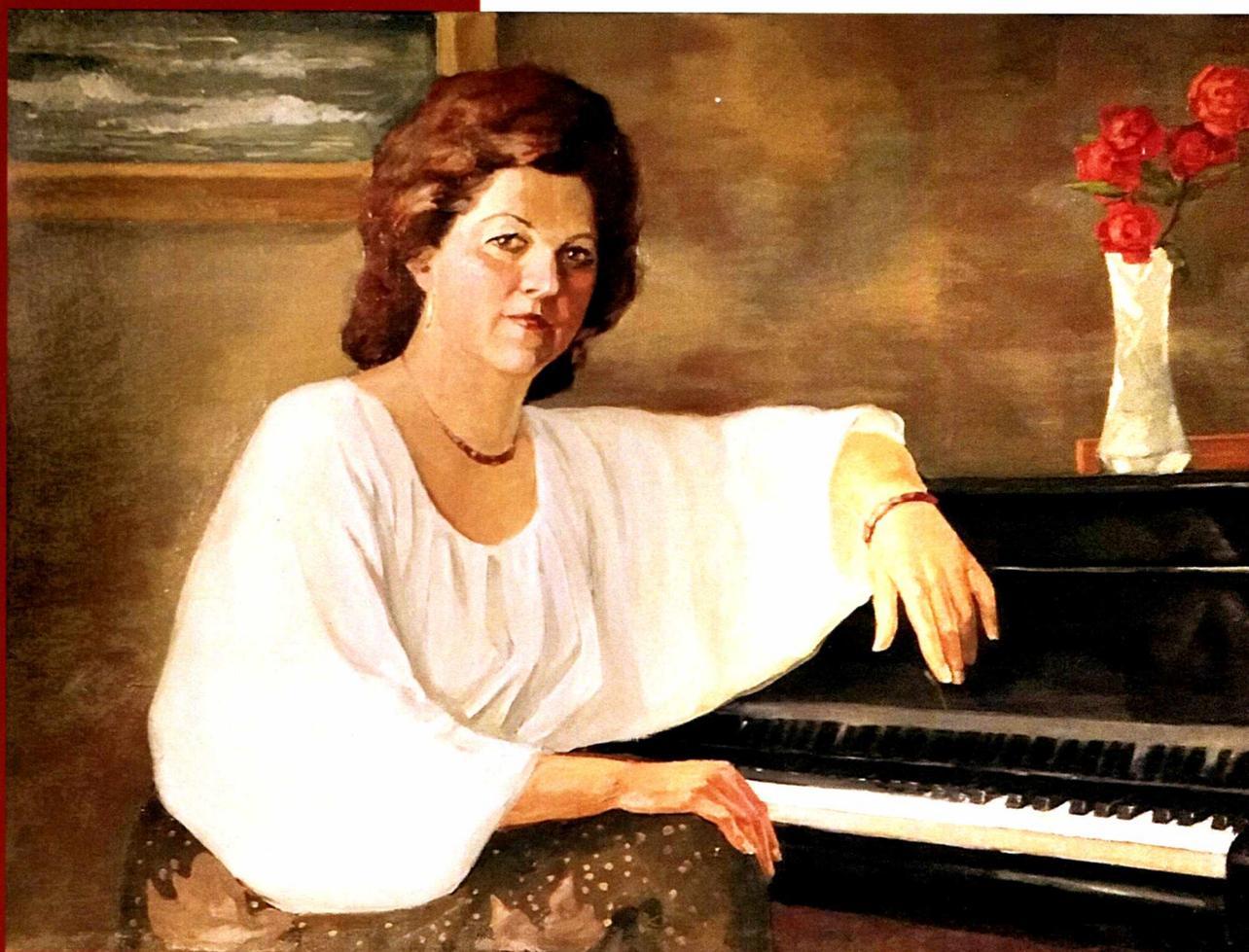


ИК

ISSN 2222-8853

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



**№ 3(47)
2022**

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 3(47)
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 16.09.2022. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 11,62. Уч.-изд. л. 11,30. Тираж 100 экз. Заказ 155.

Искусствоведение

<i>Цыбульскі М.Л.</i> Вера Паўлаўна Пракапцова (1947–2021): спатканні з Віцебскам	5
<i>Чжу Шуай.</i> Воплощение темы традиционного народно-инструментального искусства в документальном кинематографе Китая	12
<i>Ефремова И.В.</i> Содержательно-смысловой контекст феномена бала в аспекте исторической ретроспекции	19
<i>Бородулько А.А.</i> Художественный образ интерьера легкового автомобиля как объект дизайна	26
<i>Хуан Ичэн.</i> Художественная и научная фантастика как компонент индустрии культуры КНР	30
<i>Папроцкая А.Ю.</i> Стратегия как основа продвижения музея XXI века	35
<i>Забышная Г.В.</i> О творческом сотрудничестве дирижера и режиссера в процессе создания музыкального спектакля (на материале постановок Большого театра Беларуси)	41
<i>Гергаев А.Р.</i> Фестивали и конкурсы молодежных медиапроектов Союзного государства и опыт участия Медиацентра ВГУ в подобных форумах	47
<i>Наркевич Н.И.</i> Выставки произведений ювелирного искусства: историческая ретроспектива и художественная специфика	52

Культурология

<i>Гужалоўскі А.А.</i> «Адліга» ў выяўленчым мастацтве Беларусі (1953–1968 гг.)	57
<i>Крывалап А.Д.</i> Асацыятыўны тэзаўрус як умова для канструявання культурнай ідэнтнасці	63
<i>Пивовар Н.В., Кулакова И.Б.</i> Выставочный центр «Духовской круглик» как объект историко-культурного наследия и туризма	68
<i>Шкирандо Ф.И.</i> Поэт и историк Бронислав Люговский	74

Педагогика

<i>Федьков Г.С.</i> Роль художественно-творческой подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства в воспитании учащихся	78
<i>Пискун А.А.</i> Сущность, структура и содержание понятия «академический рисунок»	83
<i>Жагуло Т.В.</i> Реализация здоровьесберегающего компонента в профессиональной деятельности педагога-музыканта	90

Хроника	95
----------------------	----

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

Art Studies

<i>Tsybulski M.L.</i> Vera Paulauna Prakaptsova (1947–2021): Meetings with Vitebsk	5
<i>Zhu Shuai.</i> Artistic Expression of the Traditional Folk Instrumental Art in Chinese Documentary Filmography	12
<i>Efremova I.V.</i> About the Features of the Content and Semantic Context of the Chronotope of the Ball in the Aspect Of Historical Retrospection	19
<i>Borodulko A.A.</i> Artistic Image of the Car Interior as a Design Objectl	26
<i>Huan Ichen.</i> Fiction and Science Fiction as a Component of the Culture Industry in China.....	30
<i>Paprotskaya A.Yu.</i> Strategy as a Promotion Basis for the 21st Century Museum	35
<i>Zabyshnaya G.V.</i> Creative Interaction of the Conductor and the Director in the Staging Process of the Bolshoi Theater of Belarus	41
<i>Gergayev A.R.</i> Festivals and Contests of the Union State Youth Media Projects and the Participation Experience of VSU Media Center in Such Events	47
<i>Narkevich N.I.</i> Exhibitions of Jewelry Art: Historical Retrospective and Artistic Specifics	52

Cultural Studies

<i>Huzhalouski A.A.</i> “The Thaw” in the Fine Arts of Belarus (1953–1968)	57
<i>Krivolap A.D.</i> Term Association Thesaurus as a Condition for the Construction of Cultural Identity	63
<i>Pivovar N.V., Kulakova I.B.</i> Dukhovskiy Kruglik Exhibition Center as an Object Of Historical and Cultural Heritage and Tourism	68
<i>Shkirando F.I.</i> Poet and Historian Bronislav Liugovski	74

Pedagogy

<i>Fedkov G.S.</i> Role of Art and Creative Training of would-be Fine Arts	78
<i>Piskun A.A.</i> Essence, Structure and Content of the Notion of Academic Drawing	83
<i>Zhagulo T.V.</i> Implementation of a Health-Saving Component in the Professional Activity of a Teacher-Musician	90

Chronicle	95
------------------------	----

Information About the Authors	96
--	----

Вера Паўлаўна Пракапцова (1947–2021): спатканні з Віцебскам

Цыбульскі М.Л.

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

В Артыкул прысвечаны вядомаму беларускаму мастацтвазнаўцу, стваральніку школы кампаратывнага мастацтвазнаўства, доктару мастацтвазнаўства, прафесару Веры Паўлаўне Пракапцовай. Навуковае і творчае жыццё яе на працягу больш чым за сорок гадоў было цесна звязана з кафедрай беларускай і сусветнай мастацкай культуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Разам з тым на працягу амаль двух апошніх дзесяцігоддзяў В.П. Пракапцова падтрымлівала тоесныя сувязі з мастацка-графічным факультэтам ВДУ імя П.М. Машэрава, з віцебскімі навукоўцамі. З яе боку аказвалася неацэнная навукова-метадычная дапамога ў арганізацыі магістратуры і аспірантуры па спецыяльнасці «Тэорыя і гісторыя мастацтва» ў віцебскім універсітэце. З самага пачатку стварэння ў ВДУ імя П.М. Машэрава навукова-практычнага часопіса “Мастацтва і культура” В.П. Пракапцова з’яўлялася актыўным членам рэдакцыйнай калегіі, а з 2019 года – намеснікам галоўнага рэдактара дадзенага выдання. Аўтар вялікай колькасці кніг, навуковых публікацый па мастацтвазнаўстве, у тым ліку шэрагу артыкулаў, прысвечаных гісторыі віцебскай мастацкай школы, яна шмат зрабіла для беларускай гуманітарыстыкі. За доўгія гады сваёй навуковай працы і педагагічнай дзейнасці В.П. Пракапцова выхавала не адну плеяду беларускіх вучоных-мастацтвазнаўцаў.

У артыкуле разглядаюцца мастацкія праекты, што рэалізаваліся ў Віцебску пры падтрымцы В.П. Пракапцовай, а таксама шырокі спектр навукова-творчых мерапрыемстваў, у якіх даследчыца прымала непасрэдны ўдзел.

Ключавыя словы: Вера Паўлаўна Пракапцова, кампаратывнае мастацтвазнаўства, тэорыя і гісторыя мастацтвазнаўства, Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, ВДУ імя П.М. Машэрава, П.В. Масленікаў, віцебская мастацкая школа.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 5–11)

Vera Paulauna Prakaptsova (1947–2021): Meetings with Vitebsk

Tsybulski M.L.

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

The article is concerned with the outstanding Belarusian art critic, the creator of the school of comparative art studies, Doctor of Art Studies, Professor Vera Paulauna Prakaptsova. Her scientific and creative life during more than forty years was closely connected with the Department of Belarusian and World Art Culture of Belarusian State University of Culture and Arts. At the same time, during the last two decades V.P. Prakaptsova maintained close links with Vitebsk State P.M. Masherov University Art Faculty, with Vitebsk researchers. She rendered valuable scientific and methodological assistance in setting up Theory and History of Art master’s school and the postgraduate school at Vitebsk State University. From the establishment of “Art and Culture” scientific and practical journal at Vitebsk State P.M. Masherov University V.P. Prakaptsova was an active editorial board member and, since 2019 she was Deputy Chief Editor of the Journal. Being the author of numerous books, art critic scientific publications, including those on the history of Vitebsk art school she did a lot for Belarusian Humanities. Over the long years of her scientific work and teaching V.P. Prakaptsova trained a lot of Belarusian art critics.

The article considers art projects which were implemented in Vitebsk with V.P. Prakaptsova’s support as well as a vast number of scientific and art events in which the researcher participated.

Key words: Vera Paulauna Prakaptsova, comparative art studies, theory and history of art studies, Belarusian State University of Culture and Arts, Vitebsk State P.M. Masherov University, P.V. Maslenikau, Vitebsk art school.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 5–11)

Год таму – 13 верасня 2021 года пайшла з жыцця доктар мастацтвазнаўства (2000), прафесар (1997) Вера Паўлаўна Пракапцова. Яна была яркім, таленавітым, рознабакова адораным інтэлектуалам, верным сваім прынцыпам чалавекам, сапраўдным інтэлігентам і патрыётам, у якога душа баліць за інтарэсы справы. Навуковае і творчае жыццё яе на працягу больш чым за сорок гадоў было цесна звязана з Беларускім дзяржаўным універсітэтам культуры і мастацтваў. Разам з тым амаль два апошнія дзесяцігоддзі В.П. Пракапцова падтрымлівала тоесныя сувязі з мастацка-графічным факультэтам ВДУ імя П.М. Машэрава, з Віцебскам. З яе боку аказвалася неацэнная навукова-метадычная дапамога ў арганізацыі вучэбна-навуковай дзейнасці ў віцебскім універсітэце. У Віцебску ж рэалізоўваліся мастацкія праекты, да якіх мела непасрэднае дачыненне В.П. Пракапцова. З самага пачатку стварэння ў ВДУ імя П.М. Машэрава навукова-практычнага часопіса “Мастацтва і культура” В.П. Пракапцова з’яўлялася актыўным членам рэдакцыйнай калегіі, а з 2019 года – намеснікам галоўнага рэдактара дадзенага выдання. Аўтар шэрагу артыкулаў, прысвечаных гісторыі віцебскай мастацкай школы.

“Па маім жыцці Віцебск праходзіў метрычна, рытмічна, перыядычна...” – менавіта так пачала сваё інтэрв’ю віцебскаму тэлебачанню ў 2014 годзе В.П. Пракапцова¹. Сапраўды, горад над Дзвіной, віцебская мастацкая школа выклікалі не толькі навуковы інтарэс у вядомага мастацтвазнаўцы, але і з’яўляліся арганічнай часткай жыцця блізкіх і дарагіх ёй людзей.

Мэта артыкула – праналізаваць жыццёвы, навуковы і творчы шлях вядомага мастацтвазнаўцы В.П. Пракапцовай, у межах якога адлюстраваны “віцебскі след” даследчыцы.

З генетычнай памяці. Вера Пракапцова (Масленікава) нарадзілася 29 студзеня 1947 года ў г. Мінску ў сям’і славутага беларускага мастака, мастацтвазнаўцы і педагога Паўла Васільевіча Масленікава (1914–1995). Як вядома, вучоба П.В. Масленікава ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме ў 1934–1938 гг. стала асновай яго прафесійнай дзейнасці. Канешне, зразумець і па сапраўднаму ацаніць ролю, якую адыграў Віцебск у фарміраванні творчай асобы П.В. Масленікава, В.П. Пракапцова змога значна пазней, ужо ў сталым узросце, калі ў яе рукі трапяць яго дзённікі. Гэтыя запісы, як і ўспаміны бацькі аб сваім жыцці, стануць першаасновай будучай кнігі аб ім, якую В.П. Пракапцова пачне пісаць ці не адразу пасля яго смерці.

У грунтоўным і шматаспектным даследаванні “Павел Масленіков. Портрет

¹ Інтэрв’ю Т. Іваноўскай з В. Пракапцовай у тэлевізійнай студыі праграмы “ВремяАРТ” 08.12.2018 тэлерадыёкампаніі “Віцебск”.

художніка в зеркале времени: воспоминания, документы, альбом-каталог”, шматлікіх артыкулах Віцебск і ўспаміны аб ім сапраўды занялі пачэснае месца. І зусім не выпадова. Павел Масленікаў ва ўласных дзённіках адзначаў, што “ў тыя гады Віцебск не толькі захоўваў славу «мекі» авангарднага мастацтва, (...) але і развіваў традыцыі мастацка-адукацыйнага цэнтра” [1]. У тэхнікуме ў той час была, можна сказаць, багема, як узгадваў мастак. “У новай для Паўла Масленікава віцебскай атмасферы таго часу было ап’яненне творчым уздымам, навізнай, напружанасцю, выклікам традыцыям і надзеяй на пераўтварэнне жыцця. Для яго гэта быў час фарміравання новай эстэтычнай свядомасці” [2, с. 106].

У час працы В.П. Пракапцовай над кнігай пра бацьку яна неаднойчы наведвала мясціны, звязаныя з асобнымі “вехамі” ў жыцці і творчасці мастака. “Ужо быў напісаны фрагмент тэксту з маімі асабістымі ўспамінамі, і я шукала матэрыялы, звязаныя з навучальнымі ўстановамі, дзе вучыўся бацька, з людзьмі, якія яго вучылі і аказалі ўплыў на станаўленне яго творчай індывідуальнасці. Я зной вярнулася ў Віцебск. Здаецца, гэта быў 2007 год. Мне пашанцавала сустрэцца і з П.М. Явічам. Ён добра памятаў і вельмі падрабязна апавядаў пра тыя часы. Жывы расповед Явіча, канешне ж, эмацыянальна папоўніў мае веды пра вучобу бацькі і пра дзейнасць віцебскага тэхнікума...”².

Ствараючы кнігу пра мастака, В.П. Пракапцова, у той час ужо вядомы музыказнаўца, звяртала вялікую ўвагу і на музычныя захапленні свайго бацькі. Нібыта шукала таемны код яе ўласнага прафесійнага выбару. Усё больш знаходзячы пацвярджэнне таму, што сваю дзіцячую мару бацька ўвасобіў у выхаванні дачкі і яе будучай прафесіі.

Сапраўды, душа П.В. Масленікава “ірвалася” не толькі да выяўленчага мастацтва, але і да музыкі. Захапленні музычнымі інструментамі і спевамі не пакідалі яго з дзяцінства. Яшчэ ў час вучобы ў магілёўскай сярэдняй школе ён кіраваў балалаечным аркестрам. Пазней у педтэхнікуме (1929–1931) лёс звёў Масленікава з М.М. Чуркіным, які выкладаў у гэтай установе музыку, а да таго ж кіраваў харавым калектывам і аркестрам народных інструментаў. У гэты перыяд пытанне “Кім стаць: мастаком ці музыкантам?” было для П.В. Масленікава вельмі актуальным.

У Віцебску П.В. Масленікаў паралельна заняткамі ў мастацкім тэхнікуме граў на домры ў аркестры народных інструментаў, што быў

² Інтэрв’ю Т. Іваноўскай з В. Пракапцовай у тэлевізійнай студыі праграмы “ВремяАРТ” 08.12.2018 тэлерадыёкампаніі “Віцебск”.

арганізаваны ў музычнай вучэльні. Узгадваючы віцебскі перыяд свайго жыцця, мастак з захапленнем казаў і пра музычны лекторый у гарадскім клубе, і пра духавы аркестр, што граў кожную суботу і нядзелю ў Губернатарскім садзе, і пра гастролі заездных оперных спявачак і джаз-аркестраў, і пра тапёраў у віцебскіх кінатэатрах. Да і ўвогуле пра тое, што з музыкай яго жыццё было звязана ўвесь час³.

На чацвёртым курсе Віцебскага мастацкага тэхнікума, у 1938 годзе П.В. Масленікаў трапіў у кола мастакоў, якіх адабралі для работы мастакамі-дэкаратарамі ў Беларускае тэатры оперы і балета. Так ён апынуўся ў Мінску, дзе поўнасьцю захапіўся тэатрам. Разам з тым маладога мастака не пакідала жаданне пайсці вучыцца на вячэрняе аддзяленне ў кансерваторыю [2, с. 266]. Глыбокае захапленне П.В. Масленікава як выяўленчым, так і музычным мастацтвам стала тым ядром у душы маладога чалавека, якое вызначыла яго наступную плённую дзейнасць у Беларускае дзяржаўным тэатры оперы і балета.

Шлях у прафесію. У 1946 годзе, пасля дэмабілізацыі, П.В. Масленікаў зноў вяртаецца ў Мінск, у тэатр. Калі ў мастака нарадзілася дачка Вера, сям'я атрымала пакой у камунальнай кватэры. “Вялікае месца ў ім займалі складзеныя на падаконніку стосы кніг, – узгадвала Вера Паўлаўна. – Гэтыя кнігі былі першымі ў будучай вялікай бібліятэцы бацькі, які ў той час вучыўся ў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе”⁴.

На ўсё жыццё Вера запамніла, як аднойчы пасля вяртання з Масквы бацька прывёз ёй падарунак – дапаможнік “Школа ігры на фартэпіяна”. Кнігу, якая вызначыла ў далейшым лёс і ўсё яе жыццё. “Дзіцячая памяць зафіксавала асобныя кадры-ўспаміны з таго часу. Мы з татам сядзім у нашым пакоі за вялікім сталом, (...) разглядаем прывезеную «Школу ігры на фартэпіяна» пад рэдакцыяй Мікалаева. (...) У той час да «Школы» прыкладваўся яшчэ і вялікі ліст-укладыш з намаляванай на ім клавіятурай раяля. На кожнай клавшы была падпісана назва ноты, акрэслены актавы і таксама дадзены іх назвы”. Каб да канца разабрацца ў методыцы навучання, Павел Васільевіч спачатку сам асвоіў нотную граматы па папяровай клавятуры, а пасля стаў тлумачыць яе Веры і асвойваць на практыцы. Піяніна ў доме з'явілася пазней, яго купілі перад паступленнем Веры ў падрыхтоўчы клас музычнай школы пры кансерваторыі.

Калі да Масленікавых прыходзілі госці, пасля застолля Веру ўсяджвалі за піяніна. “Нярэдка

бывалі ў нас сябры таты, яго аднакурснікі па Віцебскаму мастацкаму тэхнікуму. Сярод іх ці найчасцей Пётр Раманоўскі. Яны сядзелі за сталом, размаўлялі, часта ўзгадвалі гады вучобы. Тады, здаецца, я ўпершыню пачула пра Віцебск і мастацкі тэхнікум...”⁵.

Вялікім шчасцем для сям'і стала перасяленне з камунальнай у асобную двухпакаёвую кватэру ў новым доме на вуліцы Чычэрына, 3. Нягледзячы на тое, што ў тэатры ў Масленікава была даволі прасторная майстэрня, але і дома стаяў эцюднік, палотны для таго, каб у любую хвіліну ўзяцца за пэндзаль, ці “вырвацца” на эцюды... “Аднойчы, калі я захварэла, бацька ўзяў эцюднік і пачаў пісаць мой партрэт, ён так і застаўся незавершаным...” [2, с. 31].

У новай кватэры галоўнае, самае ганаровае месца займала піяніна. “Гэты інструмент, нямецкай вытворчасці, тата купіў у савецкага генерала, які прывёз яго з Германіі. Знешне вельмі прыгожае піяніна было выраблена з чырвонага дрэва, а да таго ж мела поўную клавятуру і тры педалі, што ў цэлым адпавядала характарыстыцы канцэртнага раяля”⁶.

Сярэдня спецыяльная музычная школа пры Белдзяржкансерваторыі, у якой вучылася Вера, патрабавала вялікай аддачы, патрэбна было шмат часу займацца. Нават паездкі з бацькамі на адпачынак не вызвалялі ад заняткаў музыкай. “Тата заўсёды загадваў мне браць з сабой ноты. Я мусіла займацца, разбіраць новыя нотныя тэксты”, – узгадвала В.П. Пракапцова⁷. “У музычнай школе-адзінаццацігодцы займалася дастаткова шмат «тэатральных» дзяцей. Мы жылі побач і разам вучыліся, часам з розніцай ва ўзросце ў адзін-два гады. (...) Нашы бацькі былі таленавітымі, творча адоранымі людзьмі. І яны хацелі бацьчы у нас, іх дзецях, свой працяг” [2, с. 58].

“Памятаю, што калі я была школьніцай сярэдніх гадоў, мы з татам часта прыезджалі да яго дваюроднага брата Васілія Паўлавіча, які жыў у Віцебску? Гэта былі цікавыя паездкі”⁸.

Ад практыкі да тэарэтычных даследаванняў. Паступленне ў Беларускае дзяржаўнае кансерваторыю і вучоба па класе фартэпіяна сталі лагічным працягам выбранага прафесійнага шляху. “Недзе на чацвёртым курсе кансерваторыі тата падарыў мне раяль «Blutner». Гэты інструмент, як і папярэдняе піяніна, таксама аказаўся выдатнай якасці і стварыў для мяне ўсе ўмовы для прафесійных

⁵ Запіс інтэрв'ю аўтара артыкула з В. Пракапцовай, кастрычнік, 2014

⁶ Там жа.

⁷ Там жа.

⁸ Інтэрв'ю Т. Іваноўскай з В. Пракапцовай у тэлевізійнай студыі праграмы “ВремяАРТ” 08.12.2018 тэлерадыёкампаніі “Віцебск”.

³ Запіс інтэрв'ю аўтара артыкула з В. Пракапцовай, кастрычнік, 2014.

⁴ Там жа.

заняткаў музыкай. Але ў гэты час мяне прыцягвала і тэорыя музыкі, хацелася займацца навуковай дзейнасцю...”⁹.

“Яшчэ ў школе пры Белдзяржкансерваторыі Верачка Масленікава была зорным піянерскім прыкладам для нас, першаклашак, – узгадвае доктар мастацтвазнаўства, прафесар, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі В.У. Дадзіёмава. – Выдатніца, камсамолка, прыгажуня – гэта ўсё пра яе ў наступныя гады. Недасягальная вышыня яе поспехаў натхняла нас і ў кансерваторыі, дзе Вера, зноў жа выдатніца, кіравала грамадскай працай. Кіравала праведна, сумленна і адкрыта, без уласцівай таму часу кан’юнктурнай выпраўкі. Сведчанне таму – яе прафесійны шлях, далёкі ад кар’ерных узлётаў”¹⁰.

Паступленне В.П. Масленікавай у аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Акадэміі навук БССР і праца над дысертацыяй у сектары музычнага мастацтва пад кіраўніцтвам Б.С. Смольскага сталі паваротным этапам у яе прафесійнай дзейнасці. Гэта быў сапраўды новы праект арганізацыі яе ўласнага жыцця, накіраваны на самаразвіццё і самарэалізацыю. Інтэлектуальная праца ўсё больш прыцягвала В.П. Пракапцову. “Цікава, што я неаднойчы ў гэты час задумвалася над тым, што я вучуся у той жа аспірантуры, у якой у 1953–1957 гадах вучыўся без адрыву ад вытворчасці і мой бацька, – узгадвала В.П. Пракапцова, – і гэта накладвала на мяне асаблівую адказнасць. Мне было 13 гадоў, калі бацька абараніў дысертацыю. І я памятаю, што гэта было сапраўднай падзеяй у нашай сям’і”¹¹.

“У час вучобы ў аспірантуры я неаднойчы прыезджала ў Віцебскі архіў, збірала матэрыял для сваёй кнігі «Спасціжэнне майстэрства». Тут я знайшла многа цікавых і карысных матэрыялаў, якія да таго не былі апублікаваны і былі не вельмі вядомыя...”¹². Аналізуючы гісторыю развіцця і станаўлення мастацкай адукацыі ў Беларусі ў сваёй кнізе, В.П. Пракапцова асаблівую ўвагу надае школе жывапісу Ю. Пэна, развіццю мастацкіх і музычных устаноў у Віцебску ў першай палове XX стагоддзя, “феномену мастацкага Віцебска” ў цэлым [3, с. 135].

Пасля завяршэння аспірантуры з 1975 па 1978 год В.П. Масленікава працуе малодшым навуковым супрацоўнікам у сектары, а затым у аддзеле музычнага мастацтва ІМЭФ АН БССР. У размове з аўтарам гэтага артыкула яна ўзгадвала, што ў тыя гады значна

⁹ Запіс інтэрв’ю аўтара артыкула з В. Пракапцовай, кастрычнік, 2014.

¹⁰ З успамінаў В.У. Дадзіёмавай, чэрвень, 2022.

¹¹ Запіс інтэрв’ю аўтара артыкула з В. Пракапцовай, кастрычнік, 2014.

¹² Інтэрв’ю Т. Іваноўскай з В. Пракапцовай у тэлевізійнай студыі праграмы “ВремяАРТ” 08.12.2018 тэлерадыёкампаніі “Віцебск”.

пашыралася тэматыка даследаванняў. Свой уклад у распрацоўку магістральных навуковых тэм уносілі не толькі навуковыя супрацоўнікі, але і аспіранты аддзела.

У 1978 годзе ў Кіеве, у Інстытуце этнаграфіі, мастацтвазнаўства і фальклору імя М. Рыльскага АН УССР В.П. Масленікава абараняе кандыдацкую дысертацыю на тэму “Роля музычнай адукацыі ў станаўленні музычнай культуры Беларусі” [4]. А праз год Вера Масленікава становіцца Пракапцовай. “Мы пазнаёміліся з Верай, калі я пасля заканчэння аспірантуры ў тым жа інстытуце працаваў у сектары выяўленчага мастацтва на пасадзе малодшага навуковага супрацоўніка. Калектывам выязджалі ў падшэфную гаспадарку нарыхтоўваць кармы, вандравалі па гістарычных мясцінах Беларусі. Кіраўнік акадэмічнага калектыву Вольга Фёдараўна Нячай як зводная маці пазнаёміла мяне з Верай, і хутка мы пажаніліся”¹³.

У 1979 г. В.П. Пракапцова перайшла працаваць у Мінскі інстытут культуры, як у той час называўся Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, спачатку на пасаду выкладчыка кафедры тэорыі музыкі і фартэпіяна, пазней загадчыка гэтай кафедры. У 1993 годзе ў сувязі з ліквідацыяй кафедры фартэпіяна яна больш за паўтара гады працуе дацэнтам кафедры эстраднай музыкі.

Вектары рэалізацыі навуковага і педагогічнага патэнцыялу. З 1994 года В.П. Пракапцова становіцца загадчыкам кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры. Вялікую ўвагу яна надае адкрыццю пры кафедры магістратуры па спецыяльнасці “Мастацтвазнаўства” і аспірантуры па спецыяльнасці “Тэорыя і гісторыя мастацтва”. Уласнаручна распрацоўвае тэматыку магістарскіх, дапамагае патэнцыяльным кіраўнікам аспіранцкіх даследаванняў сфармуляваць праблему і тэму дысертацыі.

У 1997 годзе В.П. Пракапцовай прысвойваецца званне “прафесар”. У хуткім часе яна пачынае працу над доктарскай дысертацыяй на тэму “Мастацкая адукацыя ў Беларусі: сацыялагічны аспект”, якая будзе паспяхова абаронена ў 2000 г. У кантэксте аналізу развіцця прафесійнай музыкі роля навуковых даследаванняў В.П. Пракапцовай будзе адзначана вельмі лаканічна: “упершыню вырашаюцца праблемы музычнай і мастацкай адукацыі ў Беларусі, зроблены гістарычны агляд яго розных форм і дадзены рэкамендацыі па ўдасканаленні працэсу

¹³ З інтэрв’ю з У.І. Пракапцовым. Запіс 2022 г.

адукацыі ва ўмовах сучаснага развіцця грамадства” [5].

У пачатку 2000-х гг. В.П. Пракапцова распрацоўвае тэорыю і метадалогію спецыялізацыі “кампартатыўнае мастацтвазнаўства” [6], па якой кафедра пачынае ажыццяўляць набор студэнтаў. Згодна з планам гэтай спецыяльнасці прадугледжваецца вывучэнне гісторыі і тэорыі ўсіх відаў мастацтва: музычнага, тэатральнага, выяўленчага, кіна- і тэлемастацтва, фотамастацтва. І зноў Прафесар з захапленнем распрацоўвала тэматычнае поле магчымых мастацтвазнаўчых даследаванняў, дапамагала магістрантам і аспірантам вызначаць найбольш цікавыя і арыгінальныя шляхі даследавання беларускай культуры ў рэчышчы кампартатывістыкі [7].

З 2001 года В.П. Пракапцова ўзначальвае навукова-педагагічную школу “Тэорыя і гісторыя мастацтва. Кампартатыўнае мастацтвазнаўства”. У складзе гэтай школы працавала 12 дактароў і 55 кандыдатаў навук. У рамках навуковых праграм школы асноўная ўвага надавалася пытанням сінтэзу відаў, стыляў і жанраў мастацтва як у гістарычнай рэтраспектыве, так і ў сучасным кантэксце.

Аўтар унікальных прац па мастацтвазнаўстве, яна шмат зрабіла для беларускай гуманітарыстыкі. За доўгія гады сваёй навуковай працы і педагагічнай дзейнасці выхавала не адну плеяду беларускіх вучоных-мастацтвазнаўцаў. Вера Паўлаўна Пракапцова падрыхтавала трох дактароў і дваццаць два кандыдаты мастацтвазнаўства, сярод якіх ёсць і выхадцы з Віцебску.

З 2003 па 2008 год В.П. Пракапцова з’яўлялася сакратаром экспертнай рады па мастацтвазнаўстве і культуралогіі Вышэйшай атэстацыйнай камісіі Рэспублікі Беларусь, а пазней і яе старшынёй (2009–2012). Адначасова працавала сакратаром (1998–2001) і старшынёй (з 2014) савета па абароне доктарскіх дысертацый па спецыяльнасці “Тэорыя і гісторыя мастацтваў” пры Беларускай дзяржаўнай універсітэце культуры і мастацтваў, уваходзіла ў склад саветаў па абароне доктарскіх дысертацый пры ўстанове адукацыі “Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі” і Нацыянальнай акадэміі мастацтваў імя Т. Жургенава ў Алматы (Рэспубліка Казахстан).

Вялікі пласт педагагічнай і навуковай дзейнасці В.П. Пракапцовай звязаны з навучаннем у БДУКіМ кітайскіх студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў. Кітайскія аспіранты – жонка і муж – Янь Мэн і Чааламэн сталі апошнімі аспірантамі, якія прайшлі ўвесь працэс падрыхтоўкі да абароны

кандыдацкай дысертацыі пад кіраўніцтвам В.П. Пракапцовай. Але, на жаль, абаранялі свае дысертацыі ў 2022 годзе ўжо без свайго гораха любімага навуковага кіраўніка. “У ліпені 2016 года мы скончылі магістратуру БДУКіМ, і ў гэтым жа годзе пачалі вучыцца ў аспірантуры па спецыяльнасці «Тэорыя і гісторыя мастацтва». Нам пашанцавала, таму што ў самы адказны перыяд навучання за мяжой мы сустрэлі Веру Паўлаўну і сталі яе вучнямі. Яна стала для нас самым блізкім чалавекам у Беларусі, з якім мы дзяліліся сваімі праблемамі, радасцямі і творчымі поспехамі, з якім разам хадзілі на канцэрты... Мы вельмі ўдзячныя лёсу за сустрэчу ў чужой краіне з такім добрым, шчырым, удумлівым і адукаваным вучоным! Мы часта ўспамінаем той час, калі мы абмяркоўвалі структуру, разнастайныя пытанні дысертацыі з нашым навуковым кіраўніком... З самага пачатку мы дрэнна ведалі рускую мову, не разумелі, з чаго пачаць працу над даследаваннем. Але Вера Паўлаўна ніколі не ставілася да нас грэбліва з-за нашага ўзроўню валодання рускай мовай, ніколі не ставіла пад сумнеў нашы даследчыя здольнасці, заўсёды падбадзёрвала нас, часта дзялілася з намі каштоўным жыццёвым досведам. Вера Паўлаўна не толькі вельмі ўважліва чытала нашы працы, але і цярпліва тлумачыла нам кожнае пытанне і нават старанна выпраўляла кожную памылку. Але Вера Паўлаўна добра ставілася не толькі да нас, але і да ўсіх кітайскіх і беларускіх студэнтаў, магістрантаў, аспірантаў! Яна адносілася да ўсіх аднолькава і была гатова дапамагчы ўсім, хто мае ў гэтым патрэбу”¹⁴.

Вера Паўлаўна з’яўлялася ганаровым прафесарам Дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта Чжэньчжоў, КНР (2007), міжнародным экспертам Расійскага гуманітарнага навуковага фонду па мастацтвазнаўстве (Масква, 2014), членам Беларускага саюза літаратурна-мастацкіх крытыкаў (1998).

Вядомы айчыны вучоны В.П. Пракапцова выступала з дакладамі, лекцыямі і майстар-класамі ў Кітайскай Народнай Рэспубліцы, Казахстане, Сербіі, Украіне, Беларусі, Расіі. Уваходзіла ў склад рэдакцыйных калегій шэрагу навуковых часопісаў: “Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў”, “Артэфакт”, “Мастацкая адукацыя і выхаванне” і інш.

Вера Паўлаўна – аўтар 5 манаграфій, раздзелаў у шэрагу шматтомных выданняў, больш за 300 навуковых артыкулаў і

¹⁴ З успамінаў Чааламэна і Янь Мэна, чэрвень 2022 г.

навукова-метадычных работ. Адным з апошніх вялікіх навуковых выданняў, арганізаваных і ўзначаленых В. Пракапцовай, стала апублікаваная ў 2018 годзе калектыўная манаграфія выкладчыкаў кафедры “Современное искусство Республики Беларусь: справочник персоналий” [8]. Больш за 500 біяграфічных артыкулаў пра вядучых дзеячаў музычнага, тэатральнага, выяўленчага, экраннага мастацтва Беларусі канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя прапануе дадзены даведнік, таксама ў ім змяшчаецца нямала персаналій ураджэнцаў Віцебску, цяперашніх віцеблян.

“Вера Паўлаўна не толькі «зрабіла» сябе – дасягнула вышынь у навукова-даследчай і педагагічнай дзейнасці, стварыла сваю навукова-педагагічную школу кампаратыўнага мастацтвазнаўства, якая стала вядома далёка за межамі нашай краіны, але і выхавала не адно пакаленне вучоных-мастацтвазнаўцаў, у тым ліку і мяне як мастака, мастацтвазнаўцу і дырэктара музея”, – адзначае У.І. Пракапцоў¹⁵.

Вера Паўлаўна Пракапцова ўзнагароджана ордэнам Святой Прападобнай Еўфрасінні Полацкай (2000), ганаровымі граматамі Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь і Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, нагрудным знакам Міністэрства культуры “За ўклад у развіццё культуры Беларусі” (2015), медалём Францыска Скарыны (2016).

Трыгеры творчых і навуковых кантактаў.

У канцы 1970-х гг. некалькі разоў Віцебск наведваў заслужаны дзеяч мастацтваў Беларускай ССР (1954) Павел Васільевіч Масленікаў. Яго запрашалі старшынёй Дзяржаўнай экзаменацыйнай камісіі на мастацка-графічны факультэт у той час Віцебскага педінстытута. Аўтар дадзенага артыкула меў магчымасць на працягу некалькіх дзён прысутнічаць на абароне дыпломных работ, слухаць выступленні старшыні, яго каментарыі, назіраць за паводзінамі слаўтага мастака і мастацтвазнаўцы. Але наўрад ці мог прадбачыць прызнаны жывапісец, што праз некалькі дзесяцігоддзяў гэта “эстафета” сяброўства і кантактаў з Віцебскам будзе ўдала працягнута яго таленавітай дачкой.

У 2014 годзе ў сувязі са святкаваннем 100-годдзя з дня нараджэння Паўла Васільевіча Масленікава, народнага мастака Беларусі, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі Рэспублікі Беларусь, у Віцебску праводзіўся шэраг мерапрыемстваў, у якіх самы актыўны ўдзел прыняла і В.П. Пракапцова. На будынку віцебскага мастацкага тэхнікума па вуліцы Суварова, 3 адбылося адкрыццё

мемарыяльнай дошкі П.В. Масленікаву (аўтар Павел Лук). Мемарыяльная дошка была зроблена на сродкі Веры Паўлаўны, якая спецыяльна для гэтага прадала адной з вядомых галерэй партрэт, які быў напісаны з яе П.В. Масленікавым. На ўрачыстым адкрыцці дошкі В.П. Пракапцова “азначыла, што гады, праведзеныя яе бацькам у Віцебску, безумоўна, мелі ўплыў на яго далейшы лёс. У вучылішчы былі закладзены базавыя веды, што дазволіла раскрыцца вялікаму таленту. Па яе словах, Павел Васільевіч часта ўспамінаў час насычанага студэнцкага жыцця, вучобу, працу ў бібліятэцы, паходы на танцы. З вялікай удзячнасцю ён узгадаў сваіх настаўнікаў, асабліва Івана Ахрэмчыка, які прывіў яму любоў да прыроды” [9].

Тады ж у памяшканні Віцебскай абласной бібліятэкі імя У.І. Леніна ў межах мастацкага праекта “Вяртанне ў Віцебск” (куратар М. Цыбульскі) адбыліся адкрыццё мастацкай выстаўкі Паўла Масленікава “Прастора сцэны” і прэзентацыя дзвюх кніг Веры Паўлаўны пра свайго бацьку. В.П. Пракапцова прыняла таксама ўдзел і ў прэзентацыі памятнага канверта з маркай, прысвечанага П.В. Масленікаву, падрыхтаванага Міністэрствам сувязі і інфарматызацыі Рэспублікі Беларусь і РУП “Белпошта”.

Неаднойчы прыязджала В.П. Пракапцова ў Віцебск на адкрыццё выстаў свайго мужа – У.І. Пракапцова. “Яны добра глядзеліся побач, Богам было наканавана ім ісці поруч, яны дапаўнялі адно аднаго... (...) Мне здаецца, што Вера Паўлаўна не толькі як жонка, але як і творчы і навуковы чалавек сфарміравала Уладзіміра Іванавіча як асобу, як мастака і мастацтвазнаўцу. Ведаю, што Вера была першым і галоўным рэцэнзентам яго жывапісных твораў і навуковых артыкулаў і кніг” [10]. Выпускнік мастацка-графічнага факультэта У.І. Пракапцоў на працягу многіх гадоў з асаблівым піетэтам заяўляў, што ганарыцца сваёй прыналежнасцю да віцебскай мастацкай школы. І як генеральны дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, і проста як мастак, ён разам са сваімі аднакурснікамі не аднойчы арганізоўваў у Віцебску выставы ў гонар альма-матар, на вернісажах якіх часта прысутнічала і Вера Паўлаўна. “Дарэчы, заўсёды дзівіла арганіка іх сямейнага тандэма, у якім Вера старалася быццам адыходзіць на паўкрок, але фактычна ісці наперадзе. Не для зацвярджэння першынства, а для папярэджання і палягчэння шляху мужа і разам з тым забеспячэння тылу”¹⁶.

¹⁵ З інтэрв’ю з У.І. Пракапцовым. Запіс 2022 г.

¹⁶ З успамінаў В.У. Дадзіёмавай, чэрвень, 2022.

Пра гэта жа і сам У.І. Пракапцоў: “Яна была сапраўным лідарам у сям’і, за ўніверсітэцкай кафедрай, станоўчай энергетыкай, дабрынёй імкнулася дапамагчы сваім родным, калегам, студэнтам. Але гэта ўсё мы зразумелі толькі зараз, калі не стала з намі Веры Паўлаўны – жонкі, маці, калегі...”¹⁷.

За час супрацоўніцтва з кафедрамі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава Вера Паўлаўна Пракапцова неаднойчы выступала рэцэнзентам праграм па розных мастацтвазнаўчых і культуралагічных дысцыплінах, кансультавала сваіх калег па самых разнастайных пытаннях. Важную ролю яна адыграла ў арганізацыі работы аспірантуры па спецыяльнасці “Тэорыя і гісторыя мастацтва” ў Віцебскім дзяржаўным універсітэце імя П.М. Машэрава. Гэта былі не толькі парады і рэкамендацыі вопытнага педагога, але і рэальная дапамога ў арганізацыі, напрыклад, атэстацыі аспірантаў.

Вялікі пласт супрацоўніцтва – апаніраванне кандыдацкіх дысертацый кітайскіх аспірантаў, што праходзілі навучанне ў БДУКіМ па кафедры, якой кіравала Вера Паўлаўна. Віцебскі ўніверсітэт неаднойчы выступаў апаніруючай арганізацыяй, а аўтар дадзенага артыкула экспертам і апанентам па дысертацыях, што рыхтаваліся пад навуковым кіраўніцтвам В.П. Пракапцовай. Яе высокі прафесіяналізм заўжды дапамагаў віцебскім мастацтвазнаўцам вызначыць найбольш правільныя арыенціры і навуковыя прыярытэты ў сучасным мастацтвазнаўстве.

Нашу просьбу пагадзіцца на пасаду намесніка галоўнага рэдактара часопіса “Мастацтва і культура” В.П. Пракапцова ўспрыняла без дадатковых разважанняў: “Калі вам патрэбна падтрымка і дапамога – калі ласка, я гатова”, – сказала яна па тэлефоне і з той хвіліны заўжды была на сувязі.

Заклучэнне. Як у жыцці многіх айчынных дзеячаў мастацтва першай паловы ХХ стагоддзя, так і ў лёсе П.В. Масленікава

Віцебск адыграў вырашальную ролю. Тут ён атрымаў першую мастацкую адукацыю, тут склаліся яго мастацкія прыхільнасці. Але шмат у чым сваю дзіцячую мару П.В. Масленікаў увасобіў у сваёй дачцы, якая стала сапраўдным пасланцам добрага волі ў развіцці кантактаў з горадам яго юнацтва. Талент і навуковыя захапленні В.П. Пракапцовай былі шматгранныя. Музыка, навука, жывапіс, педагогіка... І ў кожным з гэтых накірункаў яна пакінула грунтоўны аўтарскі след.

ЛІТАРАТУРА

1. Прокопцова, В.П. Витебские пенаты: Павел Масленников и его витебский период / В.П. Прокопцова // Искусство и культура. – 2015. – № 2. – С. 69–74.
2. Прокопцова, В.П. Павел Масленников. Портрет художника в зеркале времени: воспоминания, документы, альбом-каталог / В.П. Прокопцова. – Минск: Мастацкая літаратура, 2012. – 302 с.
3. Пракапцова, В.П. Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В.П. Пракапцова. – Мінск: Мінская фабрыка каляровага друку, 2006. – 163 с.
4. Масленікова, В.П. Роль музыкалагічнага адукацыі ў становленні музыкалагічнай культуры Беларусі: аўтарэф. дис. ... канд. іскусств. нав. / В.П. Масленікова; Ін-т іскусств. нав., фольклора і этнаграфіі АН УССР. – Кіев, 1978. – 25 с.
5. Кулешова, Г.Г. Професіянальная музыка [Электронны ресурс] / Г.Г. Кулешова, Т.Г. Мдивани, Н.А. Юценко // Государственное научное учреждение “Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси”. Филиал “Институт искусствоведения, этнографии и фольклора имени Кондрата Крапиви”. Отдел музыкального искусства и этномузыкологии. История отдела. – Режим доступа: <http://www.imef.basnet.by/muzika.html#>. – Дата доступа: 21.04.2022.
6. Прокопцова, В.П. Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В.П. Прокопцова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 10. – С. 70–77.
7. Прокопцова, В.П. Тематическое поле искусствоведческих изысканий как фактор развития научно-педагогической школы компаративного искусствоведения в БГУКИ / В.П. Прокопцова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2020. – № 3. – С. 125–134.
8. Современное искусство Республики Беларусь: справочник персоналий / сост.: В.П. Прокопцова [и др.]; М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2018. – 452 с.
9. Мемарыяльная дошка ў гонар мастака Паўла Масленікава адкрылася ў Віцебску па вуліцы Суворова [Электронны ресурс] // Витебские вести. – 2014. – 3 нояб. – Режим доступа: <https://vitvesti.by/kultura/doshka-memaryialnaia-suvorava.html/>. – Дата доступа: 01.05.2022.
10. Крэпак, Б. Яна стала прадзюсарам свайго жыцця / Б. Крэпак // Культура. – 2022. – 4 лют. – С. 4.

¹⁷ З інтэрв’ю з У.І. Пракапцовым. Запіс 2022 г.



Вера Масленікава на руках у маці. 1952



В. Масленікава з бацькамі і малодшым братам. 1957



П. Масленікаў. Партрэт дачкі. 1951



У бацькоўскім кабінэце



У хатняй бібліятэцы. 1979



П. Масленікаў. Партрэт студэнткі Белдзяржкансерваторыі. 1972



У час адкрыцця персанальнай карціннай галерэі П.У. Масленікава ў г. Магілёве. 1994

ІЛЮСТРАЦЫІ ДА АРТЫКУЛА М.Л. ЦЫБУЛЬСКАГА



В.П. Прапацова



У гасцях у маці У.І. Прапацова. 2008



Павел, Вера, Уладзімір і Антон Прапацовы. 2017



У майстэрні народнага мастака Леаніда Шчамялёва. 2007



В.П. Прапацова ў гістарычным вобразе



У.І. Прапацоў і В.П. Прапацова каля свайго партрэта работы В.У. Альшэўскага. 2015



Т.І. Прапацова і В.П. Прапацова



Калектыўнае фота выкладчыкаў кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры. 2017



Сям'я Прапацовых і рэктар Беларускай акадэміі музыкі К.М. Дулава. 2018



Святкаванне 70-гадовага юбілею В.П. Прапацовай у БДУКМ. 2017



Старшыня савета па абароне дысертацый В.П. Пракапцова



У час работы савета па абароне дысертацый



У кулуарах: В.П. Пракапцова, М.Л. Цыбульскі, Р.Ф. Шаура



Прыём у БДУКМ дэлегацыі выкладчыкаў і студэнтаў Юлінскага ўніверсітэта (Кітай)



В.П. Пракапцова вядзе экскурсію для дэкана мастацкага факультэта Юлінскага ўніверсітэта



В.П. Пракапцова і Р.Б. Смольскі пасля абароны яго кітайскай аспіранткі



Янь Мэн, Вера Паўлаўна, Сунь Чанлун, Дун Сяасінь, Чааламэн



У.І. і В.П. Пракаповы з гасцямі з Юлінскага ўніверсітэта (Кітай)



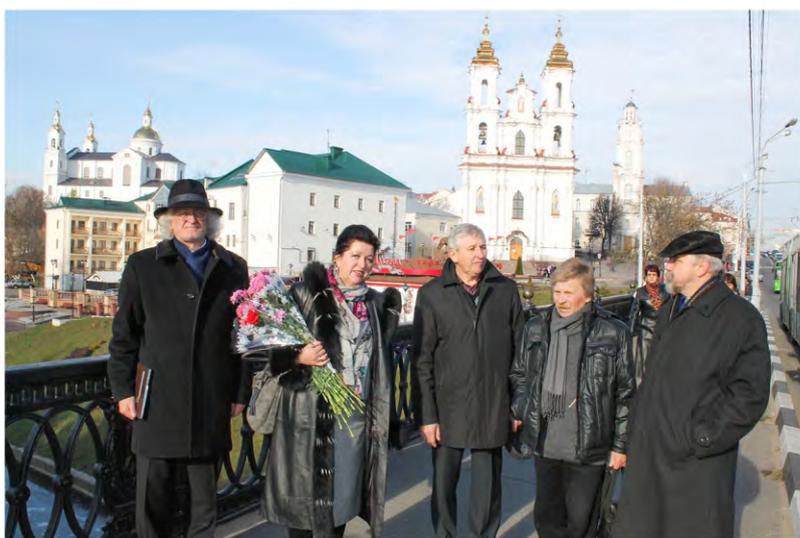
ІЛЮСТРАЦЫІ ДА АРТЫКУЛА М.Л. ЦЫБУЛЬСКАГА



На адкрыцці мемарыяльнай дошкі П.В. Масленікава ў Віцебску. 2014



У.І. і В.П. Пракапцовы перад адкрыццём выставы П.В. Масленікава ў Віцебску. 2014



У.І. Пракапцоў, В.П. Пракапцова, П.І. Лук, У.У. Васюк, М.Л. Цыбульскі



В.П. Пракапцова і П.І. Лук



М.Л. Цыбульскі, В.П. Пракапцова, У.І. Пракапцоў



Прэзентацыя канверта з маркай і кніг В.П. Пракапцовай пра П.В. Масленікава



Урачыстае гашэнне канверта з маркай



Выступленне мастака тэатра А.А. Салаўёва на адкрыцці выставы П.В. Масленікава



Арганізатары і госці на вернісажы выставы П.В. Масленікава "Прастора сцэны". Віцебск, 2014

ІЛЮСТРАЦЫІ ДА АРТЫКУЛА М.Л. ЦЫБУЛЬСКАГА



На вернісажы У.І. Пракапцова ў Віцебскім мастацкім музеі. Кветкі для музы. 2015



Пасля адкрыцця выставы У.І. Пракапцова "Мой Віцебск". 2015



М.Л. Цыбульскі, У.Х. Васюк, В.П. Пракапцова



М.А. Гугнін, В.П. Пракапцова, А.Г. Лісай



М.І. Анцімонава і В.П. Пракапцова

Воплощение темы традиционного народно-инструментального искусства в документальном кинематографе Китая

Чжу Шуай

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

В статье рассматривается художественное воплощение документальной фильмографии на тему китайских традиционных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства. К этим инструментам современные исследователи относят эрху, гуцинь, флейту ди, пипу, гучжэн и некоторые другие. Они имеют многовековую историю и демонстрируют свои уникальные восточноазиатские национальные особенности в огромном разнообразии мирового музыкального инструментария. Документальный фильм на заявленную тематику строится на объективных фактах в форме аудиовизуального произведения, фиксируя конструктивные и звукотембровые особенности традиционных музыкальных инструментов с целью сохранения и передачи соответствующей информации следующим поколениям.

Путем нарративного анализа документального кинематографа, раскрывающего тематические особенности повествования, модели и выбора перспективы его развития, средств аудиовизуальной презентации, включающей визуальные и акустические средства воплощения, и творческого процесса создания документальных фильмов на тему китайских традиционных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства в сочетании с особыми приемами использования съемочной камеры проводится сравнительное изучение различных документальных кинолент заявленного направления. Такое комплексное исследование обобщает содержание научных работ в области художественного воплощения в документальной фильмографии темы национального народно-инструментального исполнительства и, в свою очередь, может служить справочником документального художественного творчества о китайском традиционном музыкальном инструментарии.

Документальные фильмы на тему китайских традиционных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства обеспечивают достоверность и объективность предметного содержания, грамотно выстроены с точки зрения методов художественного воплощения и других аспектов. Использование средств экранной выразительности для демонстрации культурного очарования традиционных музыкальных инструментов помогает зрительской аудитории познакомиться с удивительными особенностями китайской культуры, ее древними корнями.

Ключевые слова: традиционный музыкальный инструмент, документальный фильм на тему китайских традиционных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства, художественное воплощение, анализ произведения, документальное творчество, документалистика.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 12–18)

Artistic Expression of the Traditional Folk Instrumental Art in Chinese Documentary Filmography

Zhu Shuai

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

The article examines the artistic expression of a documentary filmography on the topic of Chinese traditional musical instruments and folk orchestral performance. According to modern researchers these instruments include erhu, guqin, di flute, pipa, guzheng, as well as some others. They have a centuries-old history and, regardless of their artistic expression, demonstrate their unique East Asian national characteristics in a huge variety of world musical instruments. The documentary on the stated topic is based on objective facts in the form of audiovisual expression, fixing the constructive and sound-timbre features of traditional musical instruments in order to preserve and transmit relevant information to the next generations.

By getting acquainted with the narrative analysis of documentary cinema, which reveals the thematic features of the narrative, the model and the choice of its perspective, an audiovisual language presentation, including visual and acoustic means of linguistic expression, and the art process of creating documentaries on the topic of Chinese traditional musical instruments and folk orchestral performance in combination with special techniques of using a camera, a comparative study of various documentaries of the declared direction is carried out. Such a comprehensive study summarizes the content of scientific works in the field of artistic expression of documentary filmography on the topic of national folk instrumental performance and, in turn, can serve as a reference for documentary artistic creativity about Chinese musical instruments.

Адрес для корреспонденции: e-mail: imzhushuai@163.com – Чжу Шуай

Documentaries on the topic of Chinese traditional musical instruments and folk orchestral performance should not only ensure the authenticity and objectivity of the subject content, but also be competently constructed in terms of methods of artistic expression and other aspects. The use of artistic expression to demonstrate the cultural charm of traditional musical instruments helps the audience to get acquainted and experience the amazing features of Chinese culture, its ancient roots.

Key words: *traditional musical instrument, documentary on the topic of Chinese traditional musical instruments and folk orchestral performance, artistic expression, analysis of the work, documentary creativity, documentary filmography.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 12–18)

Экранизация народно-инструментальной практики Китая зачастую представлена трансляциями концертов, фильмами-концертами, национальным документальным кинематографом, определенным специфическим художественным выражением. В 2013 году китайским правительством было выпущено постановление о государственном управлении телевидения, которое обязывало любой национальный телеканал помимо развлекательного контента создавать авторские программы, фильмы или другие формы телевизионного вещания в области народно-инструментального искусства. Это требование серьезно повлияло на развитие современного национального телевидения, которое стало обновляться и обогащаться такими документальными программами и фильмами, где использовались различные художественные приемы в экранизации соответствующего материала.

Китайские традиционные инструменты являются фундаментальной основой народно-оркестрового исполнительства. Национальные оркестровые коллективы зачастую не стремятся к исполнению высокохудожественных музыкальных образцов академического симфонизма или музыки, не свойственной колориту народного инструмента. Безусловно, репертуарный план включает в себя и такую категорию музыкально-инструментального искусства, однако всё же основной вектор развития оркестрового исполнительства в Китае наблюдается в сохранении и популяризации национального музицирования. Более того, мы отмечаем наличие определенной тенденции к воссозданию по фрескам древних национальных инструментов, что впоследствии находит свое отражение в исполнении музыкальных опусов на подобном инструментарии.

Состав китайского народного оркестра образует множество национальных инструментов, а так как каждый инструмент из состава оркестра имеет свою давнюю историю существования на протяжении многих столетий, то у создателей и авторов документалистики появляются веские основания к экранизации народно-оркестрового исполнительства через раскрытие и определение уникальных

особенностей каждого инструмента в отдельности.

Цель статьи – выявить особенности воплощения темы традиционного народно-инструментального искусства в документальном кинематографе Китая посредством сравнительного анализа фильмов. Актуальность обозначенного исследовательского направления заключается в осознании ценности и инновационности этого направления кинодокументалистики.

Документальные фильмы о китайских традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве: нарративный анализ. *Тематические особенности повествования.* Для того чтобы проанализировать тематические особенности повествования в документальном фильме, необходимо определить сущность понятия «повествование». Оно означает выдерживание последовательного изложения темы в повествовательном ключе [1]. Основным элементом документальной фильмографии на тему китайских народных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства, играющим чрезвычайно важную роль в осуществлении повествовательной функции, является процесс производства и создания музыкального инструментария – его история, различные сведения, хроника сольного музицирования и народно-оркестрового исполнительства.

В документальном фильме «Звуки, доставляющие удовольствие человеку, – флейта ди» демонстрируется исполнение и процесс записи флейтистом Таном Цзюньцяо оригинального саундтрека к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», исполненного на флейте ди и флейте бау. Этот саундтрек получил множество международных музыкальных наград и титулов в номинации «Лучшая музыка (саундтрек) к документальному кинофильму», а сам исполнитель Тан Цзюньцяо снискал большую популярность, проведя огромное количество концертов на лучших мировых площадках, а также продемонстрировал мировому сообществу традиционные национальные музыкальные инструменты, представляющие выдающуюся культуру Китая,

позволив им выйти за пределы страны на широкую аудиторию.

Сегодняшний уровень социокультурного разнообразия определяет важность документального кинематографа на тему традиционных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства как средства распространения, пропаганды и популяризации китайской культуры. Процесс экранизации народно-инструментального исполнительского искусства, как правило, зависит от тематической основы традиционных китайских музыкальных инструментов. Здесь мы отмечаем такие киноленты, имеющие непосредственное значение в исследовании заявленной проблематики, как авторский документальный фильм «Добродетели циня», полнометражный документальный сериал, посвященный процессу производства традиционных инструментов, «Звуки, доставляющие удовольствие человеку», полнометражный документальный сериал «Сохраняя мастерство» и многие другие, берущие за основу разработку тематики национальных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства, что является необыкновенно важной особенностью и отличием процесса создания указанного документального кино.

Выбор повествовательной перспективы. Американский ученый Р. Абрамс использует принципы повествовательной перспективы с целью обеспечения аудиторией возможности ясного понимания героев, обстоятельств и событий, составляющих целостную картину произведения [2]. В документальных фильмах выбор повествовательной перспективы имеет необычайную важность: различные ее варианты определяются уникальным эффектом, а также могут разнообразить повествовательное содержание. К тому же различные повествовательные перспективы характеризуются широким функциональным спектром.

Документальная кинолента «Звуки, доставляющие удовольствие человеку, – гучжэн» представляет собой фильм от первого лица, что делает его более реалистичным для зрительской аудитории. Это повествование 83-летнего создателя гучжэна Сюй Чжэньгао о его пути от начала деятельности в индустрии производства музыкальных инструментов до инновационного создания гучжэна и передачи этих навыков следующим поколениям. Авторская работа над документальным фильмом о традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве «Добродетели циня» выражается в съёмочном сотворчестве отца и сына Сюн Шандэ

и Чжан Тао также в форме повествования от первого лица.

Отметим, что наряду с возможностью съёмки документального кино от первого лица зачастую создатели подобного рода фильмов прибегают к использованию техники повествования от третьего лица. Такая повествовательная перспектива имеет свои уникальные особенности, которые могут компенсировать недостатки съёмки документального фильма от первого лица. Разница здесь заключается в более всестороннем описании героев и событий киноленты с различных ракурсов и точек зрения. Этот вариант имеет большие преимущества в повествовании, позволяя его гибко преобразовывать и изменять, и чрезвычайно подходит для сюжетов с немалым повествовательным пространством, количеством героев, а также развернутыми психологическими отношениями внутри киноленты. Кроме того, повествование от третьего лица способно удовлетворить сегодняшнюю потребность аудитории в потреблении большого количества информации о ранее неизвестных фактах.

В документальном фильме «Звуки, доставляющие удовольствие человеку, – эрху», рассказывающем о Мин Хуэйфэнь, «королеве эрху», тоже применяется метод повествования от третьего лица. С целью более глубокого и детального воплощения исторической правды образа Мин Хуэйфэнь при съёмке этой киноленты были использованы конкретные места и локации, всесторонне демонстрирующие жизнь «королевы эрху». Подобный подход к созданию данной картины был обусловлен желанием создателей фильма отразить сложности сохранения и передачи из поколения в поколение традиционных китайских музыкальных инструментов, а также продемонстрировать творчество и жизнь Мин Хуэйфэнь.

Модель повествования. Различные модели повествования, сформировавшиеся в практике документального творчества, обладают специфическими чертами и могут быть непосредственно применены в процессе создания документального фильма. Модель повествования, использованная в полнометражном документальном сериале «Сохраняя мастерство», одинакова во всех эпизодах. В фильме «Сохраняя мастерство – мастер игры на гуцине Ван Пэн» десятиминутное содержание делится на три части: история создания традиционного музыкального инструмента гуциня, настойчивость и талант мастера гуциня Ван Пэна, развитие и эволюция китайского инструмента. С целью передачи большого объема информации за ограниченное время

создателями ленты был применен динамический способ повествования, вбирающий одномоментное использование дикторского текста в совокупности с меняющимися изображениями. Следовательно, в течение десятиминутного фильма появляется возможность полного освещения содержания картины, к тому же отметим, что повествование разворачивается в быстром темпе.

Именно этот метод съемки пользуется большой популярностью при создании документальных фильмов, хотя и обладает определенными недостатками: данные киноленты нередко характеризуются упрощением и излишним сокращением съемочного процесса. И еще зритель испытывает нехватку времени для того, чтобы обратить внимание на детали быта наследников гуциня, а также различные сведения о народно-оркестровом исполнительском искусстве. Нередко излишняя шаблонность повествования не находит отклика у искушенной аудитории.

Аудиовизуальный язык документального фильма о китайских традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве. Аудиовизуальный язык является важным способом выражения основной идеи документального фильма. Его характер восприятия в качественном документальном фильме о китайских традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве всегда выходит на первый план и имеет необычайную важность у зрительской аудитории. От эффекта, производимого аудиовизуальным языком, зависят ощущения, возникающие у зрителя. При создании документальных фильмов об исполнительстве на китайских традиционных народных инструментах применяются две разновидности аудиовизуального языка: визуальный и слуховой (акустический).

Визуальный язык опосредует способ погружения в картину кинодокументалистики. Существует множество вариантов визуального выражения, которые можно разделить на повествовательные, описательные и др. Уникальность этих принципов съемки кроется в композиции, цветовых параметрах, декорациях. Стиль создания документальных фильмов о традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве Китая варьируется в зависимости от характеристик их собственной визуально-языковой презентации, но всем им присуща одна общая черта – использование съемки крупным планом. Применение съемки крупным планом не только придает особые визуальные ощущения, но также отображает

уникальность конструктивных особенностей инструментов, образы героев и способствует дополнительному пониманию зрителем содержания картины.

Съемка крупным планом довольно часто используется в документальных фильмах «Звуки, доставляющие удовольствие человеку» и «Сохраняя мастерство – мастер игры на гуцине Ван Пэн». Именно благодаря данному съемочному принципу запечатлено душевное состояние главного героя мастера Ван Пэна. Посредством этого метода автор картины повествует о технике изготовления и реставрации гуциня, а зрители получают возможность насладиться красотой изысканной технологии изготовления традиционных музыкальных инструментов с максимально близкого расстояния, узнать о культуре Китая в целом.

Съемка крупным планом демонстрирует кропотливую работу в процессе изготовления музыкальных инструментов, красоту готовых изделий. Это своеобразная дань уважения наследникам создателей этих инструментов. Самоотверженность таких людей, упорный труд и настойчивость не позволили уникальным реликвиям бесследно исчезнуть, благодаря чему сегодня мы можем наслаждаться богатым наследием народно-оркестрового исполнительства Китая. Съемка крупным планом помогает не только получить богатые визуальные впечатления, но и вызывает зрительный резонанс у аудитории. Крупный план используется в авторской работе «Добродетели циня»: близкое изображение лиц Сюн Шандэ и его сыновей в процессе создания гуциня подчеркивает их упорный труд, а также сложность сохранения и передачи мастерства новым поколениям.

По мнению Р. Арнхейма, звук обладает большой пространственной выразительностью [3]. Следовательно, в документальных фильмах акустический и визуальный язык занимают равноправные места, а также делят пальму первенства в композиционном устройстве кинодокументалистики. Появление звука в документальных фильмах – оптимизированная комбинация звукового синтеза акустического языка, определяющая характер повествования в процессе создания киноленты. Взаимодействие акустического и визуального языка способствует развитию документального изложения и выражению чувств, формируя уникальный аудиовизуальный язык документального киномонтажа. Акустические языковые характеристики документальных фильмов о традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве

в основном определяются нижеизложенными аспектами.

Во-первых, дикторский текст в документальных фильмах на заявленную тематику очень субъективен. Такая субъективность исходит из строгой логики построения фильма. Логически строгий дикторский текст придает фильму более совершенный вид. Диктор выстраивает повествование всей киноленты таким образом, чтобы охватить максимально большой объем информации, допуская прямое цитирование различных сторонних мнений. Например, в документальных сериалах «Звуки, доставляющие удовольствие человеку», «Сохраняя мастерство» и авторской работе «Добродетели циня» мы можем обратить внимание на эти особенности выражения дикторского текста, который в полной мере отражает визуальную составляющую содержания и вызывает положительные эмоции у зрителя. Последний же абзац дикторского текста в конце фильма «Добродетели циня» выглядит следующим образом: «В обычной атмосфере, царящей в мастерской по производству циня, мастер мог спокойно размышлять и переосмысливать свой труд. Чаще он бесстрастно уходил от оков реальности в отдаленные звуки циня, стремясь примирить свое тело и разум».

Очевидно, этот глубокий дикторский текст будет способствовать проявлению соответствующих возвышенных эмоций у публики. Он демонстрирует, что Сюн Шандэ, наследник техники изготовления традиционных музыкальных инструментов, не только занимается производством циня, а также уделяет внимание самосовершенствованию, что является отсылкой к названию фильма с целью большего подчеркивания его основной темы – добродетельства.

Выбор синхронной фонограммы в основном определяется характерами героев фильма, а также спецификой показа природы и самобытности Китая. Ее использование повышает уровень достоверности картины. Отношение героя к традиционным музыкальным инструментам часто проявляется в характере его речи: она представляет собой искреннее и естественное откровение без чрезмерного внешнего вмешательства. Окружающие звуки играют немаловажную роль в создании атмосферы отдельных сцен, повышают художественный уровень документального фильма, делая его более реалистичным. Таким образом, синхронная фонограмма – неотъемлемая составляющая документального фильма о традиционных музыкальных инструментах

и народно-оркестровом исполнительстве Китая.

Сравнительный анализ документальных фильмов о китайских традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве. Серия документальных фильмов «Звуки, доставляющие удовольствие человеку» – пример национальной памяти о традиционных китайских музыкальных инструментах. Она повествует о процессе производства инструментов, их историческом прошлом, героях, повлиявших на сохранение уникального инструментария, сольном музицировании и оркестровом исполнительстве. Всё это дает возможность детального осмысления аудиторией истории становления и развития этих инструментов, а также актуальной картины, разворачивающейся сегодня в Китае в области традиционного музыкально-инструментального исполнительского искусства.

Определение главной идеи фильма о китайских традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве. Документальный сериал «Звуки, доставляющие удовольствие человеку», вышедший 5 марта 2017 года, рассказывает о многих исторических событиях самобытной культуры Китая: как потомки первых китайских императоров Яня и Хуана унаследовали и сохранили народный музыкальный инструментарий, как передавался дух ремесленничества китайской нации. В 2017 году выпустившее фильм государственное телеагентство «Dragon TV» занялось реализацией проекта по пропаганде и распространению традиционного музыкально-инструментального искусства.

Надо сказать, что зачастую зритель непроизвольно пользуется механизмами перцепционного понимания в процессе знакомства с документальной кинолентой. Подавляющее большинство аудитории не имеет профессионального образования в области документального кино, поэтому суждения о преимуществах и недостатках документального фильма будут опосредованы исключительно перцептивным восприятием. Сериал «Звуки, доставляющие удовольствие человеку» включает в себя пять частей, каждая из которых разделена на два эпизода. Выстроенность содержания документального фильма напрямую зависит от определения главной идеи картины, которая в дальнейшем будет синтезировать соответствующие факты, избранные для сценарного материала [4]. Поэтому при создании и съемке, в первую очередь, необходимо определить главную идею фильма, и только после того, как тема будет

выбрана, приступить к реализации конкретного съемочного плана.

Объединение единым замыслом нескольких повествований. Документальный сериал «Звуки, доставляющие удовольствие человеку» разделен на пять частей, в каждой из которых повествуется об одном уникальном музыкальном инструменте: эрху, гуцинь, флейта ди, пипа и гучжэн. Темы пяти частей не пересекаются, а взаимодополняют друг друга. Содержание каждого фрагмента формирует четкую взаимосвязь между частями сериала, что способствует общему развертыванию всего документального повествования.

Указанная кинолента охватывает обширный и богатый материал, который включает в себя редкие интервью с наследниками традиций китайского народного инструментария, историю его происхождения, различные документальные источники. Для детального анализа мы решили выбрать четвертую часть ленты под названием «Пипа». Ее содержание берет начало со знакомства с редкой и уникальной пипой. Эпилогом к части выступает поэма «Пипа» автора династии Тан Бо Цзюйи, служащая введением в историческое происхождение инструмента. В основу фильма положены многочисленные интервью и беседы со специалистами-историками, экспертами в области музыкально-инструментального искусства. Такой повествовательный метод, опирающийся на использование различных исторических материалов, литературных источников и интервью с учеными, способствует более яркому и красочному показу колорита и отличительных особенностей традиционной культуры Китая. При этом он помогает лучшему пониманию аудитории проблематики, освещаемой в киноленте.

Создание новых творческих концепций. Китайская кинодокументалистика быстро развивается, однако практика создания фильмов, пропагандирующих выдающуюся культуру Китая, не характеризуется широким распространением. Более того, документальные фильмы о традиционных музыкальных инструментах и народно-оркестровом исполнительстве встречаются еще реже. В документальном сериале «Звуки, доставляющие удовольствие человеку» авторами применяется новый творческий подход, используется множество современных тенденций и уникальных инноваций, изменяющих стереотипы и устаревшие представления людей о традиционной культуре Китая.

Первая часть «Эрху» начинает свое повествование от третьего лица, посредством которого зрителю предлагается

общее представление об инструменте. Повествовательная картина сопровождается комментариями экспертов в области народно-оркестрового исполнительства. Креативная концепция фильма логично выстроена: начинаясь с деталей, кинолента охватывает крупный пласт вопросов исполнительской практики в сфере народно-оркестрового искусства. Сверстанное подобным образом содержание вызывает пристальный и живой интерес у аудитории. Документальный фильм «Звуки, доставляющие удовольствие человеку, — эрху» демонстрирует неповторимое очарование китайского народного инструмента и является доказательством его широкого распространения в недавнем прошлом на территории Китая.

Пятая часть «Гуцинь» начинается с показа различных технических конструкций инструмента, что вызывает особый отклик у зрительской аудитории. Содержание киноленты обогащается использованием китайской монохроматической живописи «Горы и реки». Игра гуциня мелодична, тонка и деликатна. Его хранители уверены, что этот редкий музыкальный инструмент ожидает повсеместная популярность и он будет играть важную роль в развитии национального народно-оркестрового исполнительства.

Заключение. В современном мире экранная визуализация традиционных искусств стала общепринятой формой сохранения и распространения национального музыкального инструментария и народно-оркестрового исполнительства во всех его проявлениях. Экранизация такого вида исполнительского искусства представлена в самых разных формах: трансляции концертов, фильмов-концертов, документальных программ и кинематографе.

Сравнительное исследование различных документальных кинолент, посвященных китайским традиционным музыкальным инструментам и народно-оркестровому исполнительству, продемонстрировало обеспечение достоверности и объективности предметного содержания, грамотное внутреннее построение с применением методов художественного воплощения. Нарративный анализ документального кинематографа позволил раскрыть тематические особенности повествования, модель и выбор перспективы его развития. Аудиовизуальная презентация, включающая визуальные и акустические средства выражения, выступает важным способом реализации основной идеи документального фильма. Характер восприятия аудиовизуального языка всегда

выходит на первый план и приобретает необычайную ценность у зрительской аудитории. От эффекта, производимого аудиовизуальной презентацией, зависит степень яркости ощущений, возникающих у зрителя. Документальный фильм на заявленную тематику строится на объективных фактах в форме аудиовизуального произведения, фиксирует конструктивные и звукотембровые особенности традиционных музыкальных инструментов с целью сохранения и передачи соответствующей информации следующим поколениям.

Творческий процесс создания документального кинематографа на тему китайских традиционных музыкальных инструментов и народно-оркестрового исполнительства в сочетании с особыми приемами использования съемочной камеры позволяет добиться более глубокого и детального воплощения исторической правды, результаты которого, в свою очередь, могут служить своеобразным справочником

документального художественного творчества о китайском музыкальном инструментарии.

Обращение к художественным средствам выразительности экрана для демонстрации культурного очарования традиционных музыкальных инструментов помогает зрительской аудитории познакомиться с удивительными особенностями китайской культуры, ее древними корнями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжун, Данянь. Документальный фильм «Система значений изображений» / Данянь Чжун, Цзяньцзюнь Лэй. – Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 2006. – С. 222. – 312 с.
2. Роберт, С. Новый словарь семиотики кино / С. Роберт, Р. Бургойн; пер. Чжан Лимэй. – Тайбэй: Изд-во Юаньлю, 1997. – С. 179. – 400 с.
3. Чэн, Хаохао. Обсуждение взаимосвязи между звуком и изображением в телевизионном искусстве / Хаохао Чэн. – Анхой: Мир новостей, 2009. – С. 53–54.
4. Не, Синьжу. Исследование документального кино / Синьжу Не. – Шанхай: Изд-во Фуданьского университета, 2010. – С. 232. – 469 с.

Поступила в редакцию 28.02.2022

Содержательно-смысловой контекст феномена бала в аспекте исторической ретроспекции

Ефремова И.В.

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

Статья посвящена выявлению особенностей содержательно-смыслового контекста феномена бала в аспекте исторической ретроспекции – от танцев в рамках рыцарских турниров до бальных мероприятий Новейшего времени. На основании рассмотрения «сценарного плана» рыцарских состязаний и освещения вопроса придворного церемониала Нового времени автором выделяются три семантических контекста бальной культуры, в рамках которых происходило бальное действо, – церемониальный, развлекательный и церемониально-развлекательный. Первый – церемониальный – был основой официальных мероприятий государственного масштаба, проводимых по поводу наиболее значимых политических и исторических событий. Второй – развлекательный – существовал в рамках официальных и неофициальных мероприятий, устраиваемых как по событийному поводу, так и без такового. Специфику третьего, церемониально-развлекательного, контекста составляла его гибридная природа, объединяющая в пределах одного пространства и времени черты церемониальных и развлекательных балов. Амплитуда событийности такого рода мероприятий колебалась от поводов государственного уровня до событий, происходивших в границах отдельного города или частной жизни важного и влиятельного лица. Подобные балы предполагали обязательность присутствия на них официальной статусной персоны в лице монарха (или иного представителя власти), выступавшей в качестве устроителя либо гостя бального действа. В процессе развития бальной практики сложились и основные форматы ее проведения – традиционный и маскарадный, соотносимые с тем или иным содержательно-смысловым контекстом. Так, церемониальные и церемониально-развлекательные балы предполагали исключительно традиционный формат, а развлекательные допускали, помимо традиционного, и маскарадный формат.

Ключевые слова: *бал, феномен бала, содержательно-смысловой контекст, рыцарский турнир, танец, бальная практика, бальная культура, историческая ретроспекция, придворная культура, рыцарская культура, придворные балы, придворный церемониал, придворные церемонии, церемониальные балы, регулярные балы, развлекательные балы, церемониально-развлекательные балы, традиционные балы, балы-маскарады.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 19–25)

About the Features of the Content and Semantic Context of the Chronotope of the Ball in the Aspect Of Historical Retrospection

Efremova I.V.

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

The article deals with the identification of the features of the content and semantic context of the ball phenomenon in the aspect of historical retrospection – from dancing in the framework of jousting tournaments to ballroom events of Modern times. Based on the consideration of the “scenario plan” of knightly competitions and the coverage of the issue of the court ceremonial of the New time, the author identifies three semantic contexts of ballroom culture, within which the ballroom action took place – ceremonial, entertaining and ceremonial-entertaining. The first – ceremonial – was the basis of official state-scale events held on the occasion of the most significant political and historical events. The second – entertainment – existed within the framework of official and unofficial events, arranged both on an event occasion and without it. The specifics of the third, ceremonial and entertainment context was its hybrid nature, combining the features of ceremonial and entertainment balls within the same space and time. The amplitude of the eventfulness of such events ranged from state-level occasions to events that took place within the boundaries of a separate city or the private life of an important and influential person. Such balls assumed the obligatory presence of an official status person - the monarch (or other representative of the authorities), who acted as the organizer or guest of the ballroom action. In the process of developing ballroom practice, the main formats of its holding

Адрес для корреспонденции: e-mail: efremova_lug@mail.ru – И.В. Ефремова

also developed – traditional and masquerade, correlated with one or another meaningful and semantic context. Thus, ceremonial and ceremonial-entertainment balls assumed an exclusively traditional format, while the entertainment ones allowed, in addition to the traditional, a masquerade format.

Key words: ball, the phenomenon of the ball, content and semantic context, jousting tournament, dance, ballroom practice, ballroom culture, historical retrospection, court culture, knightly culture, court balls, court ceremonial, court ceremonies, ceremonial balls, regular balls, entertainment balls, ceremonial and entertainment balls, traditional balls, masquerade balls.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 19–25)

Бал – удивительный феномен, уникальность которого заключается в константной востребованности социумом на протяжении более 700 лет. Со времен Позднего Средневековья и по настоящее время балы вызывали и продолжают вызывать к себе неизменный интерес со стороны представителей разных слоев общества. Возникнув и долгое время развиваясь в придворной среде, балы были неотъемлемой частью жизни аристократа. Со временем, в процессе демократизации бальной культуры, к ней приобщилась разноуровневая буржуазия и даже пролетариат. Однако, несмотря на неизменную популярность данного явления, проблематика, касающаяся исследования особенностей содержательно-смыслового контекста бальных мероприятий, сегодня является недостаточно разработанной. Безусловно, отдельные работы, прямо либо косвенно связанные с выявлением множественных функций балов, непосредственно перекликаются с обозначенным нами семантическим аспектом. К таковым относятся, прежде всего, исследования российских ученых – Ю. Лотмана, Е. Дукова, А. Колесниковой, Н. Огарковой, А. Лебедевой-Емилиной, В. Боковой, О. Муравьевой, Е. Никитиной, Е. Сариевой и др. (в европейской науке балу как комплексному явлению уделяется мало внимания). При этом совершенно очевидно, что содержательно-смысловой аспект бальной культуры не ограничивается исследованием только ее функций. Последние во многом определяются спецификой семантики того или иного бального мероприятия.

Цель статьи – выявление особенностей содержательно-смыслового контекста феномена бала в аспекте исторической ретроспекции – от танцев в рамках рыцарских турниров до бальных мероприятий Новейшего времени.

Танцы в рамках рыцарских турниров как «Пролог» бальной культуры (конец XII – XIV в.). Свою историю бальная культура ведет с эпохи рубежа Зрелого и Позднего Средневековья – времени, когда окрепло рыцарство, сформировался «Кодекс рыцарской чести» и, в целом, оформились правила проведения рыцарских турниров. Именно в рамках последних, трансформировавшихся к тому

времени из «военных репетиций» в яркие развлекательные «театрализованные шоу» (с определенными правилами проведения), устраивавшиеся знатными феодалами по особым поводам государственного и частного характера (в том числе состязания в честь Прекрасной Дамы), зарождается аристократическая танцевальная культура. В константном «сценарном плане», по которому проходили рыцарские турниры, танцам (с XIV в. в качестве синонима этого слова в дворянской среде все чаще употребляется лексема «бал») отводилась важная роль финальной «точки» – не менее зрелищной, чем иные структурные элементы празднества (в их числе: 1 – собственно состязание рыцарей на ристалище, часто театрализованное; 2 – первый этап процедуры награждения победителя, совершавшегося на ристалище сразу после турнира с вручением малого приза – «danka»; 3 – праздничная трапеза; 4 – второй этап процедуры награждения победителя, происходивший сразу после торжественного пира и связанный с вручением главной награды).

При этом необходимо отметить, что проведение рыцарского турнира было сопряжено с предшествовавшей ему подготовительной частью, которая также была строго регламентирована. Она длилась на протяжении трех дней после: а) вызова сеньором – организатором турнира достойного соперника посредством гербового короля; б) выбора судей и участников состязания (с обеих сторон). В первый день происходили въезд торжественной процессии в город или замок, обустройство участников соревнования, вечером – праздничная трапеза и танцы. Второй был связан с подготовкой и проведением церемонии обхода рыцарских шлемов судьями (в монастыре или на внутреннем дворе замка), вечером – танцы. Третий – с избранием судьями двух наиболее красивых дам турнира, которые, в свою очередь, выбирали почетного рыцаря, вечером – танцы. Четвертый – день проведения турнира, после которого организовывались праздничный ужин, церемония награждения победителя и танцы [1, с. 55–66]. Следовательно, каждый из вышеперечисленных четырех дней завершался танцевальной программой, которая, начиная с XIV в., подчиняется

особым правилам. Как утверждает в своем исследовании С. Худеков, «для балов существовал особый кодекс, который постоянно совершенствовался, развивался и представлял собой регламент благопристойности и благородных манер», согласно которому, в частности, кавалеры и дамы были обязаны придерживаться особого дресс-кода, предписывающего обязательность плаща и шпагу у мужчин и очень длинных шлейфов на платьях женщин, которые нельзя было «ни придерживать, ни поднимать» [2, с. 325]. Следствием появления бального дресс-кода стало усложнение технической стороны танцевальных композиций, что привело к необходимости представителей знати в специальном обучении. Данный факт обусловил появление профессиональных учителей – танцмейстеров (ит. «maestro di ballo», фр. «maître à danser», «maître de danse»). Институт танцмейстеров начинает формироваться в Италии в XV ст. – при дворах итальянской знати появляется должность придворного танцмейстера. В связи с приглашением итальянских мастеров танца для работы при французском дворе аналогичная должность в XVI в. появляется во Франции. Благодаря итальянским и французским танцмейстерам на протяжении последующих столетий профессиональное танцевальное искусство из Италии и Франции распространилось по всей Европе. Это, безусловно, привело к качественно новому, значительно более высокому уровню как исполнения танцевальных композиций на балах, так и самих балов, на которых учителя танцев нередко выполняли функции распорядителей.

Возвращаясь к танцам, исполнявшимся в рамках подготовки и проведения рыцарских турниров, следует отметить, что при всей церемониальности, обусловленной следованию участниками этикетным нормам кодекса чести и бального этикета, танцевальная программа, в целом, носила развлекательный характер. В последний день – день самого турнира – она отличалась особой торжественностью, связанной с обязательной формализацией исполнения открывавшего ее парного бранля. Он исполнялся в колонне, первую пару которой составляли рыцарь-победитель турнира и его дама. Именно им предоставлялась честь возглавлять танец-шествие, «диктуя» его фигуры и «создавая» линии танцевального движения. Этот факт позволяет говорить о том, что в недрах танцевального развлечения начинается складываться церемониал, связанный с предоставлением права открытия бала наиболее почетному из ее участников. Тем самым формируется определенная иерархичность

между гостями праздника, значимость наиболее авторитетного из которых подчеркивается его символически премьерным, центральным, месторасположением. Так в недрах развлекательного контекста зарождается церемониально-развлекательный. Со временем именно внутри него сформируется исключительно церемониальное направление бальной культуры как важная содержательно-смысловая часть официального придворного церемониала, связанного с важными событиями государственной жизни, в которой главная роль отводилась монарху.

Придворные балы как образцовые модели бальной практики Нового времени. В аспекте проведения различных придворных церемоний первоначально приоритет принадлежал французскому королевскому двору, при котором в середине XIII в. появились первые государственные акты (ордонансы). Благодаря им регулировалась организация повседневной жизни двора и всех его служб [3, с. 43]. Начиная с середины XIV в. и по вторую половину XV в. (время Столетней войны 1337–1453 гг.), в плане церемониальной политики постепенно на авансцену выходит бургундское герцогство, находящееся в непосредственном родстве с королевским двором Франции и выступающее по отношению к нему своеобразной генеалогической ветвью. Именно при дворе герцогов Бургундских во времена правления Карла Смелого (1467–1477) ранее других европейских дворов был разработан достаточно сложный придворный церемониал и создана специальная должность церемониймейстера, на которую был назначен Оливье Ламарш – французский поэт и хронист, придворный историограф бургундского герцога. Во многом благодаря стараниям О. Ламарша церемониал бургундского двора был столь зрелищным и роскошным, что производил огромное впечатление на посещавших его иностранных гостей (например, французского короля Людовика XI Валуа и английского короля Эдуарда IV Йорка). Это касалось и вписанных в придворное церемониальное поле развлечений, которые, согласно убеждениям Карла Смелого, «также должны быть облечены в пышные, великолепные формы» [4, с. 68]. Известно, что по просьбе Эдуарда IV в качестве образца церемониала и придворного этикета О. Ламарш написал трактат «Об устройстве двора герцогов Бургундских» (фр. «Estat de la maison du duc Charles de Bourgogne», 1474). Так придворный бургундский церемониал был трансплантирован в английский,

французский и иные королевские дворы Европы.

Другим путем его распространения в европейских государствах были династические браки. Так, в Испанию бургундский церемониал и этикет проникли посредством заключения подобного договорного союза между Марией I Бургундской (дочерью Карла Смелого) и Максимилианом Габсбургом (королем Германии, будущим императором Священной Римской империи), а, спустя годы, между их сыном, воспитанником Оливье Ламарша Филиппом IV Бургундским (будущим королем Кастилии Филиппом I Красивым), и Хуаной Безумной (королевой Кастилии). В свою очередь от Карла V Габсбурга (1516–1556 годы правления) – сына Филиппа I Красивого и Хуаны Безумной, короля Испании и Германии, получившего также титул императора Священной Римской империи и уделявшего огромное внимание этикету и церемониалу (в 1526 г. был составлен этикетный кодекс), – престол унаследовал Филипп II, которого принято считать основоположником церемониала при испанском дворе. «С исчезновением бургундского двора церемониальным законодателем стала Испания, и в целом, Габсбурги, наследники Бургундской династии, – заявляет В.В. Шишкин. – Именно испанское культурно-политическое влияние, включая придворные церемониальные нормы, оказало кардинальное воздействие на повседневный церемониал французского двора» [3, с. 43–44]. В целом бургундский церемониал явился тем образцом, ориентируясь на который создавались церемониалы при всех европейских дворах. Представляя собой установленный торжественный ритуал, продуманный в деталях этикетный спектакль с Правителем в главной роли, королевский церемониал выполнял важную репрезентативную функцию, подчеркивающую исключительность статуса монаршей персоны и священность ее власти.

Сама же лексема «церемониал» во Франции Позднего Средневековья – начала Раннего Нового времени (XV–XVI вв.) использовалась исключительно в контексте больших мероприятий государственного уровня – помазаний на царство, коронаций, въездов королевских особ в города, присутствий государя на заседаниях Парижского парламента и похорон правителей [5, с. 49]. Список этих репрезентативных официальных церемоний дополнялся «публичными торжествами» с участием «Их Величеств» – королевскими тезоименитствами, бракосочетаниями, крестинами, приемами иностранных послов и др. Согласно исследованиям американского

историка Ральфа Гизи, кроме обозначенного государственного церемониала *при дворах монархов существовал отдельный церемониал, связанный с проведением различных увеселений и спектаклей*, а также повседневный церемониал, представленный обязательными ежедневными ритуалами большого двора государя и малых королевских дворов его супруги и прямых (кровных) родственников [5, с. 68–72]. Во времена царствования Генриха III (1574–1589) с помощью изданных им регламентов 1570–1580-х гг. (всего три – 1578, 1582 и 1585 гг.) при французском дворе было окончательно сформировано церемониальное поле, закрепленное на законодательном уровне в 1585 г. и сделавшее церемониал основным инструментом власти. Именно церемониал и этикет двора Генриха III (в своей основе базировавшиеся, с одной стороны, на Византийском церемониальном регламенте – трактате Константина VII «О церемониях», с другой – на церемониале испанского двора Карла V Габсбурга), а также введенная при нем 1 января 1585 г. должность обер-церемониймейстера (по-французски *grand Maître des Cérémonies*) – «главного режиссера» продуманного монархом в деталях постановочного церемониального действия и «главного консультанта» придворных по вопросам этикета – подготовили расцвет церемоний при королевском дворе, их «золотой век» во времена правления Людовика XIV [6, с. 181].

Все виды церемониала были тесно связаны между собой, подвергая жесткой регламентации жизнь монарха и его придворных, и со временем (ко второй половине XVI в.) обрели форму, по выражению В.В. Шишкина, «единое церемониальное поле» [3, с. 45]. В рамках этого «церемониального поля» традиционно существовали: а) регулярно проводимые церемониально-развлекательные балы, открываемые Его Величеством (в случае церемониала Большого Двора) или Ее Величеством (в случае церемониала Малого Двора) и в своем большинстве включавшие в себя, помимо танцевальной программы, иные развлечения (например, игры в карты, бильярд, «живые картины», концертные номера и т.п.); б) церемониальные балы, вписанные в официальный государственный церемониал.

Так, *регулярные балы* при дворе Генриха III проводились по четвергам и воскресеньям и длились до четырех часов утра [7, с. 488–489]. При дворе Генриха IV и Марии Медичи они организовывались в те же дни – по четвергам и воскресеньям, обычно вечером, после ужина [8, с. 19–20]. Подобные балы при версальском дворе Людовика XIV устраивались

по вторникам, четвергам и субботам. При этом король, как правило, лично открыв бал, сразу удалялся, «чтобы принять нужного человека, поработать с министром, перечитать депешу, обдумать какой-нибудь план» [9, с. 446]. Призванные «играть монарха», придворные балльные мероприятия выделяли монаршую персону, делая ее объектом всеобщего внимания и поклонения. Присутствие (даже кратковременное) на регулярных балах короля обязывало участников к особому, предельно этикетному поведению. Именно по этой причине они (балы) не могут быть отнесены к разряду чисто развлекательных. По словам Фанни Козандей – доцента Центра исторических исследований в Высшей школе социальных наук в Париже – «все церемонии концентрировались вокруг короля», который теперь был физически «уже не так доступен, как раньше»; «*присутствие короля где бы то ни было требовало соблюдения церемониала* <...> Установление абсолютизма проходило через увеличение публичности монарха, выражавшееся как через внешние проявления придворного ритуала, так и через выведение церемониала, скрытого прежде от посторонних глаз, на широкую публику» [10, с. 244–245].

Показательным примером *бала-церемонии* является Большой бал в честь чрезвычайного испанского посла герцога Пастраны, организованный королевой Маргаритой Валуа (несмотря на развод с Генрихом IV, она сохранила королевский титул) 26 августа 1612 года. Исходя из традиции, бал представлял собой поставленное действие, разыгрываемое согласно соответствующему церемониалу, четко разграничивающему присутствующих на непосредственных участников-актеров, исполняющих этот «спектакль», и на созерцающих его зрителей. К первым принадлежали монаршие лица государства и их ближайшие родственники, а также иностранные послы. Ко вторым – избранные придворные. Структура бала состояла из двух частей: 1 – танцев (бранля, открывавшего и завершавшего танцевальную программу, куранты, канарио и гальярды), в которых принимали участие только находившиеся на сцене высокостатусные «актеры»; 2 – парадного ужина [11].

Созданное монархами, их обер-церемониймейстерами и церемониймейстерами на протяжении многих столетий церемониальное поле с входящими в него более или менее идентичными церемониями (в том числе балльной) оставалось актуальным вплоть до начала XX в. При этом необходимо отметить, что придворная балльная культура явилась тем образцом, на который равнялись представители

высокой аристократии и крупной буржуазии, устраивавшие балы в своих частных владениях. В большинстве своем партикулярные балльные мероприятия носили чисто развлекательный характер и могли устраиваться как по какому-то поводу, так и без такового. В отдельных случаях, связанных с присутствием на балу монарха или иного значимого представителя власти, их увеселительный контекст дополнялся церемониальным, превращая развлекательные мероприятия в церемониально-развлекательные. Со временем развлекательная модель подвергнется процессу демократизации, став основным форматом организации публичных балов «по образу и подобию аристократических», их своеобразной альтернативой. Первыми из таких балов стали балы в парижском Гранд-опера, организованные согласно королевскому указу от 31 декабря 1715 г. (этот указ был издан Филиппом Орлеанским, братом Людовика XIV, регентом Людовика XV Возлюбленного). Они проводились три раза в неделю – по четвергам, субботам и воскресеньям.

Так, в 1715 г. в истории балльной культуры произошло эпохальное событие – своеобразная «революция», разделившая ее онтологию на «до» и «после». То, что в течение нескольких сотен лет было доступно лишь избранным, в одночасье превратилось в дозволенное властью мероприятие для любых общественных сословий (безусловно, в этом есть доля условности, ибо плата за билет была весьма внушительной, что делало общественные балы, в частности, в Гранд-опера, недоступными для большинства представителей третьего сословия). При этом придворные балы, утратив свою исключительность, продолжали существовать, представляя собой антитезу массовой балльной практике.

Уже в первой половине следующего, XIX ст. ярко проявилась тенденция, наметившаяся еще в предыдущую эпоху. Она была связана, с одной стороны, с количественным сокращением балльных мероприятий при королевском дворе. С другой – с повсеместным распространением «моды на балы» в различных слоях общества, что выразилось в: а) росте количества частных балльных мероприятий среди представителей мелкой буржуазии (в том числе купечества и мещанства), небогатого дворянства, творческой элиты и состоятельной части третьего сословия; б) организации городскими властями и частными лицами многочисленных публичных балов. Следствием тенденции демократизации балльной культуры стали ее значительное упрощение и утрата высокого статуса (исключение составляли немногочисленные

придворные балы, а также партикулярные балы финансово обеспеченной аристократии и крупной буржуазии). Увеличение числа публичных бальных мероприятий за счет их тиражирования и коммерциализации переориентировало вектор развития бальной культуры с элитарного на массовый.

Бальная практика Новейшего времени. Кризис капиталистической системы в первой половине XX в. обусловил: а) мировые катаклизмы (войны и экономический коллапс 1930-х гг., повергший США и ведущие европейские государства в Великую депрессию); б) появление теории социальной стратификации, обосновавшей новую трехуровневую социальную модель (1 – высший слой – малочисленная элита, владеющая большим материальным состоянием; 2 – средний слой, представители которого обеспечивали себе достойный уровень жизни; 3 – низший слой – люмпены, составлявшие социальное дно); в) зарождение тенденции демократизации общественно-политической формы правления в Европе – от монархической к республиканской; г) значительное расширение досуговой сферы в виде появления и активного внедрения в жизнь социума ее новых конкурентноспособных, альтернативных бальной практике форм – кинематографа, цирка, театра, спорта, коллекционирования и др. Обозначенные следствия капиталистического кризиса, с одной стороны, переосмысление эстетических ценностей (рождение Новой эстетики) и, с другой стороны, дегуманизация искусства, внесли определенные коррективы в онтологию бала, связанные с:

1) прекращением функционирования балов церемониального направления, изъятых из протокольной сферы дипломатии;

2) утратой бальной культурой развлекательного и церемониально-развлекательного направления лидирующих позиций в досуговой сфере, но при этом не снизившей интереса социума к подобного рода мероприятиям. На протяжении всего XX в. по сегодняшний день такие балы проводятся постоянно. Одни из них являются эксклюзивными событиями грандиозного масштаба и продолжают служить репрезентативным целям социальной элиты Европы – аристократической, политической, творческой и деловой (церемониально-развлекательные и частично развлекательные балы). Другие – целям прикладным, позволяя обычному человеку, представителю среднего слоя, временно отгородиться от повседневной реальности (подавляющее большинство развлекательных бальных мероприятий).

Балы церемониально-развлекательного направления в Новейшее время представлены:

1) благотворительными балами дебютанток, продолжающими британскую традицию конца XVIII в. (например, балы дебютанток в Лондоне, продолжавшиеся с 1780 по 1958 г.; в Париже, с 1957 г. по настоящее время; в Вене – бал в Венской опере и офицерский бал; в Нью-Йорке – с 1954 по 2014 г. и других городах Америки; в разных городах Австралии и др.);

2) иными высокостатусными балами (например, Венский бал в Хофбурге; Дрезденский оперный бал; «Бал роз» в Монако; ежегодные балы моды в Варшаве, устраивавшиеся с 1929 по 1939 г. и собиравшие представителей творческой элиты – артисток, танцовщиц, моделей, и др.);

3) отдельными балами профессиональных сообществ, имеющими церемониальные черты (в частности, содержащими торжественную церемонию открытия и присутствие почетных гостей).

Данные бальные мероприятия проводятся в традиционном, классическом, формате с обязательной церемонией открытия и дресс-кодом White Tie (реже – Black Tie).

Развлекательные балы XX – первых десятилетий XXI века репрезентованы:

1. Публичными балами:

а) повседневными, функционировавшими в досуговом пространстве на протяжении всей первой половины прошлого столетия и фактически «сливающимися» с иными формами досуговых мероприятий, доступными широким массам социума;

б) эксклюзивными бальными мероприятиями нынешнего века, представленными:

– крупными историческими реконструкциями балов минувших эпох (например, Большой бал-маскарад в Версале в духе времен Марии-Антуанетты и Людовика XVI; Исторический костюмированный бал в Париже, тематика которого меняется ежегодно, и др.);

– тематическими постановками (например, маскарадный бал «Лабиринт Джарета» в Лос-Анджелесе; Волшебный бал-маскарад в Рио-де-Жанейро во дворце Капакабана и др.);

– нетематическими балами (например, бал-маскарад «Рудольфина-Редут» в зимней дворцовой резиденции Хофбург и др.).

2. Партикулярными бальными мероприятиями:

а) камерными (домашние балы среднего сословия), востребованными в первой половине XX в. (до начала Второй мировой войны);

б) грандиозными – эксклюзивными балами, организованными представителями

финансового олигархата, в том числе творческого (получившими распространение во второй половине прошлого столетия). В их числе:

– бал-маскарад испано-мексиканского мультимиллионера французского происхождения Дона Карлоса де Бейстеги – известного декоратора интерьеров и коллекционера (Венеция, 5 сентября 1951 г.);

– «Черно-белый бал» Трумена Капоте – американского писателя, драматурга и актера (Нью-Йорк, 28 ноября 1966 г.);

– «Восточный бал» барона Оскара Дитера Алекса фон Розенберг-Реде – выдающегося французского банкира, аристократа, эстета и коллекционера (Париж, 5 декабря 1969 г.);

– «Бал Пруста» в честь 100-летия со дня рождения французского писателя Марселя Пруста, организованного Мари-Элен Ротшильд – французской светской львицей, принадлежащей к известному банковскому роду (загородный замок Ферьер близ Парижа, 10 июля 1971 г.);

– «Бал сюрреалистов» Мари-Элен Ротшильд, посвященный художникам-сюрреалистам Сальвадору Дали и Рене Магритту (загородный замок Ферьер близ Парижа, 12 декабря 1972 г.).

3. Частью балов профессиональных сообществ, не содержащих в своем содержательно-смысловом контексте церемониальных черт (балы прачек, кондитеров, ювелиров, трубачистов, цветочников, охотников, фармацевтов, журналистов, архитекторов, студентов, художников, врачей и др.). Перечисленные бальные мероприятия в подавляющем большинстве являются маскарадными (в том числе тематическими).

Развлекательные бальные мероприятия, как правило, проводятся в формате балов-маскарадов.

Заключение. В ходе эволюции бальной культуры сформировались ее основные содержательно-смысловые контексты, в рамках которых происходило бальное действие. Первый – церемониальный – был основой официальных мероприятий государственного масштаба, проводимых по поводу наиболее значимых политических и исторических событий. Второй – развлекательный – существовал в рамках официальных и неофициальных мероприятий, устраиваемых как по событийному поводу, так и без такового. Специфику третьего, церемониально-развлекательного

контекста составляла его гибридная природа, объединяющая в пределах одного пространства и времени черты церемониальных и развлекательных балов. Амплитуда событийности такого рода мероприятий колебалась от поводов государственного уровня до событий, происходивших в границах отдельного города или частной жизни важного и влиятельного лица. Подобные балы предполагали обязательность присутствия на них официальной статусной персоны в лице монарха (или иного представителя власти), выступавшей в качестве устроителя либо гостя бального действия.

В процессе развития бальной практики сложились и основные форматы ее проведения – традиционный и маскарадный, соотносимые с тем или иным содержательно-смысловым контекстом. Так, церемониальные и церемониально-развлекательные балы предполагали исключительно традиционный формат, а развлекательные допускали, помимо традиционного, и маскарадный формат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Носов, К.С. Рыцарские турниры / К.С. Носов. – СПб.: Полигон, 2004. – 141 с.
2. Худеков, С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2010. – 608 с.
3. Шишкин, В.В. Церемониал двора королевы Франции в эпоху Возрождения / В.В. Шишкин // Исторический научный журнал: научные исследования. – 2017. – Вып. 2. – С. 40–55.
4. Хейзинга, Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга; [пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э. Харитоновича]. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 720 с.
5. Giesey, Ralph E. Cèrèmonial et puissance souverain. France, XVe – XVIIe siècles / Ralph E. Giesey. – Paris: A. Colin, 1987. – 170 p.
6. Nguyen, Marie-Lan. Les grands maîtres des cérémonies et le service des Cérémonies à l'époque modern 1585–1792 / Marie-Lan Nguyen. – Université de Paris-IV Sorbonne. – Mémoire de maîtrise sous la direction de M. le Professeur Lucien Bély, 1998–1999. – P. 181.
7. Poux, Le N. La faveur du roi. Mignons et courtisans au temps des derniers Valois (vers 1547 – vers 1589) / Le N. Poux. – Paris: Champ Vallon, 2000. – 805 p.
8. Кармона, М. Мария Медичи (серия «След в истории») / М. Кармона. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 444 с.
9. Блюш, Ф. Людовик XIV / Ф. Блюш; пер. с франц. Л.Д. Тарасенковой и О.Д. Тарасенкова / Ф. Блюш. – М.: Ладомир, 1998. – 815 с.
10. Козандей, Ф. Церемониальная политика во Франции XVI–XVII вв. / Ф. Козандей; пер. с фр. Ю. Минеевой // Электронный научно-образовательный журнал «История». – 2015. – № 4(37). – С. 239–251.
11. Fassardi, François. Le grand bal de la reine Marguerite, fait devant le Roy, la Reine, et Madame, le dimanche 26 Aoust, en faueur de M. le Duc de Pastrana [Ressource électronique] / François Fassardi. – Paris: J. Nigaut, 1612. – 13 p. – Mode d'accès: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30419556f>. – Date d'accès: 13.06.2021.

Поступила в редакцию 10.03.2022

Художественный образ интерьера легкового автомобиля как объект дизайна

Бородулько А.А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье рассматриваются характерные особенности, свойственные дизайну интерьера легкового автомобиля, требования к решению, которые необходимо учитывать для создания привлекательного художественного образа. Подчеркивается средовая сущность интерьера легкового автомобиля как окружения, в котором пребывает потребитель и которое оказывает на него значительное влияние. Особое внимание уделяется восприятию интерьера как функционального и эмоционально-комфортного пространства потребителя, где его символичность выражается через точечные и пространственные визуальные акценты.

Отмечается, что интерьер легкового автомобиля нацелен на удовлетворение потребностей максимального количества потребителей, а потребительские ценности, реализующиеся посредством дизайна, должны отражаться и в его художественном образе.

В статье перечисляются направления в дизайне интерьеров легковых автомобилей, основанные на наиболее распространенных потребительских ценностях, таких как утилитарность, практичность, уверенность, элитарность, традиционность, выразительность, современность.

Делается вывод о значительной роли дизайна интерьера легкового автомобиля в современной культуре и искусстве, ориентира в обеспечении технологичности, эстетичности и комфорта.

Ключевые слова: образ, автомобиль, интерьер, дизайн.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 26–29)

Artistic Image of the Car Interior as a Design Object

Borodulko A.A.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article centers round the characteristic features inherent in the car interior design, requirements that must be considered in creating an attractive artistic image. The environmental essence of the car interior is emphasized, as the space where the consumer exists and which has a significant impact on him. Emphasis is placed on the perception of the interior as a functional and emotionally comfortable space for the consumer, where its symbolism is expressed through point and spatial visual accents.

It is noted that the interior of a car is aimed at meeting the needs of the maximum number of consumers, and consumer values that are implemented through design should be reflected in its artistic image.

The article lists the trends in the interior design of cars, based on the most common consumer values, such as: utility, practicality, confidence, elitism, tradition, expressiveness, modernity.

Conclusion is made about the significant role of car interior design in contemporary culture and art, a landmark in ensuring manufacturability, aesthetics and comfort.

Key words: image, car, interior, design.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 26–29)

Дизайн интерьера легкового автомобиля, понимание его как особого предмета проектирования, а также образ в целом активно менялись в течение всей истории развития легкового автомобиля. В рамках этого процесса были выработаны свои собственные

подходы и методики решения творческих задач дизайна легкового автомобиля. Дизайн интерьера транспортных средств охватывает такие отрасли, как авиа- и кораблестроение, производство рельсового транспорта, грузовой, пассажирский и легковой автотранспорт.

Адрес для корреспонденции: e-mail: andrei.baradulka@gmail.com – А.А. Бородулько

Ввиду массовости и потребительской значимости именно интерьер легкового автомобиля представляется наиболее передовым и технологически сложным направлением в дизайне легкового автомобиля. Информационная революция и глобализация автомобильного рынка в конце XX – начале XXI века привели не только к существенному расширению влияния автомобильного дизайна на экономику, но и его интернационализацию, что способствовало формированию новых подходов и решений в дизайне.

Проблемами в настоящее время являются слабая изученность вопроса в научной среде, высокая конкуренция в автомобилестроении и закрытость центров дизайна, которые привели к нехватке в открытом доступе актуальных теоретико-методических материалов по теме дизайна интерьера легкового автомобиля.

Для раскрытия рассматриваемого вопроса были проанализированы работы таких авторов, как З.Г. Бегенау, Т. Веблен, В.Г. Зызыкина, А.Г. Маслоу.

Цель статьи – описать характерные особенности интерьера легкового автомобиля и формируемого им образа как объекта дизайна, дать характеристику некоторых направлений.

Дизайн интерьера легкового автомобиля нацелен на создание эстетичного, функционального, образно-выразительного, эргономичного и технологичного пространства с высокими потребительскими качествами, при этом он дополняет и логически продолжает экстерьер, формируя вместе с ним художественный образ и впечатление от автомобиля в целом.

В отличие от экстерьера легкового автомобиля, являющегося объектом во внешней среде, интерьер представляет собой внутреннее пространство. Кузов легкового автомобиля определяет пространство интерьера полностью закрытым, полуоткрытым или полностью открытым. Таким образом, интерьеры можно разделить на открытые, полуоткрытые и закрытые.

Структура интерьера легкового автомобиля напоминает аналогичную интерьера жилого дома и состоит из мягкой мебели, представленной диванами или креслами водителя и пассажиров; декоративной обшивки потолка и внутренних бортов автомобиля; мест хранения грузов и личных вещей в виде полок, ниш, карманов, крючков, бардачков; рабочей зоны водителя и пассажира; трансформируемого стола (подлокотника); элементов освещения и управления автомобиля; окон и люков, обеспечивающих визуальную связь с внешней средой. В то же время имеются существенные отличия в каждом его элементе и применяемом подходе.

Важная особенность внутреннего пространства интерьера в том, что оно на время пользования заменяет для человека все другие окружения, временно становиться его средой обитания. Наиболее распространенный закрытый салон формирует внутреннее пространство, которое может изолировать человека от воздействия температуры, ветра, звуков, видимости внешней среды.

Средовая сущность интерьера легкового автомобиля значительно влияет на пассажиров внутри салона и полностью или частично заменяет внешнюю среду на время поездки.

Небольшой объем интерьера предполагает близкое, менее одного метра, размещение пассажиров, что позволяет сделать вывод о том, что все пассажиры внутри легкового автомобиля находятся в личном, эмоционально значимом, пространстве друг друга. Зачастую пассажиры, находящиеся в одном автомобиле, лично знакомы друг с другом, а сама поездка носит доверительный характер. Следовательно, образ интерьера оказывает влияние на эмоционально-психологическую среду пассажиров.

Камерность интерьера легкового автомобиля предполагает близкое расположение не только пассажиров, но и его поверхностей к органам восприятия человека – зрение, слух, осязание. Время нахождения пассажиров внутри легкового автомобиля достаточно для получения детальной информации об интерьере. Такие характеристики интерьера, как цвет, свет, материал, текстура, форма, быстро запоминаются и имеют большое значение для потребителя. Можно отметить, что у человека темные цвета ассоциируются с чувством страха, неуверенности и угнетенности, яркие и светлые тона вызывают радость и успокаивают [1].

Организация ограниченного пространства интерьера легкового автомобиля требует учета интересов и детей, и взрослых (различной комплекции и роста).

Грузы, перевозимые в салоне легкового автомобиля, могут иметь различные размеры и конфигурацию. Вышеназванные требования, а также ограничения по безопасности оказывают значительное влияние на специфику разработки дизайна интерьера легкового автомобиля и создания его художественно-образного решения, заключающуюся в интегрированности, функциональности, эргономичности и эстетичности.

Восприятию художественного образа интерьера влияют форма, размер и направление открывания дверей, площадь и характер остекленных поверхностей.

Ввиду того, что интерьер легкового автомобиля воспринимается потребителем как снаружи - через окна, открытые двери и люки, так и из салона – с мест пассажира и водителя, необходимо обеспечивать высокую выразительность решений с любых ракурсов обзора.

Интерьер легкового автомобиля как результат творческой деятельности выражает эстетические ценности, взгляды, предпочтения автора, его определенную эмоциональную содержательность. Потребитель, выбирая определенный интерьер из доступных, соглашается и принимает авторское решение, приобщаясь к заложенному в него эмоционально-смысловому и культурно-эстетическому содержанию. Таким образом, можно утверждать, что посредством художественно-образных решений интерьера легкового автомобиля потребитель осуществляет свою ценностную самоидентификацию и приобщение к транслируемым культурным ценностям, расширяя личностный эмоциональный опыт.

Следует отметить, что пассажиры, впервые оказываясь в салоне автомобиля,不由自主но вовлекаются в познавательную-оценочную деятельность и рассматривают интерьер с позиции потребителя на соответствие личным предпочтениям и взглядам. Подобная оценочная деятельность присуща и его владельцу, когда важными являются его потребительские качества, где фактор престижности владения выходит на первый план [2].

Таким образом, интерьер легкового автомобиля выступает носителем собственной эстетической ценности и заложенных в него взглядов и смыслов, которые воплощены в визуальных образах и передаются в трехсторонней коммуникации между автором, владельцем и его пассажирами.

Образ интерьера легкового автомобиля, транслируемый автором и воспринимаемый наблюдателями, не однороден и концентрирует внимание на определенных его частях – визуальных акцентах.

Визуальный акцент несет основную знаковую функцию образного решения и выполняет ключевую роль в его формировании. Визуальный акцент может быть один, как и несколько. В случае нескольких акцентов имеются главный и второстепенные. Можно выделить три основных подхода к созданию визуальных акцентов. Так, в большинстве легковых автомобилей рабочая зона водителя и переднего пассажира формирует визуальный акцент интерьерного решения. Менее распространены решения с несколькими визуальными акцентами, где первый размещен в рабочей зоне водителя и переднего пассажира,

а второй (второстепенный) в рабочей зоне пассажиров на заднем ряду. Также имеются решения с главным акцентом на центральном разделительном тоннеле, данное решение используется преимущественно в легковых автомобилях с широким салоном.

Выраженной тенденцией является переход от точечных акцентов к пространственным акцентам интерьера, которые реализуются в виде пронизывающей салон декоративной подсветки, развитого рабочего пространства водителя и пассажиров, визуально-знаковой высокотехнологичной и многофункциональной мягкой мебели салона.

В течение всего XX и начала XXI века происходило несколько значимых процессов, влияющих на формирование образа интерьера легкового автомобиля.

Все больше внимания уделялось трем важным вопросам:

- расширению эстетических характеристик образа интерьера;
- наполнению функциональной составляющей интерьера;
- удобству и практичности при его эксплуатации.

Решение этих вопросов присутствует в любом интерьере.

Заметным явлением, относящимся как в целом к легковому автомобилю, так и к интерьеру, стало возрастание значимости вопросов безопасности, экологии и эргономики. Рост роли этих факторов происходил одновременно с активным ростом количества выпускаемых легковых автомобилей.

Результатом исследований потребительского поведения и конкурентной борьбы стало формирование интерьерных решений легковых автомобилей, соответствующих основным потребительским мотивам. Так, В.Г. Зазыкин выделяет, но не ограничивает, следующие мотивы: утилитарные, эстетические, основанные на моде и престиже, уподобления и стремления к традициям [3].

Анализ массового сегмента легковых автомобилей выявил характерные направления в дизайне и образности интерьеров: утилитарные, демонстративные, эмоционально-эстетические, компромиссные. Каждое из направлений сконцентрировано на определенном наборе ценностей и своей группе потребителей.

Направление утилитарных интерьеров – самое массовое и распространенное сегодня. Основным критерием отнесения интерьера к данной группе является превалирование решений, сконцентрированных на максимальной эргономичности, функциональности, удобстве, практичности. Интерьеры данного

направления нацелены на удовлетворение нужд потребителя и относятся по классификации А. Маслоу к низшим потребностям, в противовес высшим, потребностям роста [4]. Линии, объемы, материалы полностью подчинены реализуемой практической задаче. Образы интерьеров легковых автомобилей отличаются визуальной насыщенностью и предсказуемостью. Негативными сторонами указанного направления могут быть эмоциональная безликость и невыразительность. Интерьеры утилитарной направленности могут ассоциироваться у потребителя с рациональностью, надежностью, спокойствием и долговечностью.

Демонстративное направление интерьеров легковых автомобилей имеет ограниченную потребительскую аудиторию, при этом является ориентиром и предметом для подражания. Внимание направлено на исключительность и уникальность решений, максимальный эмоциональный комфорт, роскошь и элитарность, принадлежность к определенной социальной группе или классу, консерватизм и традиционность. Привилегированность и праздность владельцев в понимании Т. Веблена в полной мере соответствует этому направлению [5]. Образы интерьеров характеризуются максимальной выразительностью и сравнимы с произведениями искусства. Утилитарные решения в этих интерьерах второстепенны. Потребители могут ассоциировать данные интерьеры с уверенностью, массивностью, успехом, популярностью и достатком.

Интерьеры, направленные на удовлетворение эмоционально-эстетических запросов, имеют популярность в нынешнее время. Их характеризуют высокая образная выразительность и открытость решений, акцентирующие внимание на ощущениях и переживаниях от процесса. Формы интерьера передают сиюминутное настроение автора, погружая потребителя в его эмоциональную среду и активно эстетически воздействуя на человека [2]. К слабой стороне данного направления можно отнести недостаточную практичность и избыточную напряженность, не всегда подходящую для ежедневного использования легкового автомобиля. Ассоциативность этого направления связана преимущественно со спортом и ощущениями риска, движения, преодоления, а также технического превосходства.

Компромиссные решения чаще всего направлены на компенсацию слабых сторон утилитарных и эмоциональных направлений в дизайне интерьеров легковых автомобилей. Мотивы роскоши и элитарности характерны в меньшей степени ввиду более узкого

потребительского сегмента. Компромиссные интерьеры наиболее разнообразны по набору реализуемых в нем потребительских запросов и нацелены на максимальную аудиторию. В данном направлении преследуется создание образного и выразительного интерьера доступными средствами, без потери эргономичности, утилитарности и удобства. Образ нацелен на разрушение безликости и низкой выразительности утилитарного направления и ассоциируется у потребителя с легкостью, современностью и динамичностью.

Интерьер легкового автомобиля активно меняется, ведется поиск новых стиливых, функциональных, технологических решений. Понимание данных процессов позволяет поддерживать высокий уровень качества дизайна интерьера и его художественно-образной выразительности, которая будет востребована потребителями.

Заключение. Дизайн интерьера легкового автомобиля, исторически прошедший значительный путь своего развития, создал собственные подходы и методики, качественно отражающие ранее описанные особенности и требующие их изучения.

Сегодня дизайн интерьера легкового автомобиля является ярким феноменом массовой культуры и значимым ориентиром в части комфорта, выразительности, роскоши и технологической сложности, оказывая на нее значительное влияние и являясь неотъемлемой ее частью. Его культурную и социально-экономическую значимость в условиях информатизации и глобализации сложно недооценить. Как экстерьер, так и интерьер стали олицетворением своей эпохи и частью истории современного мира.

Художественный образ интерьера легкового автомобиля является носителем знаково-символьного, социокультурного, эстетического и эмоционального содержания, обеспечивая визуальную коммуникацию между автором, владельцем и пассажирами.

Внимание к проблеме образности и выразительности интерьера легкового автомобиля позволяет более глубоко понимать особенности этого процесса, что существенно расширяет возможности дизайнера в данном направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайнштейн, Л.А. Психология восприятия / Л.А. Вайнштейн. – Минск: Тесей, 2005. – 224 с.
2. Бегенау, З.Г. Функция, форма, качество: пер. с нем. / З.Г. Бегенау; под ред. и с послесл. Г.Б. Минервина. – М.: Мир, 1969. – 168 с.
3. Зазыкин, В.Г. Психология в рекламе / В.Г. Зазыкин. – М.: Дата Стром, 1992. – 64 с.
4. Маслоу, А.Г. Мотивация и личность / А.Г. Маслоу. – СПб.: Евразия, 2001. – 478 с.
5. Веблен, Т. Теория праздного класса / Т. Веблен. – М.: Прогресс, 1984. – 367 с.

Поступила в редакцию 12.03.2022

Художественная и научная фантастика как компонент индустрии культуры КНР

Хуан Ичэн

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

В современном Китае художественная и научная фантастика выступают в качестве важного компонента индустрии культуры. Элементы фантастики обнаруживаются в таких жанрах китайского кинематографа, как уся и сянься. Уся представляет собой «кино боевых искусств» (киноленты «Крадущийся тигр, затаившийся дракон», «Дом летающих кинжалов», «Братство», «Зов героев», «Тень клинков»). Фильмы жанра сянься, снятые в последние годы («Раскрашенная кожа», «Фреска», «Царь обезьян», «Легенда о демонической кошке», «Блуждающая Земля»), демонстрируют выход китайского фантастического кинематографа на новый качественный уровень. Отдельный жанр китайского фантастического кино – психоаналитический триллер («Удушье», «Призрачная любовь», «Куколка», «Смертельные пряди», «Брак», «Дом, который не умрет никогда»). Увлечение фантастикой присуще некоторым молодежным субкультурам Китая – ролевики, азеркины, косплееры. Ролевики разыгрывают роли героев литературных произведений многих известных авторов. Их представления могут продолжаться несколько дней. Азеркины стремятся сопоставить себя с каким-либо мифическим или легендарным персонажем. Молодые поклонники косплея желают перевоплощаться в необычных фантастических героев. В XXI столетии в Поднебесной бурно развивается сфера научной фантастики, которая оказывается весьма прибыльной отраслью китайской индустрии культуры.

Ключевые слова: индустрия культуры, кинематограф, Китай, молодежные субкультуры, наука, фантастика.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 30–34)

Fiction and Science Fiction as a Component of the Culture Industry in China

Huan Ichen

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

In modern China, fiction and science fiction are an important component of the culture industry. Elements of science fiction can be found in such genres of Chinese cinema as wuxia and xianxia. Wuxia is a “martial arts movie” (“Crouching Tiger Hidden Dragon”, “House of Flying Daggers”, “Brotherhood”, “Call of Heroes”, “Shadow of the Blades”). Xianxia films made in recent years (“Painted Skin”, “Fresco”, “Monkey King”, “Legend of the Demon Cat”, “Wandering Earth”) show the entry of Chinese fantasy cinema onto a new quality level. A separate genre of Chinese fiction cinema is the psychoanalytical thriller (“Choke”, “Ghost Love”, “Dolly”, “Death Strands”, “Marriage”, “The House That Never Dies”). The fascination with fantasy is inherent in some of China’s youth subcultures – cosplayers, otherkin. Cosplayers act out the roles of characters from the literary works of many famous authors. Their performances can last several days. Otherkins seek to match themselves with some mythical or legendary character. Young cosplayers wish to reincarnate into unusual fantasy heroes. In the 21st century in China, the field of science fiction is booming, which proves to be a very lucrative branch of the Chinese culture industry.

Key words: culture industry, cinema, China, youth subcultures, science, fiction.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 30–34)

В первой четверти XXI века наметилась тенденция бурного развития индустрии культуры, связанной с жанром фантастики, которая представлена литературой, кинематографом, играми, модой и т.п. В 1980–1990-е гг. со словом «фантастика» было связано незначительное количество видов искусства.

С провозглашением политики реформ и открытости китайцы стали интенсивно контактировать с внешним миром, благодаря чему в КНР появилось большое количество произведений в жанре фантастики. К тому же этому способствовали некоторые нормативно-правовые акты правительства КНР.

Адрес для корреспонденции: e-mail: jokerhyc@gmail.com – Хуан Ичэн

Так, «Мнениями Китайского государственного управления кино и Китайской ассоциации науки и технологий» прописывались меры поддержки жанра фантастики, творческого и производственного процессов, в том числе в области спецэффектов, проката кинофильмов и подготовки необходимых специалистов этого жанра.

Цель статьи – показать сферы проявления художественной и научной фантастики как одной из составляющих индустрии культуры Китая.

Элементы фантастики в кинематографическом жанре уся. В стремительно развивающемся современном китайском кино, как полагает Сюй Дие, одним из популярнейших жанров является жанр уся, художественные приемы которого даже часто заимствуются в голливудских фантастических картинах [1]. Слово «уся» в китайском языке означает «благородный воин». Киноленты в этом жанре часто называют «кино боевых искусств». В европейском кинематографе аналогией являются фильмы плаща и шпаги с характерным представлением об истории, в которую можно включить авантурный сюжет с интригами, погонями, чудесными спасениями в последний момент и, разумеется, поединками на мечах. В уся максимально ценится не сама постановка боевых сцен, но больше всего постановка боев как поражающих воображение балетов, создающихся специально на камеру. В Китае даже возникла уникальная профессия экшен-хореографа-кинематографиста, воплощающего на экране боевые сцены, подобно шоу из голливудского мюзикла. Ведущие экшен-хореографы в совершенстве владеют искусством съемки и монтажа и создают собственные фильмы, наряду с постановкой боев в картинах других режиссеров.

Киноленты жанра уся снимаются в основном совместно с кинорежиссерами Гонконга. Так, в 1999 г. режиссером Энг Ли был снят фильм «Крадущийся тигр, затаившийся дракон». В первой четверти XXI столетия известный китайский режиссер Чжан Имоу снял такие киноленты, как «Герой» (2002), «Дом летающих кинжалов» (2004) [2]. Среди наиболее знаменитых уся последнего времени – дилогия «Братство», а также уся-вестерн Бенни Чана «Зов героев» (2016), «Тень клинков» режиссера Лю Яна. Современные китайские кинорежиссеры начали создавать кинофильмы в жанре уся с уникальным изобразительным решением в стиле монохромной живописи тушью.

Фантастические фильмы сянься. Нередко в действие уся пробираются мистические персонажи – лисы-оборотни, колдуны, демоны, живые мертвецы, – и тогда фильм, и без того

далекий от реализма, превращается в фэнтези и именуется сянься. Фильмы этого жанра появились впервые в КНР в 2009 г., когда Гордон Чан, опытный мастер экшена из Гонконга, соединил в фильме «Раскрашенная кожа» эффектные боевые сцены с фантазийным сюжетом, основанным на рассказе Пу Сунлина про лису-оборотня, которая мечтает быть человеком. Несмотря на купюры, сделанные китайскими цензорами, фильм стал хитом в прокате КНР. Талантливый режиссер продолжил свои эксперименты в картине «Фреска» (2011), заявленной как сиквел «Раскрашенной кожи», но потом превратившейся в самостоятельный фильм. Также эта лента, вдохновленная историями Пу Сунлина, повествует о наивном школяре, прошедшем сквозь древнюю фреску на стене монастыря и оказавшемся в мире, населенном исключительно женщинами неземной красоты.

К числу наиболее успешных сянься относится «Раскрашенная кожа 2» (2012), вошедшая в тройку самых кассовых фильмов года. Поставленная режиссером с китайского материка Уэршанем, эта картина отличалась сочетанием юмора, хоррора и мелодрамы, а также неожиданным эротизмом. Гонконгские режиссеры Сой Чэнь и Цуй Харк запустили на материке две популярные франшизы – «Царь обезьян» и «Детектив Ди» соответственно.

Самой успешной картиной в жанре сянься последних лет стала китайско-японская кинолента «Легенда о демонической кошке» режиссера Чэнь Кайгэ (2017). Работа художников и операторской команды в этой ленте – уровень классического Голливуда или итальянского кино середины XX в., когда для съемок возвели Древний Рим почти в натуральную величину. Здесь построили древнюю китайскую столицу Чанъань, потратив на это пять лет и 200 млн долларов. После съемок в грандиозной декорации открылся туристический аттракцион.

Новую эру в китайском сянься в 2019 г. открыл фильм «Блуждающая Земля», повествующая о спасении нашей планеты. Картина вышла на экраны в феврале 2019 г. и за 90 дней проката собрала в континентальном Китае почти 4,66 млрд юаней. Кинолента, по мнению Цзин Ту, стала безальтернативным лидером всех времен по кассовым сборам и показала жителям Поднебесной принципиально новый уровень китайского фантастического кинематографа [3, с. 38].

Фантастика в китайских психоаналитических триллерах. Интерес к фантазии в китайском обществе органично вписывается в общую тенденцию бурного развития

киноиндустрии КНР. Эта интеллектуально емкая отрасль в последнее время задает потребительские тренды в сфере развлечений и становится одной из важных точек роста китайской экономики. Свыше сотни хорроров и триллеров каждый год выпускается в Китае. Половина из них выходит в кинотеатрах, остальные – распространяются через интернет.

Вначале китайские хоррормейкеры строили свои фильмы по сюжетной формуле, напоминающей мультфильмы про Скуби-Ду: в первой части картины возникает монстр и всех пугает, а в конце дается рациональное объяснение. Но с каждым разом эти «научные» объяснения становились все более примитивными. Вскоре китайские режиссеры обнаружили, что на цензоров магически действует появление на экране психоаналитика, который объясняет, что на самом деле привидений не существует, а то, что вы видели, есть проекция вашего бессознательного. Эта фраза давала кинематографистам индульгенцию на показ самых невероятных фантастических кинолент. Так родился китайский психоаналитический триллер. Его основоположником стал режиссер Чжан Бинцзянь, который в своем дебютном фильме «Удушье» (2005) размыл грань между реальностью и галлюцинациями героя, уверенного, что он убил свою жену, и ввел в действие старую даму-психоаналитика, пытающуюся разобраться, что произошло на самом деле. Тем временем популярность психоанализа в китайском обществе росла. Китайский средний класс, находящийся в условиях стремительных социальных изменений и жесточайшей конкуренции, все более подвергался стрессам, неврозам и депрессиям. Поскольку именно средний класс и является главным потребителем кино, вскоре выяснилось, что психоаналитические мотивы способны сами по себе обеспечить успех фильма без всяких монстров.

В результате в Китае произошел расцвет психоанализа в кино, сопоставимый лишь с аналогичным бумом в американском кино 40-х годов прошлого века. Персонажи, страдающие расщеплением личности, амнезией и разнообразными неврозами, густо населяют китайские триллеры и хорроры, такие как «Кошмар» режиссера Германа Яу (2012), «Призрачная любовь» – Тина Ляня (2012), «Куколка» – Цю Чуцзи (2013), «Смертельные пряди» – Чжоу Сяои и Чжоу Сяоси (2013), «Великий гипнотизер» – Лэсте Чэня (2014) и др. Послабление цензуры в последнее время в части демонстрации сверхъестественных существ и событий, по мнению российского

искусствоведа Г.Д. Паксютова, актуализировало создание фильмов по мотивам готических историй о привидениях, начало которым было положено в материковом Китае фильмами «Брак» режиссера Тэна Хуатао (2007) и «Дом, который не умрет никогда» – Рэймонда Ипа (2014) [4, с. 153].

Увлечение фантастикой в ролевых играх. Авторы литературных произведений в жанре фантастики создают свой остроумный, юмористический, гротескный и абсурдный художественный стиль, опирающийся на нетрадиционное культурное мышление и литературные интерпретации. Нередко они разрушают творческие традиции, подрывают классику, тем самым способствуя изменению и расширению эстетической системы. Фантазия даже породила в молодежной среде Китая субкультуру ролевиков (почитателей ролевых игр), заимствованную у молодого поколения США. Данное молодежное увлечение получило широкое распространение в Америке в 1960-е гг. Так называемые ролевые игры предлагались молодежи в качестве метода психологической реабилитации, но очень скоро они переросли первоначальную задумку, ибо спустя некоторое время в молодежной среде родилось решение провести игру по книге Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец». Тогда и началось распространение ролевых игр по всему миру.

В Китае в период «культурной революции» эта субкультура не могла развиваться. Стремительная ее динамика обусловлена политикой реформ и открытости. Поколению Z ролевые игры, считает Бао Чанг, помогали жить, вырваться из обыденности будней, рождали сладкий трепет в душе. Юноши и девушки читали все фантастические произведения Толкиена, Говарда, Гаррисона, Хайнлайна, Пу Сунлина и др. Даже в самых безнадежных книгах они отыскивали зерна для своей фантазии и домысливали несказанное, ненаписанное, непридуманное [5]. Нередко фантастическое произведение задевало в молодой душе какие-то особые струны. Читатель отказывался от всех остальных книг и посвящал себя единственной, порой даже сам начинал писать в жанре фантастики. Фантастическая литература вносит в креативную индустрию Китая примерно 2 млрд юаней.

Ролевая игра по излюбленному произведению не просто позволяла молодым читателям продлить пространство книги, дочитанной, перечитанной и выученной наизусть. Главное, что она помогала им почувствовать себя равным автору и его художественным образам. Ролевики занимаются организацией

и проведением игр – как по Толкиену, так и по произведениям других авторов. Их можно условно подразделить на мечемашцев, которые приходят в основном ради того, чтобы помахать разнообразным оружием, и мастеров – собственно тех, кто игры организует. Группа участников в костюмах и с игрушечным оружием собирается где-нибудь в лесу, парке и там, согласно сюжету, придуманному мастером, распределяют роли. Игры проводятся по книгам, историческим эпохам или по придуманной мастером ситуации. Они могут длиться от нескольких часов до нескольких дней. За это время их участники проживают целую жизнь или даже несколько – жизнь героя или предателя, короля, менестреля или воина. Сценария в ролевых играх не бывает. Сюжет представляет собой только вводную информацию и более или менее определенные задачи для игроков, команд или отдельных лиц. От игрока требуются не только соответствующий костюм, прическа и аксессуары, но и правильность поведения (манеры держать себя, жестикаляции и речи).

Атрибутика ролевиков происходит от предметов, изображенных в литературных произведениях, по которым проводятся игры. Для книги Толкиена, например, популярны «магические» кольца и разнообразные кулоны, браслеты из бисера (заимствованные из субкультуры хиппи), головные повязки, удобные в применении на тренировках и в полевых условиях.

Перевоплощения азеркинов и косплееров. Сопоставляют себя с каким-либо мифическим или легендарным персонажем приверженцы молодежного формирования азеркинов (иных). Такое перевоплощение они объясняют проделками реинкарнации, либо тем, что в их человеческом теле находится душа другого существа, ссылаются на предков или символические метафоры. Данное молодежное объединение выросло из сетевого сообщества «Эльфов». Его субъекты находят друг друга по интернету.

Под влиянием европейской и японской фантастики в молодежной среде КНР популярностью пользуется сообщество молодых людей косплей, которое как бы является зеркалом увлечений китайского молодого поколения. Термин «косплей» в молодежный дискурс в 1984 г. ввел японский журналист Такахаси. Он образовался от аббревиации словосочетания *costume play*, что переводится как «костюмированная игра». Это молодежное увлечение возникло на волне всеобщего интереса к научной фантастике, фэнтези и стимпанку, которые возбуждают наибольший

интерес к перевоплощению в необычных героев: мутантов, космонавтов, ученых, инопланетян и др. Поклонников этих литературных жанров со временем становится все больше.

В качестве образов для перевоплощения китайские косплееры выбирают ярких запоминающихся персонажей, обладающих какими-то характерными чертами в поведении, имеющих оригинальную внешность, одежду. Среди них немало персонажей, принадлежащих к мифологии Китая. Но подавляющее большинство составляют герои современных мобильных игр или сериалов. В качестве примера можно назвать интернет-игру «Second Life». Число пользователей, зарегистрировавшихся в ней, составляет более 13 млн и продолжает расти. Ежедневно регистрируется 12–15 тыс. новых пользователей аккаунтов [6, с. 37]. Технический прогресс, повлекший колоссальное улучшение компьютерной графики, повысил интерес молодежи к воплощению образов игровых персонажей. На Комик-Коне Китая часто встречаются Ведьмаки, Йенниферы, Цири и др. В Инстаграме они выкладывают фото, на которых живых людей подчас трудно отличить от виртуальных героев.

Молодые поклонники косплея, участвующие в ролевых играх «Coser», обычно делают или покупают костюмы и реквизит для персонажа. С помощью костюмов, грима, жестов, поведения, языка и других выражений в реальной среде воспроизводят тех виртуальных персонажей и роли, которые им нравятся. Участвуя в ролевых играх косплея, они не используют свои настоящие имена, а только имя косплея («CN»).

В последнее десятилетие популярность субкультуры косплей среди китайской молодежи существенно выросла. По мнению Ван Цзяна и Хоу Вэньхуэя, условия для увеличения приверженцев косплея создают быстрая популярность китайского интернета, влияние японской и европейской анимации, а также бурное развитие местной анимации [7]. Источником их вдохновения являются кино и сериалы, компьютерные комиксы, книги, аниме и манго. В городах КНР организовываются фан-выставки и фестивали. Так, в апреле ежегодно проводится международный фестиваль анимации в Ханчжоу, в мае – карнавал косплея, в июле – Золотой дракон. Все это масштабные фестивали косплея в Китае, способствующие его популярности.

Научная фантастика в системе индустрии культуры. В последнее десятилетие в мире быстрыми темпами развивается научная фантастика, представленная литературой,

кинематографом и мобильными играми. В США комбинация креативных индустрий и научной фантастики приносит большие доходы: эта индустрия находится на втором месте по объему прибылей.

Творческий бизнес в сфере научной фантастики в Китае начал также интенсивно развиваться. Его катализатором является бурное развитие китайской космонавтики, искусственного интеллекта, геной инженерии и других высоких технологий. Подобная достаточно плодотворная почва науки и технологий способствовала появлению фантастов и потребителей научной фантастики. Субъекты китайской научной фантастики не подражают слепо создателям западных фантастических произведений. Китайскими авторами создаются своя как стилистически, так и тематически уникальная научная фантастика и, что не менее важно, эффективная составляющая цикла «производство – продвижение – продажа креативного продукта». Все это в совокупности обусловило стремительный рост стоимости чтения научно-фантастической литературы. Так, если в 2017 г. она составляла 0,97 млрд юаней, то уже в 2019 г. – 2,01 млрд юаней. Совокупный валовой продукт индустрии научно-фантастических игр превысил 43 млрд юаней [3, с. 40].

Государство и китайские инвесторы вкладывают немалые инвестиции в сферу научной фантастики. Так, в 2020 г. администрация пекинского района Шициншань учредила специальный фонд объемом 50 млн юаней на поддержку научного фантастического творчества и создание тематических локаций.

В КНР функционирует Китайский центр исследований бизнесов в области научной фантастики, который разрабатывает адресные рекомендации и планы развития индустрий, занимается поиском инвестиций. С 2016 г. в Китае ежегодно организуются конференции по проблемам научной фантастики, в рамках которых проводится ряд форумов и онлайн-ивентов.

Заключение. Таким образом, стремительный интерес китайской молодежи к художественной и научной фантастике свидетельствует о том, что фантастикомания является одним из важнейших компонентов индустрии культуры (文化产业 文ьхуа чанье).

ЛИТЕРАТУРА

1. 许荻晔 《中国电影史：从政治电影到电影政治//东方早报》，2014年版，№ А 26，第1 – 3页 = Сюй, Дие. История китайского кино: от политического кино к политике кино / Дие Сюй // Дунфан цзао бао. – 2014. – № А 26. – С. 1–3.
2. Чун, Яту. Битва за кассу / Яту Чун // Китай. – 2013. – № 2. – С. 56–57.
3. Цзин, Ту. Новая жизнь старого завода / Ту Цзин // Китай. – 2021. – № 4. – С. 38–40.
4. Паксютов, Г.Д. Китайская киноиндустрия: актуальные тенденции развития и социально-экономическое значение / Г.Д. Паксютов // Проблемы Дальнего Востока. – 2017. – № 6. – С. 150–155.
5. 鲍鲲《网游：狂欢与蛊惑》，苏州，苏州大学出版社，2012年版，189页 = Бао, Чанг. Онлайн игры: карнавал и соблазн / Чанг Бао. – Сучжоу: Издательство университета Сучжоу, 2012. – С. 189.
6. 范周《文化产业论纲》，北京，社会科学文献出版社，2016年版，第76页 = Фань, Чжоу. Обзор культурной индустрии / Чжоу Фань. – Пекин: Пресса литературы по социальным наукам, 2016. – 76 с.
7. 万江、侯文辉《Cosplay的文化表征及其社会学考察》，《四川戏剧》，2015年第7期，152-156页 = Ван, Цзян. Культурное представление косплея и его социологические исследования / Цзян Ван, Вэньхуэй Хоу // Сычуаньская драма. – 2015. – № 7. – С. 152–156.

Поступила в редакцию 21.03.2022

Стратегия как основа продвижения музея XXI века

Папроцкая А.Ю.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

В исследовании выявляются и анализируются стратегии развития и продвижения музея XXI века как социокультурного феномена, определяются перспективные направления трансляции и популяризации культурного наследия. Музеи XXI века – это смена привычного стиля, образа и направления мысли, многофункциональность и поиск самоопределения в изменившейся социальной среде. Уникальность музеев в современных реалиях становится одним из ключевых факторов успеха. В результате взаимодействия музея и социума рождаются новые формы коммуникации с посетителем. Право на диалог с современной культурой открыло возможность переосмысления феномена культурной среды музея. Продвижение услуг музея требует комплексного подхода, который реализуется при разработке стратегической тактики развития организации культуры. Автор рассматривает стратегию как основу для достижения максимальной эффективности деятельности музея на нынешнем этапе. Стратегия разрабатывается в соответствии с миссией музея и оценивается с позиции перспектив эволюции музейной структуры. Установлено, что преобладающими стратегиями, реализуемыми при комплексном подходе к продвижению музея, являются: стратегия коммуникации, стратегия открытости и доступности музеев, стратегия партнерства, стратегия участия, маркетинговая стратегия, контент-стратегия, PR-стратегия (связи с общественностью) и рекламная стратегия. Стратегия и вектор коммуникации музеев являются закономерным следствием развития всего общественного пространства, что и послужило предметом данного исследования. Представленные стратегии в будущем, безусловно, будут совершенствоваться, дополняться и видоизменяться, как и само музейное пространство.

Ключевые слова: стратегия, коммуникация, феномен, музей, культура, продвижение, маркетинг, наследие.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 35–40)

Strategy as a Promotion Basis for the 21st Century Museum

Paprotskaya A.Yu.

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

Strategies of the development and promotion of the 21st century museum as a social and cultural phenomenon are identified in the study. Prospective trends of presenting and popularizing of cultural heritage are established. The 21st century museum is a transformation of the usual style, image and thinking direction, the multifunctionality and self-identification search in the changed social environment. The uniqueness of the museums in the contemporary reality is a key factor of their success. As a result of the museum and the society interaction new forms of the communication with the visitor emerge. The right to have a dialogue with the contemporary culture has made it possible to reconsider the phenomenon of the museum culture space. The promotion of the museum services requires a complex approach which is implemented in the elaboration of the strategic tactics of the culture establishment development. The author considers strategy as a basis for reaching maximum museum efficiency at the present stage. Strategy is developed in accordance with the museum mission and is assessed from the point of view of the museum structure evolution prospects. It is found out that the prevailing strategies, which are implemented in the complex approach to the museum promotion, are the communication strategy, the openness and availability strategy, the partnership strategy, the participation strategy, the marketing strategy, the concept strategy, the PR strategy and the advertising strategy. The museum strategy and the communication vector are a regularity consequence of the development of the whole public space, which has become the object of the research. The presented strategies will certainly be improved, complemented and transformed in the future as well as the whole museum space.

Key words: strategy, communication, phenomenon, museum, culture, promotion, marketing, heritage.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 35–40)

Адрес для корреспонденции: e-mail: frau-rusalka777@yandex.ru – А.Ю. Папроцкая

Современные исследователи рассматривают музей как социокультурный феномен, отражающий ключевые смыслы эпохи. Сейчас музей динамично и своевременно воспринимает те изменения, которые происходят в социуме, так как является его неотъемлемой частью. В результате этого взаимодействия рождаются новые формы коммуникации музея с обществом. В нашем мире ничто не постоянно и не стоит на месте. Все явления либо совершенствуются, либо разрушаются. Совершенствование – социокультурный феномен развития музея. Это процесс, направленный на качественную модернизацию как материальных, так и духовных объектов с одной единственной целью – стать лучше [1]. Право на диалог с нынешней культурой открыло возможность переосмысления феномена культурной среды музея.

Цель исследования – выявление и анализ стратегий развития и продвижения музея XXI века как социокультурного феномена, определение перспективных направлений трансляции и популяризации культурного наследия музеем.

Стратегия открытости и доступности музея как составляющая коммуникационной стратегии. Динамичность и непредсказуемость меняющейся действительности диктуют свои условия для успешного развития музейного пространства. Основой для достижения максимальной эффективности деятельности музея является *стратегия* – комплекс действий тактического характера, направленных на определенный вектор развития музея, четко спланированных и способствующих достижению поставленных целей [2].

Стратегия разрабатывается в соответствии с миссией музея и оценивается с позиции перспектив развития музейной структуры. Разработка точной стратегии становится главной задачей музейного планирования. Стратегия выступает той тонкой нитью, которая связывает реальное с желаемым. Все стратегии музеев на современном этапе направлены на удержание внимания публики, то есть своей целевой аудитории.

Стратегический подход выделяется рядом преимуществ: оптимизацией затрат, выявлением новых возможностей развития организации, максимально эффективным распределением всех видов ресурсов для дальнейшего совершенствования структуры. Стратегия выступает значимым инструментом для того, чтобы увидеть всю картину происходящего и найти самые быстрые пути реализации поставленной цели. В основе комплексного подхода лежат глубокое и систематическое

изучение и анализ рыночных реалий, четкое понимание преимуществ и недостатков своего продукта, что является важным звеном для внедрения инновационных решений и модернизации процесса транслирования произведения искусства и его продвижения.

Одной из важнейших является *стратегия коммуникации*, которая очерчивает принципы и ориентиры решения проблем взаимодействия музея и социума. На современном этапе в сфере культуры заметны новые тенденции развития: музеи становятся платформами для социального взаимодействия профессионалов из разных научных областей и выступают пространством для экспериментов и новаций. Коммуникативная функция музея показывает взаимодействие музея с различными аудиториями, ведется дискурс о проблемах коммуникации с целевой аудиторией. Таким образом, формируется запрос на услуги музея, и музейная структура в ходе анализа и сегментации аудитории определяет вектор своего развития.

Коммуникационная стратегия в широком смысле представляет собой часть стратегии бренда или компании (музея), основной целью которой является построение эффективного обмена информацией с целевой аудиторией для продвижения продукта и получения обратной связи [3]. Мы выделили три фактора, определяющих векторы эффективного развития музея.

Фактор № 1. Предоставление информации, которая позволяет максимально функционально и разносторонне презентовать музейный экспонат: разнообразить контекст подачи информации, ее доступность и оригинальность. Например, записать рассказ автора самого художественного произведения, провести с ним встречу, беседу или мастер-класс.

Фактор № 2. Работа непосредственно с целевой аудиторией: количественная (программы по расширению аудитории музея), так и качественная (выстраивание диалога и взаимодействие с публикой, получение обратной связи).

Фактор № 3. Возможность собирать и анализировать при помощи современных маркетинговых и цифровых технологий статистические данные о поведении посетителей в стенах музея. Мы можем узнать, какой маршрут для них максимально интересен, какая информация о культурных объектах является наиболее важной, а также благодаря сегодняшним медийным технологиям сделать срез мнений посетителей о музее в социальных сетях, на сайте учреждения.

Коммуникационная стратегия музея формирует желание у посетителя более глубокого изучения музейного предмета. В рамках этой стратегии задачей музея становится предоставление открытого доступа к нужному посетителю информационному ресурсу, который, в сравнении со сторонними источниками, всегда является достоверным. Здесь важным инструментом в достижении поставленной цели выступают современные технологии, они уменьшают возможность возникновения проблем, с которыми может столкнуться посетитель. Цифровые технологии могут использоваться в поиске информации задолго до посещения экспозиции: они готовят посетителя к визиту в музей, могут сопровождать его и после посещения выставки (например, посетитель имеет возможность оставить отзыв в социальных сетях музея, высказать собственное мнение или пожелание, задать интересующие вопросы, дать рекомендации).

Рассмотренные далее стратегии развития музея тесно связаны со стратегией коммуникации и между собой. В рамках стратегии коммуникации определяющую роль играет *стратегия открытости и доступности музеев*. Она представляет собой оптимизацию процесса общения посетителя с музейными предметами. Это открытость и удобство доступа в музей для различных групп населения, включая людей с ограниченными возможностями. Создаются интерактивные, более понятные посетителю экспозиции с использованием достижений дизайна и нынешних цифровых технологий [2]. Для совершенствования данной стратегии музеи модернизируют свои технические возможности (создание парковок для велосипедов и колясок, монтаж подъемников для инвалидов, лифты), готовят специализированные обучающие проекты и программы. Подчеркивает открытость музея внесение изменений в режим работы учреждения: вводится вечернее посещение по определенным дням недели [4].

Стратегия открытости музея проявляется в доступности информации о его деятельности, публикаций и изданий. Это не только прямая коммуникация с посетителем, но и доступность объектов хранимого им культурного наследия. Увеличению количества посетителей и дохода музея способствуют такие технологии открытости музея, как продвижение интернет-магазина, технология фандрайзинга (поиск и привлечение денег и прочих ресурсов на социальные, образовательные, культурные проекты и благотворительные фонды), продажа онлайн-билетов и сертификатов. Таким образом, формируется принцип доверия

по отношению к посетителю, чтобы заинтересовать его в помощи музею финансово.

В рамках этой стратегии внедряются информатизация музеев, оцифровка предметов основного фонда. Музей выступает важным источником знаний о мировом культурном наследии и истории, поэтому одним из путей решения задачи сохранения и презентации информации является оцифровка музейной коллекции и перевод ее в электронный формат. Несомненные преимущества оцифровки музейного фонда – обеспечение сохранности музейных предметов и удобный доступ к их изучению, возможность работы с электронным фондом людям, которые физически не могут ознакомиться с подлинным предметом.

Стратегия партнерства и стратегия участия в деятельности культурной институции. В тесной связи со стратегией открытости и доступности выступает *стратегия партнерства*. Заметным становится сотрудничество отечественных и зарубежных музеев: возможность выезда сотрудников на стажировки, конференции, семинары [4]. На современном этапе все более значительна роль благотворительных фондов в реализации музеем многих планов и инициатив. Становятся партнерами в деятельности музея и другие субъекты коммуникации: организации сферы бизнеса, реальные и потенциальные спонсоры, дарители и коллекционеры, средства массовой информации, волонтеры, организации сферы туризма [4]. Для сегодняшнего культурного пространства характерны укрепление межмузейного сотрудничества и формирование общей коммуникационной и конкурентной политики. Более того, интенсивная и продуманная деятельность музея в пространстве Интернет предоставляет возможность его аудитории не только стать посетителями виртуального музея из любой точки мира, но и объединиться в сообщества по интересам для реализации виртуальных проектов в области искусства, образования, науки и культуры.

В пространстве музея осуществляют процесс коммуникации заинтересованные пользователи, искусствоведы и музейные работники, влияя на музейную деятельность. Одним из примеров стратегии партнерства является создание обществ «Друзей музея» (например, проект «Клуб Друзей Эрмитажа»). Среди «Друзей музея» зачастую – крупнейшие международные компании, благотворительные фонды, коллекционеры, которые во многих случаях довольно активно участвуют в жизни музея. Нередко партнерами музея становятся производители современной техники и программ, которые заинтересованы в таких

прекрасных демонстрационных площадках, как музей [4].

Первостепенным фактором успеха музея XXI века служит переход от концепции созерцания к концепции участия. Интерес к деятельности музея закрепляется в сознании человека и занимает достойное место в жизни социума. *Стратегия участия* направлена не только на создание интерактивных экспозиций и музейных программ, но и на реальное вовлечение посетителей в жизнь музея, на личностную и творческую самореализацию. Изменяется характер коммуникации между музеем и посетителем: ранее это был формат монолога, где музейный сотрудник транслировал информацию в одностороннем порядке, сейчас – это диалог, где посетитель – полноправный его участник [4]. Экспозиция стала универсальным каналом коммуникации, системой культурных кодов, которые посетитель будет трансформировать через собственную культурную память и ценностные установки. Сейчас уже значим не только экспонат коллекции, но и сам человек.

В нынешнем мире стратегия участия получила свое развитие с распространением социальных технологий в пространстве Интернет, благодаря которым обычный посетитель стал активным создателем виртуального продукта. Интернет-среда преобразует музей в открытое пространство для взаимодействия. Пассивный потребитель музейного продукта превращается в участника и создателя культурных процессов: мероприятий, проектов, выставок.

В качестве примера элемента культуры участия приведем итальянский музей древнего искусства в Турине. Не имея финансирования для приобретения новой коллекции фарфора, музей реализует широкую краудфандинговую кампанию. Благодаря эффективному и спланированному использованию возможностей социальных медиа собранная сумма денег в 20000 раз превысила необходимую для покупки фарфора. В проекте приняли участие около полутора тысяч человек [5]. Таким образом, мы проследили такой элемент культуры участия, как *сотворчество*.

Сотворчество представляет собой основополагающий элемент культуры участия, в котором организация и ее целевая аудитория работают в тандеме над созданием культурного продукта. У посетителя складывается определенное эмоциональное состояние, мотивирующее его активно сотрудничать с музеем для достижения четко поставленных целей.

Механизмы вовлечения помогают решить проблему повторного посещения, которая сегодня остро стоит перед множеством музеев в мире. Музейные сотрудники стремятся к созданию динамичной экспозиции, где музей рассматривается как меняющийся мир, что интригует посетителя и побуждает вернуться в музей еще не раз. Тенденцией, предшествующей культуре участия, является *интерактивность*, представляющая собой коммуникацию между посетителем и музеем, основанную на формировании «отклика» музейной системы на действия посетителя и установления двусторонней связи, диалога. В интерактивном пространстве музея посетитель может совершать непосредственное взаимодействие с экспозицией: трогать экспонаты руками, искать и использовать дополнительную информацию, самостоятельно моделировать и строить экспозицию (например, благодаря технологиям дополненной реальности). Однако наличие в музее QR-кода или сенсорной панели вовсе не делает экспозицию интерактивной – основными чертами интерактивного музейного пространства выступают понимание мотива посетителя, внимание к его потребностям и активная поддержка его психологических запросов.

Маркетинговая и контент-стратегия в музейном планировании. Одной из основополагающих в популяризации музея и культурного наследия XXI века является *маркетинговая стратегия*. Продвижение музейного продукта требует комплексного подхода, важными составляющими которого являются технологии и принципы маркетинга. Невзирая на то, что Устав ИКОМ определяет музей в качестве некоммерческого учреждения [6], технологии маркетинга все более активно внедряются в музейную сферу. Ведь «некоммерческий» характер музейной деятельности не означает запрета на получение прибыли, а лишь накладывает те или иные ограничения на ее использование: заработанные средства музея должны направлять на свое развитие как учреждения культуры.

Музейный маркетинг являет собой одну из систем и стратегий управления музеем, ориентированную на изучение культурных потребностей аудитории и удовлетворение спроса на музейные продукты и услуги, а также на создание конкурентоспособной среды для продвижения музейного продукта среди других сегментов культуры [7]. Музейный продукт – результат интеллектуальной, организационной деятельности музея, транслируемый

в материально-вещественной, нематериальной, информационной форме либо в виде предоставляемых услуг.

Посредством маркетинговых подходов осуществляется постановка конкретных целей и задач, которые необходимо решить в ходе продвижения музея. Цели музейной структуры могут быть различными: привлечение внимания к выставкам, мероприятиям и акциям музея; продвижение бренда; увеличение посещаемости; сбор данных статистики для анализа целевой аудитории; создание положительного образа музея. Для того чтобы понимать, достигнуты ли поставленные перед музеем цели, необходимо заблаговременно создать систему оценки эффективности и на определенных этапах осуществления стратегии проводить ее анализ.

Музейный маркетинг включает в себя два стратегических вектора – это презентация музея и его коллекции и продвижение сопутствующих услуг и товаров [4]. Вышеупомянутые группы музейных продуктов и услуг, бренд музея требуют широкого продвижения на культурном рынке. В настоящее время победителем в борьбе за время и средства посетителя оказывается музей, который лучше всего понимает потребности аудитории и ставит в центр своей деятельности не только предложение качественных и уникальных музейных продуктов, но и разрабатывает и применяет эффективные методы их продвижения.

Филипп Котлер говорит о том, что «исследование – стартовая позиция маркетинга» [8]. «Маркетинговые исследования представляют собой сбор, обработку и анализ данных с целью уменьшения неопределенности, сопутствующей принятию стратегически важных решений в деятельности музейной структуры» [8]. Сейчас на новый виток развития выходит изучение потребностей и интересов целевой аудитории музея. В крупных музеях создаются соответствующие отделы – маркетинга, рекламы и PR, основной задачей которых является увеличение посещаемости музея, расширение целевой аудитории музея, содействие благоприятному имиджу музея и распространение достоверной информации о нем. Мотивация публики для посещения музея может варьироваться – музей должен находить и внедрять самые различные формы работы с посетителем. Одна категория посетителей предпочитает вдохновляться музейным предметом в компании друзей и знакомых: значит, нужно разрабатывать специальные услуги и программы, рассчитанные на групповое посещение. На второй сегмент посетителей

оказывает влияние социальная среда. Следовательно, музею нужно постараться сделать посещение музея престижным. А кого-то и вовсе могут интересовать не экспонаты и музейные предметы, а прекрасный внутренний дворик или архитектура – один из основополагающих элементов успешного брендинга музея. Таким образом, современный музей должен предоставить аудитории максимальную свободу выбора.

В рамках маркетинговой стратегии можно выделить *контент-стратегию* музея. Без качественного контент-плана многие методы продвижения оказываются бесполезными. Сотрудники музея и их квалификация являются основополагающими факторами, которые оказывают влияние на полученное от посещения музея впечатление [9]. Сейчас особенно актуальным среди крупнейших музеев мира становится введение в штат таких профессионалов, как SMM-специалист, который является мастером по коммуникации с аудиторией. Именно он подбирает необходимый контент (информационное наполнение), ведет диалог с потенциальными посетителями и подписчиками, работает над позитивным имиджем музейной структуры, занимается управлением продвижения в медиапространстве [10].

Информация представляется целевой общественности в различных формах – устной и письменной, но ключевыми ее качествами должны быть истинность, достоверность, доступность, комплексность, точность, своевременность и оперативность. Традиционно коммуникационная стратегия базируется на использовании конкретных техник и инструментов. Одними из таких инструментов, оказывающими важнейшее значение на развитие современного музея, являются *PR-стратегия* (связи с общественностью) и *рекламная стратегия*, которые мы рассмотрим в наших последующих исследованиях.

Заключение. Следовательно, стратегический подход в музейной деятельности – закономерное следствие развития всего культурного пространства. Музеи XXI века – это смена привычного стиля, образа и направления мысли, многофункциональность и поиск самоопределения в изменившейся социальной среде. Продвижение услуг музея требует комплексного подхода, который реализуется при разработке стратегической тактики развития организации культуры. В ходе исследования мы выделили преобладающие стратегии в развитии музейных структур в XXI веке: коммуникации, открытости и доступности музеев, партнерства, участия, маркетинговую,

контент-стратегию, PR-стратегию (связи с общественностью) и рекламную. Уникальность музеев в современных реалиях становится одним из определяющих факторов успеха. Поэтому представленные стратегии в будущем, безусловно, будут совершенствоваться, дополняться и видоизменяться, как и само музейное пространство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калугина, Т.П. Художественный музей как феномен культуры / Т.П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2001. – 224 с.
2. Колупаева, А.С. Стратегия и тактика музейного менеджмента / А.С. Колупаева // Справочник руководителя учреждения культуры. – 2002. – № 10. – С. 27.
3. Сапанжа, О.С. Основы музейной коммуникации / О.С. Сапанжа. – СПб., 2007. – 116 с.
4. Папроцкая, А.Ю. Стратегии развития музея XXI века как социокультурного феномена / А.Ю. Папроцкая // Охрана и популяризация культурного наследия: мировой и отечественный опыт: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 22–23 окт. 2021 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: А.Н. Дулов (отв. ред.) [и др.]. – Витебск, 2021. – С. 140–143.
5. Туринский гражданский музей древнего искусства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.palazzomadamatorino.it/it>. – Дата доступа: 17.03.2021.
6. Устав Международного совета музеев (ИКОМ): принят на 16-й Генеральной Ассамблее ИКОМ 5 сентября 1989 года. – Нидерланды, 1989. – 10 с.
7. Тульчинский, Г.Л. Маркетинг в сфере культуры: учеб. пособие / Г.Л. Тульчинский, Е.Л. Шекова. – СПб., 2009. – 495 с.
8. Котлер, Ф. Основы маркетинга: пер. с англ. / Ф. Котлер; общ. ред. и вступ. ст. Е.М. Пеньковой. – М.: Прогресс, 1990. – 736 с.
9. Папроцкая, А.Ю. Public Relations в деятельности культурной институции / А.Ю. Папроцкая // Наука – образованию, производству, экономике: материалы 74-й регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 18 февр. 2022 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2022. – С. 332–334.
10. Папроцкая, А.Ю. Музеи в период пандемии: перспективные тенденции развития / А.Ю. Папроцкая // Наука – образованию, производству, экономике: материалы 73-й регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 11 марта 2021 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2021. – С. 169–171.

Поступила в редакцию 07.04.2022

О творческом сотрудничестве дирижера и режиссера в процессе создания музыкального спектакля (на материале постановок Большого театра Беларуси)

Забышная Г.В.

Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Минск

В своем исследовании автор выявляет современные тенденции взаимодействия режиссера- и дирижера-постановщика в процессе постановки нового спектакля. Дирижер-постановщик непосредственно участвует во всех этапах подготовки спектакля: создание индивидуальной сценической интерпретации оперы; совместная творческая работа с композитором над партитурой; назначение солистов на исполнение ведущих партий; занятия с солистами в классе; выставление штрихов для струнной группы; проведение репетиций-«корректур» с оркестром и общих репетиций со всеми творческими труппами; сдача спектакля художественному совету; проведение премьерного исполнения. Режиссер-постановщик, в свою очередь, наравне и в сотворчестве с дирижером-постановщиком создает оригинальную интерпретацию оперы, а также занимается разработкой сценического действия, назначением на первые роли артистов хора и миманса, разучиванием мизансцен с солистами и другими артистами, руководством сценическим действием во время репетиций.

На некоторых этапах постановочного процесса режиссер- и дирижер-постановщик трудятся совместно над созданием художественной концепции спектакля, включающей работу над партитурой и продумывание интерпретации, а также в творческом взаимодействии, направленном на органичное слияние сцены и музыки во время сводных или «оркестровых» репетиций. На примере актуальных постановок Большого театра Беларуси автор анализирует творческое сотрудничество дирижера- и режиссера-постановщика. Автор выявил и изучил доступные литературные источники по теме и сделал их аналитический обзор с позиции проблематики взаимодействия режиссера- и дирижера-постановщика в музыкальном театре; определил основные функции дирижера- и режиссера-постановщика; провел интервьюирование с современными дирижерами Большого театра Беларуси по вопросам, касающимся их сотворчества с режиссерами театра в процессе совместной постановочной деятельности; охарактеризовал сегодняшние тенденции взаимодействия режиссера- и дирижера-постановщика именно в Большом театре Беларуси.

Ключевые слова: *музыкальный театр, дирижер-постановщик, режиссер-постановщик, постановочный процесс, творческое взаимодействие.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 41–46)

Creative Interaction of the Conductor and the Director in The Staging Process of the Bolshoi Theater of Belarus

Zabyshnaya G.V.

State Scientific Institution “Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus”, Minsk

In his research, the author identifies current trends in the interaction of the director and the conductor in the process of staging a new performance. The conductor is directly involved in all stages of the preparation of the performance: the creation of an individual stage interpretation of the opera; joint creative work with the composer on the score; the appointment of soloists to perform the leading parts; classes with soloists in the classroom; work on the exhibition of strokes for the string group; conducting rehearsals-“proofreading” with the orchestra and general rehearsals with all creative troupes; delivery of

Адрес для корреспонденции: e-mail: bnm_1234567@mail.ru – Г.В. Забышная

the performance to the artistic council; holding of the premiere performance. The stage director, in turn, on an equal basis and in collaboration with the conductor director, works on creating an original interpretation of the opera, and also develops stage action, assigning chorus and mimance actors to the first roles, learning mise en scene with soloists and other actors, directing stage action during rehearsals.

At some stages of the production process, the director and the conductor work together, namely in: work on creating an artistic concept of the performance, including work on the score and thinking through the interpretation; as well as creative interaction aimed at organically merging the stage and music during consolidated or "orchestral" rehearsals. Using the example of current productions of the Bolshoi Theater of Belarus, the author analyzes the creative interaction of the conductor and the director. The author identified and studied the available literary sources on the topic and made an analytical review of them from the perspective of the problems of interaction between the director and the conductor in the musical theater; identified the main functions of the conductor and the director; conducted interviews with modern conductors of the Bolshoi Theater of Belarus on issues related to their co-creation with the directors of the theater in the process of joint production activities; identified the current trends in the interaction of the director and the conductor in the Bolshoi Theater of Belarus.

Key words: musical theater, conductor, director, production process, creative interaction.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 41–46)

Творческое сотрудничество дирижера- и режиссера-постановщика – неотъемлемая и важнейшая составляющая постановочного процесса в музыкальном театре. Две самобытные личности, несомненные профессионалы своего дела, авторитеты, обладающие яркими индивидуальностями, равными полномочиями и нередко противоречивыми взглядами – именно так можно охарактеризовать ведущих деятелей музыкального театра. Работа дирижера и режиссера связана со многими аспектами, главным из которых является единая художественная концепция будущего спектакля. Однако различие профессиональных взглядов зачастую приводит к конфликтным ситуациям; а иногда прямо посреди репетиционного процесса, когда, как казалось бы, все организационные моменты уже должны быть решены, а последние отведенные перед премьерой репетиции направлены исключительно на достижение качества исполнения. Именно поэтому важнейшим условием взаимодействия дирижера- и режиссера-постановщика является творческий тандем, направленный на создание общей концепции спектакля, где музыка и действие сосуществовали бы в гармонии друг с другом.

Музыкальный театр – сложный, многофункциональный «организм», в недрах которого перманентно осуществляется работа по постановкам премьерных спектаклей. Постановочный процесс предполагает единовременное совместное функционирование всех творческих подразделений театра, задействованных непосредственно в постановке конкретного спектакля. Творческая труппа включает в себя множество структурных единиц – оркестр, хор, балет, миманс; а также технические структуры – нотную библиотеку, художников, костюмеров, осветителей, декораторов и др. Вклад каждого работника в

процесс создания на сцене театра новой постановки очень важен. Вместе с тем любая постановочная деятельность возглавляется главными ее участниками, которые организуют весь репетиционный и постановочный процесс и направляют его в единое русло, а именно дирижером- и режиссером-постановщиком.

Проблема взаимодействия дирижера и режиссера в настоящее время остается одним из актуальных вопросов в процессе постижения специфики творческого процесса музыкального театра. Особое внимание этой проблеме уделял в своих работах выдающийся оперный режиссер Борис Покровский, в частности, оперной режиссуре. Так, широкую известность получили книги «Беседы об опере» (1981) [1], «Введение в оперную режиссуру» (2009) [2], «Об оперной режиссуре» (1973) [3], «Сотворение оперного спектакля» (1985) [4], «Ступени профессии» (1984) [5] и др. В русле проблематики нашего исследования считаем необходимым уделить внимание «Ступеням профессии», которые представляют собой размышления автора о деятельности режиссера в музыкальном театре. В данном издании Борис Покровский рассказывает о своем профессиональном становлении и пути творческого роста, что осуществилось благодаря его работе с выдающимися дирижерами Самуилом Самосудом, Исидором Заком, Львом Любимовым, Арием Пазовским, Николаем Головановым, Александром Мелик-Пашаевым и др. Значительный интерес для нашей темы представляет глава, повествующая о дирижере Самуиле Самосуде, в которой приведена часть разговора, ставшего решающим не только в творческой судьбе Бориса Покровского, но также и в поиске его профессионального амплуа. Так, на встрече Бориса Покровского с Самуилом Самосудом в Большом театре дирижер задал молодому

режиссеру вопрос: «Идете ли Вы в своей работе от музыки?» Покровским был дан однозначный ответ: «Нет!», на что Самуил Самосуд сказал: «Правильно, дорогой мой, а то все объявляют, что идут от музыки и действительно ушли от нее очень далеко!» [5, с. 65–66]. Именно этой позиции Борис Покровский придерживался в своей работе в качестве режиссера музыкального театра: «(...) легко может затеряться глубинный смысл и диапазон возможностей второго слова, определяющего тот вид искусства, о котором идет речь – слова “театр”» [5, с. 598]. Это положение, сформулированное знаменитым режиссером, по нашему мнению, и является ключевым в сотворчестве дирижера- и режиссера-постановщика в музыкальном театре.

Также взаимодействию режиссера и дирижера посвящено диссертационное исследование Надежды Маркарьян «Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI в.» (2006) [6]. По мнению автора, как дирижер-постановщик, так и режиссер-постановщик являются равноправными лидерами, профессиональные компетенции которых при возникающих противоречиях нередко приводят к конфликту, что, в свою очередь, негативно сказывается на общей концепции спектакля. «Работа (...) сфокусирована вокруг выдвинутой XX веком специфически оперной ситуации двойного лидерства: режиссера и дирижера. Их взаимоотношения, постоянно обостряющиеся в силу субъективных причин, связанных с личностной независимостью каждого из лидеров, на художественном уровне образуют и существенную объективную проблему» [6, с. 3]. В целом благодаря анализу искусствоведческой научной литературы, мы пришли к выводу, что, несмотря на имеющиеся исследования, в которых затрагивается проблема сотворчества дирижера и режиссера в музыкальном театре, специальных работ по этой теме не имеется, как и отсутствуют исследования в обозначенном аспекте о Большом театре Беларуси. Это актуализирует проблематику данной статьи, в которой на примере современных постановок в Большом театре Беларуси мы предпримем попытку для разрешения «невьясненных механизмов сотворчества режиссера и дирижера» [6, с. 5].

В белорусском искусствоведении вопросом дирижерского исполнительства занималась доктор искусствоведения Надежда Александровна Ювченко [7]. Автор охарактеризовала творческую деятельность дирижеров посредством описания их образования, места работы, репертуара и т.д. Однако

предмет именно творческого взаимодействия дирижера с режиссером до сих пор не был раскрыт.

Цель статьи – выявление современных тенденций взаимодействия режиссера- и дирижера-постановщика в процессе постановки нового спектакля.

Функции дирижера- и режиссера-постановщика в постановочном процессе. Дирижер-постановщик консолидирует работу всех творческих трупп театра. На протяжении всего длительного пути постановочного процесса спектакля дирижер является обязательным участником, касающимся каждого его аспекта в комплексе: создание индивидуальной сценической интерпретации оперы (симбиоз с режиссером); совместная творческая работа с композитором над партитурой; назначение солистов на исполнение ведущих партий; занятия с солистами в классе; работа над выставлением штрихов для струнной группы; проведение репетиций-«корректур» с оркестром и общих репетиций со всеми творческими труппами; сдача спектакля художественному совету; проведение премьерного исполнения.

Перейдем к работе режиссера-постановщика. Как признается Борис Покровский, «профессия музыкального режиссера – это сложная и многоликая профессия, требующая и специального образования, и особого рода способностей. (...) он должен видеть музыку и слышать сценический образ, то есть воплощать в сценических действиях точные, рожденные музыкальной драматургией сопоставления» [4, с. 94]. Задача же оперной режиссуры (по Покровскому) – художественное оформление спектакля [4, с. 92]. Проанализировав весь подготовительный и репетиционный путь постановки спектакля сквозь призму творческой деятельности режиссера-постановщика, мы также определили основные функции режиссера. Так, режиссер-постановщик наравне и в сотворчестве с дирижером-постановщиком работает над созданием оригинальной интерпретации оперы. Далее, на основе выработанной концепции спектакля, режиссер занимается разработкой сценического действия (сочинение мизансцен, распределение ролей среди артистов хора и артистов миманса). Здесь же происходит творческое взаимодействие режиссера с художником-постановщиком (работа по размещению на сцене декораций и непосредственно творческая связь с декорациями артистов). Также режиссер-постановщик разучивает все мизансцены с солистами, хором, артистами миманса в классе, а затем руководит всей сценической частью

на оркестровых репетициях. Во время этих репетиций он поддерживает постоянный контакт с дирижером-постановщиком: решаются спорные моменты, регулируется расположение артистов на сцене и т.п. Равно как и дирижер, режиссер-постановщик ведет активную организационную работу и следит за тем, чтобы все творческие подразделения выполняли ее качественно и ответственно, в соответствии с назначенными сроками. Таким образом, среди функций режиссера-постановщика мы выявили следующие: создание индивидуальной интерпретации оперы, разработка сценического действия, назначение на первые роли артистов хора и миманса, разучивание мизансцен с солистами и другими артистами, руководство сценическим действием во время оркестровых репетиций.

Создание художественной концепции спектакля. В результате определения основных функций в постановочном процессе дирижера- и режиссера-постановщика мы выяснили, что на некоторых этапах они трудятся совместно, а именно в работе над созданием художественной концепции спектакля (работа над партитурой, продумывание интерпретации) и в творческом взаимодействии, направленном на органичное слияние сцены и музыки во время оркестровых репетиций. Рассмотрим эти этапы подробнее.

Совместная работа дирижера и режиссера над партитурой – важнейший аспект их творческого взаимодействия. Каждый из постановщиков смотрит на музыкальный текст партитуры сквозь призму специфики своей профессии и тех художественных задач, которые перед ними стоят. По Б. Покровскому, постановка спектакля представляет собой непрерывную расшифровку требований партитуры, которая должна осуществляться посредством драматургического анализа партитуры (главное средство раскрытия театрального смысла оперного произведения) [4, с. 10]. Задача и дирижера, и режиссера при прочтении партитуры – раскрытие музыкальных образов. При этом каждый из них делает это по-своему. Так, Борис Покровский писал: «... если дирижер (...) способен вести музыкальный спектакль, акцентируя музыкой важные события, распределяя темповую градацию в соответствии с развитием характеров действующих лиц (...) объединяет многообразие судеб, конкретных человеческих характеров в единую мысль-эмоцию спектакля, то, значит, у такого дирижирующего музыканта есть драматический дар, он – оперный дирижер» [4, с. 66]. То есть именно подчинение музыкального развития драматической линии

оперы является единственно верным путем для достижения верного художественного образа. Таким образом, дирижеру при прочтении партитуры не следует подчинять сценическое действие музыкальной линии, а выстраивать его исходя из линии драматического развития оперы, раскрывая посредством музыкальной ткани характеры и образы главных героев, а также события, происходящие в опере. В свою очередь режиссер при прочтении партитуры оперы должен заботиться о создании своего оригинального режиссерского решения. Как резюмирует Борис Покровский: «... режиссеру (...) важно прочертить *свою логику* драматического решения оперы. Именно в этом проявится способность специфического образного мышления музыкального режиссера» [4, с. 45]. Если и дирижер, и режиссер верно истолковывают оперную партитуру и мастерски претворяют ее в жизнь – это однозначно будет способствовать органичному слиянию сцены и музыки.

Творческое сотрудничество дирижера и режиссера на примере постановок Большого театра Беларуси. Творческое взаимодействие дирижера и режиссера во время оркестровых репетиций имеет ряд особенностей. Именно на этом этапе сами собой проявляются недочеты постановки: трудности в синтезе музыки и сценического действия, связанные с выполнением солистами мизансцен; проблемы в выстраивании баланса между солистом и оркестром, возникающие по причине неудачного расположения солиста на сцене (как правило, слишком далекого) или же отсутствия зрительного контакта солиста с дирижером; различие темповых градаций дирижера и режиссера и т.д. Подобные недочеты требуют от двух главных постановщиков быстрого принятия обоюдного решения, способствующего их оперативному устранению. Именно в такие моменты и возникают спорные ситуации, поскольку и дирижер, и режиссер отстаивают собственную точку зрения; но важно найти компромисс или же какой-то стороне исполнительского процесса уступить интересам другой. Эту проблему и старалась решить исследователь Надежда Маркарьян, указывая на то, что в спорных ситуациях целостность концепции нарушается, в связи с чем «распадаются» главные ее составляющие – театральность и музыкальность. Мы же, в свою очередь, рассмотрим проблему подобного взаимодействия на примере работы одного из известных дирижеров Большого театра Беларуси Олега Лесуна, который смотрит на аспект творческого взаимодействия с режиссером так: «Когда режиссер уважительно

относится к музыкальному материалу, можно добиться очень хорошего результата. Что касается в принципе работы дирижера и режиссера, наверное, она по-настоящему должна начинаться в классе в разговоре об общей концепции. Влияет ли дирижер на режиссера или наоборот – зависит от личности или от опыта человека»¹. Так, последней работой Олега Лесуна на сцене Большого театра Беларуси стала опера Камиля Сен-Санса «Самсон и Далила» (2021) в постановке заслуженной артистки Республики Беларусь Оксаны Волковой. При этом необходимо уточнить, что по первому образованию Оксана Волкова – вокалистка (меццо-сопрано) и действующая прима Большого театра Беларуси. Одна из исполнительниц главной партии Далилы и очень хорошо знающая «изнутри» всю специфику и трудности постановочного процесса, влияющие на исполнение, она в качестве режиссера выстраивает мизансцены так, чтобы предоставить солистам возможность полностью сконцентрироваться на исполнении партии; при этом учитывает масштабные декорации, с которыми работают солисты. Все действие оперы разворачивается практически на авансцене, благодаря чему акустически выгодно звучат в зале голоса солистов, а также постоянно поддерживается зрительный контакт солистов с дирижером. Весь оркестровый репетиционный процесс направлен на достижение профессионального художественного исполнения оперы, в ходе которого режиссер корректирует выполнение солистами мизансцен, не прерывая звучания музыки. В данном случае благодаря тому, что режиссер спектакля – певица и непосредственный участник исполнения оперы, весь постановочный процесс шел «от музыки» в гармоничном сотворчестве дирижера и режиссера.

Еще одним примером полного творческого тандема дирижера- и режиссера-постановщика в плане новаторства драматического развития действия является актуальная сегодня постановка оперы «Князь Игорь» Александра Бородина (2019), представленная на сцене Большого театра Беларуси под руководством народного артиста Беларуси Александра Анисимова, который был главным дирижером театра (1980–1984, 1989–2007) театра, и режиссера театра, обладателя медали Франциска Скорины Галины Галковской. Опера «Князь Игорь» – не новая постановка для Большого театра Беларуси. Впервые она появилась на его сцене в далеком 1934 году, после чего была поставлена еще

четыре раза (1949, 1967, 1996, 2012). Таким образом, новое прочтение оперы стало шестой постановкой оперы Александра Бородина на сцене Большого театра Беларуси. Генеральный директор театра Владимир Гридюшко, который работал в театре (2009–2019), отмечал: «В какой-то момент мы почувствовали, что к спектаклю падает зрительский интерес, и решили, что нам нужен новый “Князь Игорь”» [8]. В основном большая часть нововведений коснулась композиции произведения (и даже инструментовки оперы). На наш взгляд, «Князь Игорь» – объект творческого эксперимента в области сценической интерпретации для всех музыкальных театров мира. Структуру оперы по-разному komponуют, в результате чего может кардинально отличаться ее финал. К примеру, в Национальной опере Софии (Болгария) спектакль заканчивается «Половецкими плясками» и победой Хана Кончака. Дирижер Александр Анисимов рассказывал об одной из своих работ в качестве дирижера-постановщика оперы «Князь Игорь» в Сан-Франциско в интервью для издательства «Беларусь-сегодня»: «Главной изюминкой было то, что Владимир Игоревич погибал, половцы прямо на сцене вырезали у него сердце и, упившись его кровью, танцевали “Половецкие пляски”» [8]. В постановке Большого театра Беларуси 2012 года опера завершалась хором поселян из IV действия «Ой, не буйный ветер завывал». Режиссер-постановщик Галина Галковская видела исход знаменитой оперы иначе: «В своем спектакле я точно не стану представлять князя Игоря как неудачника. В режиссерских версиях последних двух десятилетий акцент сделан на неудачном походе, в котором Игорь потерял дружину и попал в плен, но забывают, что, когда он вернулся в Путивль и собрал новое ополчение, он все-таки разбил половцев» [9]. В свою очередь Александр Анисимов внес свои коррективы в привычный музыкальный текст оперы: теперь в музыку Александра Бородина вплетены оркестровые проигрыши из оперы «Млада» Н.А. Римского-Корсакова. К тому же значительные перемены претерпела структура оперы: так, открывает оперу хор поселян, а завершает хор из пролога «Солнцу красному слава».

Финальная картина представлена никогда ранее не звучавшей на сцене белорусского театра арией Князя Игоря: «Ты, Всеволод, русскими костями Каялы не засеял, ты русской кровью Каялу не поил...». А заканчивается эта новая ария могучим призывом: «Князь, забудем смуты и раздоры, дружины наши соберем и Русь святую мы спасем!» [8]. Так была

¹ Из интервью автора с дирижером О. Лесуном.

достигнута желаемая цель режиссера – представить Князя Игоря победителем; а для дирижера кардинальная смена финала оперы стала возможностью для дополнения и обновления музыкального текста, которые также были направлены на помощь в разрешении оригинальной режиссерской концепции.

Следовательно, на основе анализа постановок новых опер в Большом театре Беларуси сквозь призму взаимодействия дирижера- и режиссера-постановщика мы можем сказать, что в последнее пятилетие тенденция сотворчества постановщиков свидетельствует о гармоничном тандеме, направленном на достижение единой цели – оригинальной художественной концепции спектакля.

Заключение. В современном белорусском искусствоведении вопрос творческого взаимодействия дирижера- и режиссера-постановщика ранее не становился предметом специального исследования. На примере творчества постановщиков Большого театра Беларуси мы предприняли попытку определить сегодняшние тенденции взаимодействия и основные функции режиссера- и дирижера-постановщика. Помимо этого посредством личных бесед автора с дирижерами Большого театра Беларуси, а также благодаря рассмотрению особенностей некоторых последних постановок на его сцене мы определили, что в последнее пятилетие

тенденция сотворчества постановщиков свидетельствует о гармоничном тандеме, направленном на достижение единой цели – оригинальной художественной концепции спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Покровский, Б.А. Беседы об опере: кн. для учащихся / Б.А. Покровский. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.: ил.
2. Покровский, Б.А. Введение в оперную режиссуру: учеб. пособие по курсу «Режиссура музыкального театра» для студентов театральных вузов / Б.А. Покровский. – М.: ГИТИС, 2009. – 88 с.
3. Покровский, Б.А. Об оперной режиссуре / Б.А. Покровский. – М.: Всероссийское театральное общество, 1973. – 834 с.
4. Покровский, Б.А. Сотворение оперного спектакля / Б.А. Покровский. – М.: Детская литература, 1985. – 139 с.
5. Покровский, Б.А. Ступени профессии / Б.А. Покровский. – М., 1984. – 834 с.
6. Маркарьян, Н.А. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI в.: дис. ... д-ра искусствовед.: 17.00.01 / Н.А. Маркарьян. – СПб., 2006. – 395 л.
7. Ювченко, Н.А. Дирижерское исполнительское искусство: оркестровое и оперно-симфоническое / Н.А. Ювченко // Белорусское концертно-исполнительское искусство: последняя треть XX – начало XXI века / Т.Г. Мдивани [и др.]; науч. ред. Т.Г. Мдивани; редкол.: А.И. Локотко [и др.]. – Минск: Беларус. навука, 2012. – С. 511–558.
8. 87-й сезон в Большом театре Беларуси открылся премьерой оперы Бородина «Князь Игорь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/87-y-sezon-v-bolshom-teatre-belarusi-otkrylsya-premeroy-opery-borodina-knyaz-igor.html#>. – Дата доступа: 02.04.2022.
9. Новый сезон Большого театра Беларуси откроет премьерой оперы «Князь Игорь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.belta.by/culture/view/novyj-sezon-bolshogo-teatra-belarusi-otkroet-premjera-opery-knjaz-igor-349949-2019/>. – Дата доступа: 03.04.2022.

Поступила в редакцию 22.04.2022

Фестивали и конкурсы молодежных медиапроектов Союзного государства и опыт участия Медиацентра ВГУ в подобных форумах

Гергаев А.Р.

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

Проведение больших и малых фестивалей и конкурсов искусств в последние десять лет прочно вошло в повседневный обиход современной художественной жизни Республики Беларусь, что актуализировало формирование новых моделей их организации, финансирования, механизмов взаимодействия с органами управления культурой, потенциальными спонсорами и средствами массовой информации.

В последнее время возросла популярность молодежных фестивалей и конкурсов, был наработан достаточный опыт проведения и продвижения молодежных культурных форумов. К тому же возникла необходимость научного осмысления организации мероприятий подобного рода. Наиболее значимыми молодежными фестивалями-конкурсами медиапроектов, проводимыми на территории Союзного государства, являются Республиканский молодежный фестиваль-конкурс медиапроектов «Медиафера» (г. Гродно), Республиканский межвузовский конкурс студенческих видеofilмов «Видеорадиус БНТУ» (г. Минск), Республиканский открытый конкурс любительских фильмов имени Юрия Тарича «Я снимаю кино» (г. Полоцк), Медиапремия студенческих и молодежных СМИ (г. Москва), Всероссийский конкурс студенческих медиапроектов «Университи» (г. Москва).

Медиацентр ВГУ выступает инструментом развития внутреннего информационного пространства и обеспечения присутствия во внешнем информационном поле Витебского государственного университета имени П.М. Машерова. Он достиг значительных результатов в области создания качественного контента, подтверждая это лидирующими позициями на фестивалях и конкурсах медиапроектов.

Ключевые слова: медиапроект, медиацентр, культурный форум, видеомонтаж, фестиваль, конкурс.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 47–51)

Festivals and Contests of the Union State Youth Media Projects and the Participation Experience of VSU Media Center in Such Events

Gergayev A.R.

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

Big- and small-scale art festivals and contests have become typical of today's art life of the Republic of Belarus for the last ten years. This has made the emergence of new models of their organization, financing, interaction mechanisms with culture management bodies, promising sponsors and mass media relevant.

Youth festivals and contests have recently become very popular; sufficient experience of holding and promoting youth culture forums has been acquired. Besides, necessity arose to scientifically consider setting up such events. The most significant youth festivals and contests of media projects on the territory of the Union State are the Republican Youth Festival Contest of Media Projects “Mediasphere” (Grodno), the Republican University Contest of Student Videos “Videoradius BNTU” (Minsk), the Republican Open Yuri Tarich Contest of Amateur Films “I Make Films” (Polotsk), the Media Prize of Student and Youth Mass Media (Moscow), the Russian Contest of Student Media Projects “University” (Moscow).

VSU Media Center is a tool for the development of Vitebsk State P.M. Masherov University inner information space and for the provision of its presence in the outer information space. The center has reached considerable results in the field of creating quality content and confirms it by leading positions at media project festivals and contests.

Key words: media project, media center, culture forum, video editing, festival, contest.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 47–51)

Адрес для корреспонденции: e-mail: alex.gergayev@gmail.com – А.Р. Гергаев

Большинство молодежных фестивалей и конкурсов медиапроектов на пространстве Союзного государства проходят на площадках учреждений высшего образования при содействии профильных министерств и ведомств. Участником таких форумов как правило является студенческая молодежь в возрасте до 31 года, которая любительски или профессионально занимается созданием медиаконтента. Подобные мероприятия направлены на организацию и развитие единого информационного поля в образовательных учреждениях с использованием современных медийных возможностей; содействие поддержке новых направлений, проектов и идей в области медиапроизводства; способствуют формированию компетенций студенческой молодежи в области информационно-коммуникационных технологий и развитию у участников лидерских качеств и навыков командной работы.

Цель статьи – проанализировать фестивали и конкурсы медиапроектов на пространстве Союзного государства и опыт участия Медиациентра ВГУ в подобных форумах.

История проведения и развития форм молодежных фестивалей и конкурсов Союзного государства. В 2022 году Республиканский молодежный фестиваль-конкурс «Медиафера» проводился в 4-й раз учреждением образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы» при поддержке Министерства образования Республики Беларусь с участием других заинтересованных организаций. Выявление и объединение творческих мыслящих учащихся и студентов, делающих первые шаги в области фотографии, печати, кино- и видеоискусства, – ключевая составляющая фестиваля. Ведущая тема фестивальных работ определяется в соответствии с годом, объявленным в Республике Беларусь в год проведения фестиваля. Как наиболее удачное время проведения фестиваля-конкурса организатор выбрал апрель месяц (рис. 1). В фестивале принимает участие учащаяся молодежь Республики Беларусь в возрасте от 14 лет до 31 года в категориях «Профи» и «Юниоры». В рамках фестиваля проводится конкурс медиапроектов. К участию в фестивале принимаются работы в номинациях «Печатное СМИ», «Электронное СМИ (ТВ)», «Электронное СМИ (радио)», «Фотопроект», «Интернет-проект», «Коммуникационный проект». Для участников фестиваля организованы мастер-классы, направленные на повышение медиаграмотности молодежи и освоение мультимедийных технологий.

Учреждение образования «Белорусский национальный технический университет»

при поддержке Министерства образования Республики Беларусь в 15-й раз проводило Республиканский межвузовский конкурс студенческих фильмов «Видеорадиус БНТУ». Конкурс приобщает студентов к культурным и социально значимым проектам молодежного творчества; популяризирует достижения в области телеискусства; углубляет сотрудничество и демонстрирует некоммерческие проекты деятельности молодежных телекомпаний и киностудий; повышает мастерство молодых авторов в сфере теле- и киноиндустрии. Участниками конкурса могут стать студенты, магистранты дневной формы обучения учреждений высшего образования (кроме творческих профессионально ориентированных вузов). Темы видеофильмов связаны с отражением учреждения образования участника и ценностей молодежи («Vivat! Alma mater!»; «Студенческая видео-преьера») [1]. Конкурс проводится на ежегодной основе в конце ноября. Программа конкурса разнообразна и предусматривает: мастер-классы и творческие встречи со специалистами в области телевидения и кинематографии, кино-форумы со специалистами в области телевидения и кинематографии, закрытый показ для членов жюри, отборочный тур фильмов – участников конкурса, интернет-голосование за понравившийся фильм на сайте БНТУ, кино-шоу, торжественное подведение итогов и церемонию награждения победителей.

Республиканский открытый конкурс любительских фильмов имени Юрия Тарича «Я снимаю кино» состоялся в 8-й раз в городе Полоцке в честь уроженца города Полоцка, одного из основателей белорусского игрового кино – Юрия Викторовича Тарича. Организаторами конкурса являются Витебский областной исполнительный комитет, Полоцкий районный исполнительный комитет, Министерство культуры, республиканское унитарное предприятие «Национальная киностудия “Беларусьфильм”». Цели конкурса – популяризация результатов творческой деятельности субъектов культурной деятельности, а именно любителей в области кинематографии и телевидения; развитие и популяризация лучших традиций и достижений белорусского киноискусства, приобщение к ним широких слоев общества; демонстрация достижений в области кинематографии и телевидения; выявление и поддержка талантливой молодежи; развитие и укрепление международных связей. В конкурсе принимают участие любители, коллективы художественного творчества, обладающие имущественными правами на представляемые фильмы,

из Республики Беларусь, а также представители других стран без ограничений по возрасту участников и жанрам представляемых фильмов. Конкурсные фильмы могут быть выполнены в игровой, неигровой, анимационной или смешанной формах, в виде социальной рекламы, тематической телевизионной программы, эссе. Все участники конкурса подразделяются по трем категориям по заявительному принципу: «Дебют», «Любитель» и «Мастер».

Конкурсной и коммуникационной площадкой, призванной консолидировать сообщество молодых журналистов стран ЕАЭС, является Медиапремия студенческих и молодежных СМИ, проводимая в рамках международного форума «Пространство Евразии». Она реализуется Государственным академическим университетом гуманитарных наук (ГАУГН), АНО «Межрегиональный экспертный центр» при поддержке Фонда президентских грантов Российской Федерации. В рамках Медиапремии участники в возрасте от 18 до 25 лет могут представить свое студенческое или молодежное СМИ, либо журналистский материал, опубликованный в студенческом или молодежном СМИ. Конкурс проводится в 5 различных номинациях: «Лучший главный редактор студенческого СМИ»; «Лучшее молодежное СМИ ЕАЭС»; «Лучший студенческий медиапроект»; «Лучшее студенческое радио»; «Лучшее студенческое ТВ».

В 2021 году общественным объединением «Белорусский республиканский союз молодежи» при поддержке Министерства информации Республики Беларусь впервые проводился Республиканский конкурс молодых журналистов «ПРЕСС-код». Конкурс нацелен на реализацию задач государственной информационной политики; содействие профессиональному становлению молодых журналистов средств массовой информации Республики Беларусь; выявление талантливой молодежи в области журналистики; содействие формированию критически мыслящей, медиаграмотной личности; формирование кадрового резерва молодых журналистов для замещения свободных вакансий в региональных и республиканских СМИ. В конкурсе могут принять участие молодые люди в возрасте от 16 до 31 года, являющиеся гражданами Республики Беларусь. Он проводится в 2-х категориях («Печатные СМИ» и «Электронные СМИ и интернет-ресурсы») с различными тематическими номинациями: «Лучшие авторские материалы» (репортаж, специальный проект патриотической тематики); «Лучшая карикатура по наиболее острой социальной тематике»;

«Лучший фоторепортаж»; «Лучший видеосюжет о памятных местах Беларуси, известных людях, знаменательном событии»; «Лучший видеоблог»; «Лучшая операторская работа»; «Лучший проект в новых медиа».

Всероссийский конкурс студенческих медиапроектов «УниверСити» реализуется с 2007 года. Благодаря ему происходят поддержка новых направлений, проектов и идей в области медиапроизводства; презентация потенциала участников студенческих редакций/независимых авторов будущим работодателям; развитие и укрепление навыков создания конкурентоспособного контента; обсуждение этических стандартов в процессе создания контента студенческими редакциями/авторами; усиление региональных студенческих редакций в связи с высокой конкуренцией с традиционными медиа; развитие профессионального информационного обмена между студентами вузовских редакций/авторами; взаимодействие молодых медиаспециалистов и опытных журналистов, экспертов конкурса; поддержка профессионального роста студентов в области медиакоммуникаций. Конкурс «УниверСити» проводится в номинациях «Видео», «Мультимедиа», «Аудио», «Лонгрид», «Фотопроект», «Университетская наука», «Лучшее сообщество в социальных сетях и мессенджерах». Специальными номинациями конкурса являются «Лучший ведущий/ведущая» и «Лучший репортер».

В последние годы в медиаконтенте стало преобладать направление блогерства. В 2019 году Министерство образования Республики Беларусь организовало Республиканский конкурс блогеров «БЛОГОСФЕРА» при поддержке Республиканского молодежного центра, Общественного объединения «Белорусский республиканский союз молодежи», Республиканского союза общественных объединений «Белорусский комитет молодежных организаций», Общественного республиканского студенческого совета. Конкурс «БЛОГОСФЕРА» создает условия для эффективной самореализации молодежи в интернет-пространстве; формирует информационно-коммуникационную культуру; выявляет талантливых и активных молодых людей в социальных сетях; развивает интересный для молодежи интернет-контент.

В большинстве случаев фестивали и конкурсы медиапроектов Союзного государства направлены на студенческую молодежь. Их участниками могут стать учащиеся учреждений общего среднего образования, студенты учреждений высшего образования и работающая молодежь. Историческая практика

проведения форумов многогранна. Благодаря развитию информационно-коммуникационных технологий организаторы мероприятий с каждым годом вносят элементы актуальности и новизны. Пытаются организовывать профильные мастер-классы, творческие встречи с людьми, которые по роду деятельности непосредственно связаны с созданием медиаконтента. Для совершенствования уровня конкурсных работ организаторы устраивают открытые показы и разбор материалов опытными членами жюри [2].

Опыт участия Медиациентра ВГУ в фестивалях и конкурсах медиапроектов. В Витебском государственном университете имени П.М. Машерова есть собственная служба, занимающаяся рекламой и освещением различных мероприятий. Основной целью Медиациентра ВГУ является развитие внутреннего информационного пространства и обеспечение присутствия университета во внешнем информационном поле. Качество создаваемого продукта имеет достаточно высокий уровень и ежегодно оценивается экспертами в области кино- и видеоискусства. Так, в 2022 году видеоклип «Гимн Машеровцев» был удостоен диплома I степени в номинации «Электронное СМИ (ТВ)» в категории «Профи» на IV Республиканском молодежном фестивале-конкурсе «Медиафера-2022», а также в 2021 году стал победителем в номинации «Лучший промо-ролик» на XV межвузовском конкурсе студенческих видеofilмов «Видеорадиус БНТУ – 2021» [3; 4]. «Гимн Машеровцев» – это проект настоящих студентов-машеровцев, которые безгранично и преданно любят свой университет, а также делают все возможное для его развития и процветания. Был создан в преддверии 110-летнего юбилея вуза. Он является визитной карточкой Витебского государственного университета. Видеоряд несет иллюстративную функцию и сопровождает аудиодорожку. Проект смонтирован в цельную и завершенную композицию (рис. 2).

Проект «#ВГУstart» – это университетский влог-гайд для абитуриентов (рис. 3). Запустив минутный видеоролик в социальных сетях, абитуриенты могут узнать все самое важное и интересное о вступительной и приемной кампаниях, чтобы, уже будучи первокурсниками, уверенно говорить о своем успешном старте вместе с ВГУ! Ни для кого не секрет, что вступительная и приемная кампании – самая горячая пора для абитуриентов. Выбор специальности, регистрация и успешное прохождение централизованного тестирования, вступительные испытания, подача документов и не только. Не удивительно,

что в таком большом потоке информации вчерашние школьники могут растеряться и упустить важную информацию. Абитуриентам ВГУ повезло, ведь университет всегда рядом. Команда Телевидения Витебского Университета в лице начинающих блогеров Александра Гергаева и Анны Семенченко представили медиапроект – «#ВГУstart». В 2022 году он стал победителем в номинации «Лучший видеоблог» областного этапа республиканского конкурса «ПРЕСС-код», а в 2020 году был удостоен диплома I степени в номинации «Аудиовизуальные СМИ (ТВ, радио) (профи)» на Республиканском молодежном фестивале-конкурсе «Медиафера – 2020» (рис. 4).

Видеоклип «Добро пожаловать в РИТМ ВГУ» стал лауреатом II степени на XV межвузовском конкурсе студенческих видеofilмов «Видеорадиус БНТУ – 2021» и является победителем в номинации «Лучший клип». Данный медиапроект был подготовлен в рамках традиционного мероприятия «Посвящение в студенты ВГУ». При этом использовались техника многокамерной съемки и динамичный монтаж.

Несколько десятилетий студенты ВГУ отправляются в звездные и патриотические походы под руководством опытного преподавателя Андрея Иосифовича Серебрякова. Как проходят походы, кто в них участвует и какими полезными делами занимаются ребята – обо всем этом фильм «Тропами Машерова». Указанный проект стал победителем в номинации «Лучший видеосюжет о памятных местах Беларуси, известных людях, знаменательном событии» на областном этапе республиканского конкурса «ПРЕСС-код» (рис. 5).

Видеозарисовка «Afterparty для первокурсников» является победителем в номинации «Лучшая операторская работа» областного этапа республиканского конкурса «ПРЕСС-код». В этом проекте присутствует быстрая смена четко построенных кадров, а также удачное использование съемочного оборудования, за счет чего минутный ролик смотрится очень динамично и последовательно (рис. 6).

Видеомонтаж – это искусство, где гармонично сочетаются воедино изображение и звук. Подбор удачных планов, поиск подходящей аудиодорожки, обработка голоса корреспондента влияют на восприятие зрителем той или иной работы. Сюжет «Торжественная линейка первокурсников в ВГУ» стала победителем в номинации «Лучший монтаж» на XIV межвузовском конкурсе студенческих видеofilмов «Видеорадиус БНТУ – 2020».

Деятельность одного из направлений Медиациентра ВГУ – Телевидения Витебского Университета ежегодно оценивается

на региональном и республиканском уровнях [5]. Об этом свидетельствует победа в номинации «Лучший проект в новых медиа» на областном этапе республиканского конкурса «ПРЕСС-код» и диплом I степени в номинации «Тематическая телевизионная программа» на Республиканском открытом конкурсе любительских фильмов имени Юрия Тарича «Я снимаю кино» за цикл тематических телевизионных программ о событиях ВГУ имени П.М. Машерова (рис. 7).

Заключение. Анализ фестивалей и конкурсов медиапроектов, проводимых на пространстве Союзного государства, показал, что большинство из них схожи по наполнению и конкурсным направлениям. Чаще всего участниками становятся студенты высших учебных заведений. Фестивальная часть мероприятия предусматривает проведение различных мастер-классов, а конкурсная представлена в традиционных жанрах медиаконтента – электронное СМИ (ТВ), фотопроjekt, интернет-проект [6; 7].

Опыт участия Медиацентра ВГУ в областных и республиканских фестивалях и конкурсах медиапроектов является успешным. Этому способствует работа слаженной команды профессионалов, которые любят и гордятся тем, что делают. Ежегодно конкурсные работы уверенно занимают лидирующие позиции на

областном и республиканском уровнях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Положение о проведении XV Межвузовского конкурса студенческих фильмов «Видеорадиус БНТУ – 2021»: утв. ректором БНТУ С.В. Харитоничком 24.09.2021. – Минск: БНТУ, 2021.
2. Гергаев, А.Р. Особенности проведения молодежных фестивалей и конкурсов медиапроектов / А.Р. Гергаев // Наука – образованию, производству, экономике: материалы 74-й Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 18 февр. 2022 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский [и др.]. – Витебск, 2022. – С. 317–318.
3. БЕЛТА [Электронный ресурс] / IV Республиканский молодежный фестиваль-конкурс «Медиафера-2022» прошел в Гродно. – Режим доступа: <https://www.belta.by/regions/view/iv-respublikanskij-molodezhnyj-festival-konkurs-mediasfera-2022-proshel-v-grodno-496372-2022/>. – Дата доступа: 24.05.2022.
4. Телерадиокомпания «Гродно» [Электронный ресурс] / Молодежный фестиваль «Медиафера-2022». Новости Гродно. – Режим доступа: https://youtu.be/kD_4D8cj9T4. – Дата доступа: 24.05.2022.
5. Гергаев, А.Р. Телевидение Витебского Университета как инструмент формирования медиасреды ВГУ имени П.М. Машерова и компетенций студенческой молодежи в области информационных коммуникаций / А.Р. Гергаев // «Перспектив свободный – 2022»: материалы XVIII Междунар. науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, Красноярск, 25–30 апр. 2022 года / Сибир. федер. ун-т. – Красноярск, 2022. С.35–36.
6. Градюшко, А.А. Основы интернет-журналистики: учеб.-метод. комплекс для студентов, обучающихся по спец. 1-23 01 08-03 Журналистика (веб-журналистика) / А.А. Градюшко. – Минск: БГУ, 2012. – С. 152.
7. Туголукова, Е.Н. Средства массовой информации как инструмент воспитания современной молодежи [Электронный ресурс] / Е.Н. Туголукова // Век информации. – 2019. – № 3(6). – Режим доступа: <https://age-info.com/2019/03/средства-массовой-информации-как-инс/>. – Дата доступа: 27.05.2022.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ А.Р. ГЕРГАЕВА



РЕГИОНЫ

15 АПРЕЛЯ 2022, 15:35

IV Республиканский молодежный фестиваль-конкурс "Медиафера-2022" прошел в Гродно



Фото из телеграм-студенческого медиацентра ГРСУ

Рис. 1. Фрагмент статьи «БелТА» о фестивале-конкурсе «Медиафера-2022»



Рис. 2. Церемония награждения «Медиафера-2022»



Рис. 3. Заставка проекта «#VGSUstart»

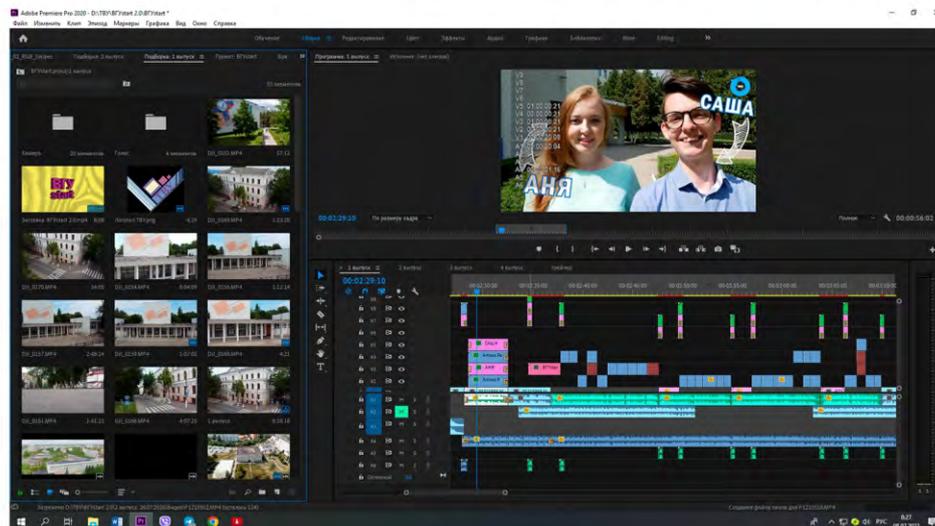


Рис. 4. Монтаж видеоблога «#VGSUstart»

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ А.Р. ГЕРГАЕВА



Рис. 5. Фрагмент статьи из газеты «Мы і час» о победителях областного этапа конкурса «ПРЕСС-код»

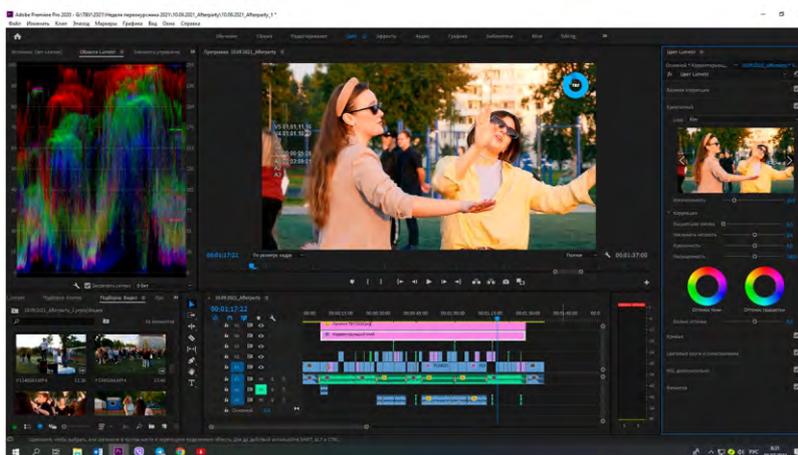


Рис. 6. Цветокоррекция видеозарисовки «Afterparty для первокурсников»



Рис. 7. Церемония награждения конкурса «Я снимаю кино»

Выставки произведений ювелирного искусства: историческая ретроспектива и художественная специфика

Наркевич Н.И.

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

Малоизученной областью отечественного искусствоведения является такой феномен художественной культуры, как выставка произведений ювелирного искусства. Художественная выставка в целом неоднократно становилась объектом научного исследования и культурологов, и искусствоведов. Данный феномен рассматривался как социокультурное явление, предметно-пространственная среда, фактор формирования современного арт-рынка, как стилиобразующий фактор и аспект музейно-экспозиционной деятельности.

В предложенной статье обозначена роль выставок ювелирного искусства в контексте исторической ретроспективы и художественной специфики. Констатируется, что лучшие коллекции ювелирных изделий как правило представляются на международных выставках (художественных или промышленных), являясь достоверными историческими документами эпохи. Анализируется творческое и стилистическое многоголосие в ювелирном искусстве XIX века, которое стало предвестником эклектики следующего столетия, разнообразия техник исполнения, художественных концепций и ассортимента.

Технологические приемы обработки материала, семантика формообразования и приемы декорирования произведений ювелирного искусства в наши дни также подвержены влиянию модных тенденций, нашедших отражение в художественном пространстве выставки. Благодаря художественному сообществу, состоящему не только из художников-ювелиров, но и владельцев галерей, критиков, искусствоведов, арт-дилеров, создается мощное информационное поле, способное определять тренды года, открывать яркие и самобытные имена, представляющие современное ювелирное искусство.

Ключевые слова: *художественная выставка, ювелирное искусство, художественный металл, произведение искусства, украшения, экспозиция.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 52–56)

Exhibitions of Jewelry Art: Historical Retrospective and Artistic Specifics

Narkevich N.I.

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

A little-studied area of domestic art history is such a phenomenon of artistic culture as an exhibition of works of jewelry art. The art exhibition as a whole has repeatedly become the object of scientific research by both culture scholars and art historians. This phenomenon was considered as a social and cultural phenomenon, a subject-spatial environment, a factor in the formation of the modern art market, as a style-forming factor and an aspect of museum and exposition activities.

This article outlines the role of jewelry art exhibitions in the context of historical retrospective and artistic specificity. It is stated that the best collections of jewelry are usually presented at international exhibitions (artistic or industrial), being reliable historical documents of the era. The creative and stylistic polyphony in the jewelry art of the 19th century is analyzed, which became a harbinger of the eclecticism of the next century, a variety of performance techniques, artistic concepts and assortment.

The technological methods of material processing, the semantics of shaping and the methods of decorating works of jewelry today are also influenced by fashion trends reflected in the artistic space of the exhibition. Thanks to the artistic community, which consists not only of jewelry artists, but also of gallery owners, critics, art critics, art dealers, a powerful information field is created that can determine the trends of the year, discover bright and original names which represent contemporary jewelry art.

Key words: *art exhibition, jewelry art, art metal, a work of art, jewelry, the exposition.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 52–56)

Адрес для корреспонденции: e-mail: narkevich.nata@inbox.ru – Н.И. Наркевич

Художественная выставка, имея в своем арсенале выразительных средств репрезентативность, адресует зрителя к освоению ценностей духовной и материальной культуры общества. Выставка как уникальный феномен культуры неоднократно становилась объектом научного исследования. Ее определяющие признаки (выставка как социокультурное явление, предметно-пространственная среда, фактор формирования современного арт-рынка и др.) – основа изучения для культурологов и искусствоведов [1; 2].

Выставку как стилеобразующий фактор исследовала российский искусствовед И.Ю. Перфильева [2, с. 220–224]. Активная выставочная политика в области русского ювелирного искусства в период с 1920 по 2000 г. рассмотрена автором в контексте европейских художественных тенденций, а также проблем, с которыми столкнулись выдающиеся мастера и реформаторы художественной обработки металла. Исследователь В.И. Прыгов обратился к наследию западноевропейского ювелирного искусства эпохи историзма, отдельным его образцам, представленным на всемирных выставках. Хронологические рамки научной работы определены узким временным интервалом 1851–1889 гг., в границах которого автор акцентировал внимание на общекультурных тенденциях и стилистике экспонированных произведений [3].

Несмотря на разность подходов к видению выставки в целом, в них есть объединяющий фактор, обозначающий данный феномен как чрезвычайно важную площадку для обмена творческим опытом и расширения границ восприятия искусства, как совокупность смысловых, материальных и эстетических компонентов.

Цель статьи – определить роль выставок ювелирного искусства в контексте исторической ретроспективы и художественной специфики.

Художественная специфика выставок произведений ювелирного искусства в XIX веке. Важным фактором развития ювелирного дела стала организация всероссийских и всемирных выставок художественно-промышленных и мануфактурных товаров в Москве, Петербурге, Нижнем Новгороде и др. Открытие Первой Всероссийской публичной выставки мануфактурных изделий состоялось в Санкт-Петербурге 15 мая 1829 г. Подобные выставки проводились регулярно (1831, 1833, 1835, 1839, 1849 и 1861 гг.) [4, с. 151]. Распределение многочисленных экспонатов из 33 губерний и областей страны

осуществлялось по тематическому признаку, что значительно облегчало осмотр, сравнение и экспертизу изделий. Перед публикой предстали 15 тематических отделов и 8 залов (зал № 7 встречал стеклянной и фарфоровой посудой, изделиями из золота, серебра, бронзы и перламутра). Показательно, что впервые был издан каталог выставки тиражом 2400 экземпляров «Роспись вещам, выставленным в первую публичную выставку Российских изделий в Санкт-Петербурге 1829 года».

Всероссийские и всемирные выставки художественно-промышленных и мануфактурных товаров способствовали формированию ювелирных фирм. Например, известность и Малую золотую медаль московско-петербургской фирме Сазикова принесло участие во Всероссийской мануфактурной выставке, которая проходила в Москве в 1835 г. Колоссальный успех имела ювелирная фирма на выставке в Санкт-Петербурге 1849 г., где она удостоилась Большой золотой медали.

Кроме старейшей фирмы Сазикова (основана в 1793 г.) к середине XIX века возникают фирмы Губкина, Орлова, Овчинникова, фирма Никольс и Плинке; во второй половине века – фирмы Хлебникова, Фаберже, Грачева, Лорие, Курлюкова, Немирова-Колодкина, Постникова [5, с. 24]. Многочисленность ювелирных фирм обеспечивала разнообразие художественных и технических приемов обработки и декорирования металлов. Разрабатывая совместно национальную тематику и элементы убранства изделий (сохраняя при этом свою индивидуальность), ювелирные фирмы способствовали формированию единого взгляда на художественный металл, решали общие задачи оформления произведений ювелирного искусства.

С 1851 г. в Европе и Америке стали проводиться всемирные выставки, в которых принимали участие авторы из разных стран, что позволяло быть в курсе отечественных и зарубежных новаций, а также корректировать свою деятельность в соответствии с общественными вкусами и запросами.

Первая Всемирная выставка 1851 г. («Великая выставка изделий промышленности всех наций») проходила в лондонском Гайд-парке и стала невероятным событием. Грандиозная экспозиция включала сырье, машинное оборудование, прикладные изделия Великобритании и тридцати четырех стран мира. Произведения ювелирного искусства демонстрировались на выставке в многообразии материалов, ассортимента и стилей.

Художественная среда, формировавшаяся на выставках, популяризировала тот или иной стиль, технику в ювелирном искусстве. Полюбившиеся в середине XIX века изысканные натуралистические украшения, декорированные цветами и перевязанные лентами из бриллиантов, были представлены на Всемирной выставке 1851 года европейскими ювелирами. Миниатюрные украшения начала века уступили место более сложным по композиции изделиям в виде узнаваемых, реалистично изображенных цветов и фруктов. Розы, фуксии, хризантемы и георгины были модными садовыми растениями XIX века, и они, наряду с другими, часто использовались художниками-ювелирами в качестве образа для изделий. Среди экспонатов уникальностью отличались следующие: корсажный букет, декорированный многочисленными бриллиантами («Hunt & Roskell», г. Лондон), папюра для испанской королевы Кристины из бриллиантовых цветов, жемчужных бутонов и изумрудных листьев (Г. Лемонье, г. Париж). Изысканными по форме были работы ювелиров из г. Санкт-Петербурга, работающих в этом стиле. Диадемы, броши, браслеты К. Болина отличались колористически удивительным подбором камней (бриллианты, жемчуг, рубины, опал, бирюза), а также искусно изготовленными оправками.

Успех сопутствовал изделиям в «русском стиле» художников-ювелиров фирмы Сазикова. На выставке были продемонстрированы произведения не на темы из западно-европейской истории, а самобытные изделия, декорированные сценами из жизни русского народа (серебряные кубки, молочники, кувшины и т.д.). Именно новизна стиля, высокое качество и оригинальный декор изделий принесли фирме Сазикова европейскую известность.

Особый интерес представлял серебряный канделябр в виде скульптурной группы с изображением Дмитрия Донского, лежащего в окружении бояр, знаменосца и всадника с конем. В создании произведения, за которое фирму наградили золотой медалью, участвовали скульпторы И. Витали, Б. Клодт, а также художник, академик исторической живописи Ф. Солнцев. Уникальное произведение выдержало сравнение с работами известных европейских мастеров ювелирного дела, например, Э. Вагнера, Ф. Морисора, Ж.-В. Мореля.

После успеха русских золотых и серебряных дел мастеров на Всемирной выставке 1851 г. возник интерес к самобытным изделиям

с народной тематикой, традиционным формам и орнаментации древнерусского искусства.

Внимание на лондонской выставке привлекли изделия в стиле историзма, вдохновленные средневековыми и ренессансными образцами, в которых часто сочетались архитектурный и фигуративный орнаменты. Особо были отмечены произведения французских мастеров Ф.-Д. Фроман-Мериса и Ф. Дафрика. Последний возродил ренессансную технику *commesso*, в которой камью дополняли золотом эмалью и самоцветами. Приверженность техникам и образам средневековья характерна для английского художника, архитектора О.У.Н. Пьюджина, что очевидно по использованию выемчатой эмали и кабошонов.

Техники обработки материала и технологические достижения в ювелирном деле неоднократно демонстрировались на всемирных выставках. Значительная часть необходимых технологий была разработана во время промышленной революции, благодаря чему возросли популярность и доступность изделий (например, производители шеффилдского столового серебра в конце XVIII в. создали машины для раскатывания листов металла единой толщины, усовершенствовали способ закалки стали, необходимый для изготовления прочных и долговечных штампов и др.). Техника чернения в изделиях из серебра, особенно популярная в последнюю четверть XIX века, была представлена на Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г. известными фирмами S. H. and D. Gass. На лондонской выставке 1862 г. демонстрировались заводские гнезда для обрамления камней парижской фирмой Bouret & Ferre. С одной стороны, достижение способствовало развитию серийного производства и значительной экономии металла, с другой – вело к ажиотажу вокруг ювелирных украшений, понижая их художественный уровень.

Традиционные способы обработки металла (литье, тиснение, чеканка, гравировка и др.) продолжали выполняться вручную, но новое машинное оборудование и использование неблагородных металлов позволили достичь аналогичного эффекта более простыми способами. Утонченные формы золотых и серебряных изделий уступили место производству доступных украшений.

Разнообразием стилей и неповторимостью авторской манеры удивляют произведения ювелирного искусства, представленные на Всемирной выставке в Париже 1867 г. [6]. Декоративное убранство изделий навеяно влиянием искусства Древнего мира,

Возрождения, стиля Людовика XVI, вниманием к русской теме и др. Активизация интереса к тем или иным формам, сюжетам, орнаменту, материалу в ювелирном искусстве закономерно связана с общественно-политическими событиями. Так, например, изготовление украшений в египетском стиле обусловлено строительством Суэцкого канала, а также появлением публикаций об археологических раскопках в долине Нила. Восхищенные наследием древней культуры Фроман-Мерис, Меллери, Бушерон, Джулиано представили богатый ассортимент ювелирных украшений с египетскими мотивами (скарабеи, соколы, изображенные на эмалях папирусы).

В ракурсе формирования и распространения актуальных тенденций выставочной деятельности можно назвать искусство ар-нуво, которое стало выразителем новых мыслей не только в технологической стороне процесса, но и в идейно-философской. Художники-ювелиры стремились создать невиданное на основе уже известного.

Впервые выразительный язык данного стиля к ювелирным изделиям применил Р. Лалик. Успех ювелиру сопутствовал благодаря художественным выставкам, сначала Брюссельской Всемирной выставке 1897 г., позже – Парижской 1900 г.

Работы, которые Р. Лалик демонстрировал на выставке 1897 г., радикально отличались от изделий современников, они стали вестниками обновления, нового стиля в ювелирном искусстве. Новаторство художественного языка, символизм и виртуозное воплощение идей, навеянных природными циклами и чувственностью женского тела, не остались незамеченными. Р. Лалик на выставке в Париже 1900 г., пропагандирующей стиль ар-нуво, был отмечен Гран-при и орденом Почетного легиона. Наградами также были удостоены за произведения в стиле ар-нуво Ж. Фуке и Э. Фейатр, ювелирный дом Vever и Л. Гайар. Ведущие мастера эпохи создавали ювелирные произведения, которые отличались оригинальным применением различных материалов, мастерством переосмысления исторических художественных форм.

Ведущие выставки ювелирного искусства XX века: исторический экскурс. В XX столетии поиск новых форм в ювелирном искусстве проходил особенно динамично. Разнообразие стилей, меняющихся чуть ли не каждое десятилетие, способствовало поразительному многообразию неповторимой авторской манеры. Выставки произведений ювелирного искусства формировали панорамный взгляд на художественный металл. Вместе с тем каждая

из фирм и каждый художник-ювелир решали авторские задачи декоративного оформления богатого ассортимента изделий.

Начало 1920-х гг. отличалось распространением нового художественного стиля ар-деко, который стал известен только в 1960-х гг. в связи с признанием роли Международной выставки современных декоративных и промышленных искусств в Париже 1925 г. Основная направленность данного художественного феномена – представление оригинальных работ в ювелирном и других областях декоративно-прикладного искусства. Подчеркнуто декоративные изделия, ассортимент которых был очень разнообразен (украшения и аксессуары костюма), выделялись плотной концентрацией драгоценных камней, расположенных в виде геометрических узоров в тонкой оправе из платины и белого золота. Использование названных дорогостоящих материалов позволяло закреплять драгоценные камни почти незаметно. Иными словами, наблюдалось стремление обогатить как технологически, так и эстетически богатое ювелирное наследие.

Внимание к выставкам ювелирного искусства обосновано демонстрацией художественного потенциала произведений, интересом авторов к актуальным тенденциям в искусстве. Крайне важно назвать некоторые знаковые художественные выставки, определившие характер развития ювелирного искусства прошлого столетия. Среди них – Всемирная выставка в Брюсселе 1958 г., «Международная выставка современных ювелирных изделий 1890–1961 гг.» (Великобритания, 1961 г.), Международная выставка-ярмарка ювелирных изделий, драгоценных камней и серебряных изделий «Inhorgenta» (Мюнхен, ФРГ, с 1973 г.), Международная выставка часов и ювелирных изделий (Базель, Швейцария, с 1973 г.), Международная выставка бижутерии, серебра и камней «BIJORNCA» (Париж, Франция), Международная выставка бижутерии и ювелирного искусства в г. Яблонец-над-Нисой (Чехословакия) и другие [2, с. 222].

Немаловажная роль в выставочной политике отведена проектам, организованным на территории постсоветского пространства. Обратившись к опыту организации выставок ювелирного искусства в России, следует отметить, что сегодня кроме художественных проектов в Москве и Санкт-Петербурге широко представлены региональные выставки, основанные на многолетнем опыте и новейших технологиях. Например, успешно существуют и уверенно смотрят в будущее выставки

«УралЮвелир» (Екатеринбург), «Янтарь Балтики» (Калининград), «Ювелирная весна» (Волгоград), «Ювелирный салон Сибири» (Красноярск), «Золотое кольцо России» (Кострома) и другие.

Заключение. В связи с динамикой спроса на произведения ювелирного искусства к художественным выставкам наблюдается повышенное внимание. Изделие должно заинтересовать не только художника, но и потребителя. Важно, чтобы оно соответствовало высокому художественному уровню и модным тенденциям. Сейчас организаторы стремятся в рамках одного выставочного проекта объединить интересы художников, производителей и торговых организаций. Бюджетные примеры художественного металла также занимают свою нишу на ювелирных выставках, что повышает популярность бренда, свидетельствует о доверии к качеству и ассортименту представленных изделий.

Выставки произведений ювелирного искусства, самостоятельные или проводимые в рамках международных художественно-промышленных выставок, а также

декоративно-прикладного искусства представляют миру уникальные произведения художников, мастеров, фирм. Они всегда воспринимаются как эпохальное социокультурное явление, а их творческий потенциал демонстрируется как в широком ассортименте ювелирных изделий и новейших технических достижениях, так и художественных предпочтениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богородский, С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / С.В. Богородский. – СПб., 2007. – 23 с.
2. Перфильева, И.Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций, 1920–2000-е годы / И.Ю. Перфильева. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 510 с.
3. Прыгов, В.И. Ювелирное искусство эпохи историзма в экспозициях всемирных выставок. Основные итоги / В.И. Прыгов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник МГХПА. – 2014. – № 3. – С. 306–324.
4. Ювелирное искусство России / Т.И. Сизова [и др.]. – М.: Интербук-бизнес, 2002. – 277 с.
5. Гилодо, А.А. Русское серебро: вторая половина 19 – начало 20 века: альбом / А.А. Гилодо. – М.: Береста, 1994. – 172 с.
6. Иллюстрированное описание Всемирной промышленной выставки в Париже 1867 года. – СПб.: В.Е. Генкель, 1869. – VII, 48. – 349 с.

Поступила в редакцию 13.05.2022

«Адліга» ў выяўленчым мастацтве Беларусі (1953–1968 гг.)

Гужалоўскі А.А.
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск

Артыкул прысвечаны вывучэнню выяўленчага мастацтва эпохі «адлігі» ў сацыяльна-палітычным кантэксце. Новы перыяд савецкай гісторыі, які пачаўся ў сярэдзіне 1950-х гг., быў абумоўлены працэсамі абнаўлення грамадскага і мастацкага жыцця. Лёсавызначальны XX з'езд КПСС, што прайшоў у 1956 г., асудзіў культ асобы, гэта ў сваю чаргу дало штуршок узнікненню новай інтэлектуальнай атмасферы ў савецкім грамадстве. На аснове архіўных дакументаў, успамінаў, а таксама матэрыялаў перыядычнага друку паказаны працэс адраджэння мадэрнісцкага мастацтва пасля дваццаціпяцігадовага ідэалагічнага і эстэтычнага дамінавання сацрэалізму. Упершыню ўзнаўляецца атмасфера правядзення новых выстаў, прыводзяцца вытрымкі з дыскусій яе арганізатараў, рэакцыя мастакоў старэйшага пакалення на новае мастацтва. Аўтар надаў адмысловую ўвагу ўзаемаадносінам улады і мастацтва гэтай эпохі. На прыкладзе Беларускай ССР прасочваецца змена савецкай дзяржаўнай культурнай палітыкі пасля наведвання М.С. Хрушчовым выставы ў Манежы 1 снежня 1962 г. Даследаваны сродкі, якімі партыйныя ідэолагі, Міністэрства культуры і кіраўніцтва Саюза мастакоў вялі барацьбу з найбольш радыкальнымі інавацыямі ў выяўленчым мастацтве. Культурныя падзеі 1953–1968 гг. назаўжды змянілі аблічча айчыннага мастацтва, паўплывалі на мастацкую практыку не толькі эпохі «адлігі», але і мастацтва 1970–1980-х гг.

Ключавыя словы: адліга, выяўленчае мастацтва, суровы стыль, Саюз мастакоў БССР, партыйны кантроль, творчы пошук.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 57–62)

“The Thaw” in the Fine Arts of Belarus (1953–1968)

Huzhalouski A.A.
Belarusian State University, Minsk

The article deals with the study of fine arts of the ‘thaw’ era in the social and political context. Started in the mid-1950s the new period of Soviet history was marked by the processes of social and artistic life renewal. The 20th Congress of the CPSU, held in 1956, condemned the cult of Stalin, which in turn gave impetus to the emergence of a new intellectual atmosphere in Soviet society. On the basis of archival documents, memoirs, as well as materials from periodicals, the process of Modern art revival after the quarter of a century of socialist realism ideological and aesthetic dominance is shown. For the first time, the atmosphere of new exhibitions is recreated, excerpts from the discussions of its organizers, older generation of artists reaction to the new art are given. The author pays special attention to the relationship between power and art of the era under consideration. On the example of the Byelorussian SSR the change in Soviet state cultural policy after M.S. Khrushchev visit to the Manezh exhibition on December 1, 1962 is traced. Means by which Communist party ideologists, the Ministry of Culture and the leadership of the Union of Artists fought against the most radical innovations in the visual arts are studied. Cultural events of 1953–1968 changed the shape of Belarusian art for good, influencing the art practice of not only the “Thaw” period but also the 1970–1980s art as well.

Key words: the “Thaw”, fine arts, severe style, Union of Artists of the BSSR, the Party control, creative search.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 57–62)

Працэс пераадолення сталінізму ў часы «адлігі» закрануў розныя галіны культуры – літаратуру, выяўленчае мастацтва, кіно, тэатр, музыку. Адмова ад сталінскай спадчыны, метадаў яго кіраўніцтва, пераадоленне

атмасферы рэпрэсій і страху, працэсы дэмакратызацыі паспрыялі, з аднаго боку, вяртанню да нацыянальнай традыцыі, з другога – уключэнню беларускай культуры ў сусветны кантэкст. З боку партыйна-ўрадавага апарату

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: huzhalouski@gmail.com – А.А. Гужалоўскі

былі зроблены некаторыя ўступкі, дзякуючы чаму адбываўся пэўны адыход шэрагу аўтараў ад прынцыпаў сацыялістычнага рэалізму.

Адной з найбольш ярскравых праяў эпохі «адлігі» з’явілася ажыўленне культурнай дзейнасці. Пасля смерці Сталіна ўзрасла роля творчых саюзаў, з’ездаў мастацкай інтэлігенцыі, асобы творцы ў культурным працэсе. Намеціліся змены ў адносінах паміж уладай і інтэлігенцыяй. Перадавы артыкул газеты «Літаратура і мастацтва», якая была надрукавана неўзабаве пасля ХХ з’езда КПСС, дэклараваў: «Работнікі мастацтва не пацерпяць далей павярхоўнага, дылетанцкага кіраўніцтва без глыбокага вывучэння і разумення спецыфікі мастацтва. Вось чаму ва ўстановы мастацтва трэба падбіраць такіх кіраўнікоў, якія хочуць працаваць па-новаму, умеюць развіваць ініцыятыву і творчасць нізавых работнікаў мастацтва. Багацце мастацкай творчасці – у першую чаргу справа тых людзей, якія непасрэдна ствараюць яго, – мастакоў, кампазітараў, рэжысёраў, акцёраў і інш.» [1, с. 1]. Пра шматлікія спробы сябраў беларускіх творчых саюзаў пазбавіцца партыйнай апекі згадваў у сваіх успамінах М.Ф. Капіч, які ў першай палове 1960-х гг. займаў пасаду загадчыка аддзела прапаганды і агітацыі ЦК КПБ [2, с. 107].

Аднак канцэптuallyна дзяржаўная культурная палітыка не зведала змен. Творцы па-ранейшаму заставаліся пад жорсткім партыйна-дзяржаўным кантролем. Яны знаходзіліся ў ведамасным падпарадкаванні створанага ў 1953 г. Міністэрства культуры БССР (з моманту заснавання да 1964 г. яго ўзначальваў Р.Я. Кісялёў, які прыйшоў на гэту пасаду з ЦК КПБ). Адначасова не такі яўны, але не менш жорсткі кантроль за рэалізацыяй прынцыпу партыйнасці ў мастацтве ажыццяўляў аддзел прапаганды і агітацыі ЦК КПБ. Калі партыйны апарат пазбавіўся адзінаасобнага дыктату, то ім жа даволі хутка была выпрацавана сістэма «калектыўнага кіраўніцтва», якая шмат у чым дзейнічала па старых прынцыпах. У аснове гэтай сістэмы па-ранейшаму ляжалі валявыя рашэнні, што спускаліся зверху, усё з тымі ж спасылкамі на непарушныя ленінскія прынцыпы.

Мэта артыкула – прааналізаваць асноўныя аспекты выяўленчага мастацтва эпохі «адлігі» ў сацыяльна-палітычным кантэксце.

Новыя павевы. Многія прадстаўнікі беларускай культурнай эліты часоў «адлігі» падзялялі ідэалогію савецкай мадэрнізацыі і ўніверсалізму. Яны разглядалі нацыяналізм як архаізацыю і лакалізацыю, задавольваліся сваім перыферычным статусам у адносінах

да маскоўскага цэнтра, дэкартаўным статусам беларускай культуры. Ім супрацьстаяла меншасць «шасцідзясятнікаў», у асноўным прадстаўнікоў літаратурнага цэха, якія прафесійна працавалі з беларускім словам і праз яго прыходзілі да сапраўдных нацыянальных каштоўнасцей.

Прадстаўнікі пласта творчай інтэлігенцыі, які паўстаў у БССР у другой палове 1950-х – першай палове 1960-х гг., свядома ці несвядома падтрымлівалі дзяржаўную палітыку развіцця беларускай культуры з мэтай яе найхутчэйшага знікнення ў адзінай савецкай цывілізацыі, добра разбіраліся ў рускай культуры, часам звярталіся да паўразбуранай беларускай культурнай традыцыі. У той жа час адкрыццё «жалезнай заслоны» азначала канец манаполіі Масквы як адзінай крыніцы мадэрнізацыі саюзных рэспублік. У часткі беларускага грамадства, найперш культурнай эліты, адбылася пераарыентацыя на Захад як галоўнага транслятара мадэрнасці. Такім чынам, у «шасцідзясятнікаў» была разнастайная опытка бачання свету і сябе ў ім. У шэрагу выпадкаў усё гэта плённа перапляталася і спараджала сапраўдныя творы літаратуры і мастацтва.

Мадэрнісцкая рэвалюцыя, якая рэабілітавала ў савецкай культуры фармальныя пошукі і аўтарскую індывідуальнасць, непасрэдным чынам закранула выяўленчае мастацтва. Канец 1950-х – 1960-я гг. былі часам засваення найважнейшых, але забытых за тры апошнія дзесяцігоддзі асаблівасцей творчасці: мастацкай умоўнасці, сэнсавай неадназначнасці, фармальнага вырашэння. Для маладых мастакоў зрабілася відавочным, што рухацца наперад у ранейшых формах вобразнага мыслення і з існуючым запасам пластычных сродкаў немагчыма. Яны вярталіся да выяўленчых практык першай хвалі нацыянальнага адраджэння 1920-х гг., шукалі натхнення ў беларускім народным і тагачасным заходнім мастацтве. Гэтану спрыялі рэабілітацыя незаконна рэпрэсаваных мастакоў, этнаграфічныя вандроўкі, а таксама выставы майстроў нахталт аднаго са стваральнікаў новага фронту мастацтваў Р. Гутуза [3, с. 4].

Сацыяльна-палітычнае становішча ў краіне пасля смерці Сталіна спрыяла імкненню мастакоў да большай самастойнасці ад ідэалагічных устаноў, фарміравання індывідуальнай свядомасці. Выступаючы ў сакавіку 1954 г. на сходзе Саюза мастакоў БССР, адзін з заснавальнікаў візуальнага канона сацрэалізму А. Бембель крытыкаваў мастакоў-кан’юнктуршчыкаў,

якія «...з халоднай і бясстраснай душой працуюць на любую тэму, у любым жанры, па прынцыпе “што жадаеце”». У прыватнасці, аб’ектам яго крытыкі стаў другі мэтр сацрэалізму З. Азгур, «...шматлікія працы якога аднастайныя, пазбаўлены індывідуальнай характарыстыкі і не даюць нічога новага» [4, арк. 37–40].

Зварот да паўсядзённасці, адмаўленне ад параднасці, перапляценне рэальнасці з рамантычнымі фантазіямі ў творах моладзі выклікалі раздражненне ў тытулаваных прадстаўнікоў старэйшага пакалення, якія займалі камандныя пазіцыі ў Саюзе мастакоў БССР. Кіраўнікі саюза асуджалі маладых мастакоў за тое, што яны «скатваюцца да абстракцыянізму», супрацьпастаўляючы сябе сацрэалістычнаму канону. Тое, як выглядала афіцыйнае беларускае мастацтва, красамоўна апісаў Б. Забораў, які наведаў сядзібу Саюза мастакоў БССР адразу па заканчэнні Сурыкаўскага інстытута ў 1961 г.: «Я ўвайшоў у будынак саюза. У прылазніку тоўпіліся творцы. Праз галовы тых, хто стаяў наперадзе, усе гуртам засяроджана чыталі прышпіленыя на стэндзе друкаваныя старонкі. Я пацікавіўся. Гэта былі “літаратурна сфармуляваныя” гатовыя назвы карцін, прапанаваныя аддзелам культуры ЦК і Міністэрствам культуры БССР да будучай рэспубліканскай выстаўкі... Раствлумачу сённяшняму чытачу. Мастак, які абраў які-небудзь сюжэт з названых, да прыкладу: “Дагонім і перагонім Амерыку па вытворчасці мяса і малака на душу насельніцтва”, мог прапанаваць мастацкай радзе эскіз і падпісаць дамову на карціну. Пасля падпісання дамовы мастак атрымліваў аванс, а пазней, калі будзе выраблены высокамастацкі прадукт на зададзеную тэму, – поўны разлік. Тут жа на стэндзе былі прышпіленыя фотаздымкі рэальных Герояў Сацыялістычнай Працы, калгасніц і даярак, з прапановай напісаць іх партрэты з аплатай камандзіровачных і перспектывай багатых беларускіх вячэр з мясцовай самагонкай. Я выйшаў на вуліцу зусім раздушаны. Такого ўзроўню рабства я ўсё ж не чакаў. Мне стала зразумела, што ніколі на гэта не падпішуся, не пакладу добраахвотна галаву на гэтую гільяціну. Не змагу ўдзельнічаць у дэманскім блудзе, не буду ілюстратарам прапагандысцкай пошласці. Ужо калі ілюстраваць, вырашыў для сябе, то лепей літаратуру» [5, с. 19].

У сваю чаргу моладзь заявіла пра сваё права на творчы пошук, індывідуальнае мастацкае бачанне. У пачатку 1960-х гг. спрэчкі паміж прадстаўнікамі постсталінскага афіцыёзу

і маладымі наватарамі выйшлі за межы Саюза мастакоў і прыцягнулі ўвагу партыйнага кіраўніцтва рэспублікі. У ліпені 1963 г. група мастакоў была запрошана для гутаркі ў ЦК КПБ. Але высноў па яе выніках, па словах намесніка загадчыка аддзела навукі і культуры ЦК КПБ С.В. Марцалева, яны не зрабілі і працягвалі творчыя баталіі. Неўзабаве з мастакамі адбылася яшчэ адна гутарка ў ЦК, якая доўжылася два дні, на яе былі запрошаны прадстаўнікі Саюза мастакоў СССР. І толькі пасля прынятай 16 чэрвеня 1964 г. пастановы ЦК КПБ «Аб рабоце Саюза мастакоў БССР» канфлікт пакаленняў у ім, прынамсі, вонкава, сцішыўся [6, арк. 1].

Майстры «суровага стылю». Нягледзячы на, здавалася б, непахісную сістэму кантролю мастацкай творчасці, ад эстэтыцы сацрэалізму адыходзіла ўсё больш творцаў. Мастацтва падзялілася на тое, дзе «ўсё, як у жыцці», і на мастацтва не для ўсіх, пра якое народ казаў: «Ды так любое дзіця намалюе». Творчая інтэлігенцыя менавіта «дзіцячасць» творчасці лічыла новай шчырасцю. Найбольш значнай падзеяй у мастацкім жыцці краіны сярэдзіны ХХ ст. было нараджэнне «суровага стылю», які характарызаваўся аскетызмам і знарочыстай грубасцю формаў. Яго імператывам з’яўляўся абавязак творцы казаць праўду, незалежна ад таго, наколькі яна цяжкая і непрыемная.

Адным з першых гэта зрабіў М. Данцыг, які, паводле яго ўласных слоў, вучыўся ў экспрэсіяністаў і фавістаў. Мастак з вялікай энергіяй пачаў распрацоўваць тэмы будаўніцтва, а таксама працоўных будняў і побыту маладых людзей. Выступаючы 15 лютага 1962 г. на VI з’ездзе мастакоў БССР, ён прызнаўся: «Культ асобы нанёс вялікую шкоду мастацтву. Горш за ўсё тое, што культ асобы нявечыў душы людзей, спрыяў з’яўленню мастацтва абыякавага, спараджаў дагматызм, шаблон і штамп, боязь усяго новага, прагрэсіўнага, адважнага рэалістычнага наватарства... Нам патрэбна праўда аб нашых днях, аб нашых людзях, праўда, якой нам вельмі не хапала» [7, арк. 94, 97].

Пра ўласнае творчае крэда М. Данцыг гучна заявіў у карціне «Навасельцы» (1962), дзе ён свядома адмовіўся ад звычайных побытавых дэталей. Акцэнт быў зроблены на неабжытасць новага дома – пустыя сцены, свежапафарбаваную падлогу, небагатыя пажыткі маладой сям’і, якая толькі пачынае жыццёвы шлях. Гэта не падабалася выстаўкаму Рэспубліканскай выставы 1962 г., сябры якога абурыліся тым, што навасельцы паказаныя босымі. За адну ноч М. Данцыг мусіў «паставіць» на табурэтку лакаваныя

ўльтрамодныя «на цвічку» туфлі, клунак замяніць прыгожай моднай сумкай, а твары людзей «упрыгожыць» усмешкамі [8, с. 4]. Прадстаўлены на Рэспубліканскай мастацкай выставе 1965 г. трыпціх М. Данцыга «На варце міру» мастакі старэйшага пакалення крытыкавалі за «плакатнае спрашчэнне», «адсутнасць цэльнага вобразу», «знарочыстасць» [9, арк. 92]. Нягледзячы на канфлікты, якія перыядычна ўзнікалі з кансерватыўным кіраўніцтвам Саюза мастакоў БССР, М. Данцыг і надалей шукаў новыя тэмы, вобразы, а таксама пластычную форму для ўвасаблення сваіх задум.

Другім пачынальнікам «суролага стылю», які меў непасрэдную сувязь з манументальным мастацтвам, з'яўляўся Г. Вашчанка. У сярэдзіне 1960-х гг., сумесна з Ул. Стальмашонкам, ён зрабіў роспіс у актавай зале Беларускага тэхналагічнага інстытута пад назвай «Маладыя будаўнікі Мінска» ў тэхніцы сграфіта. Гэты роспіс выклікаў абурэнне ў мастакоў старэйшага пакалення, што абвінавачвалі яго аўтараў у фармальным падыходзе да мастацтва. Праграмным творам Г. Вашчанкі стаў напісаны ў 1966 г. нацюрморт «Цыкламены», які зрабіў сапраўдны фурор на Рэспубліканскай моладзевай выставе ў Палацы мастацтва. Абвінавачаны мінскай афіцыйнай крытыкай у фармалізме, у Маскве мастак атрымаў за гэты твор бронзавы медаль ВДНГ [10, с. 92].

Рамантыкай былі прасякнуты раннія працы Г. Паплаўскага, якім была таксама ўласцівая эстэтыка «суролага стылю». Вынікам падарожжа на цаліну стала яго першая персанальная выстава «Паўночны Казахстан» (1964). Каментуючы выстаўленыя на ёй творы, мастак сказаў: «З нашага мастацтва знікла тэма мужнасці. Жыццё трэба паказваць такім, якое яно ёсць, з усімі цяжкасцямі» [6, арк. 6]. У 1965 г. Г. Паплаўскі пайшоў матросам на траўлеры ў Атлантыку, дзе маляваў рыбакоў, берагі вострава Ньюфаўндленд, жыццё рэвалюцыйнай Кубы. Па вяртанні ён прадэманстравваў свае творчыя здабыткі на адмысловай выставе, дзе публіка ўбачыла рамантызаваныя, паэтычныя вобразы моцных людзей. У пошуках суровай праўды жыцця ў наступныя гады мастак на рудавозах перасёк Арктыку, пешшу, разам з геологамі, прайшоў Камандоры, падарожнічаў па Індыі [11, с. 21–25].

Пра адыход ад сацрэалізму сведчыла работа М. Савіцкага «Партызаны» (1963), вакол якой разгарнуліся шумныя дыскусіі. Не меншыя нараканні выклікала карціна «Партызанская мадонна» (1967), што атрымала сярэбраны медаль Акадэміі мастацтваў

СССР і была набытая Траццякоўскай галерэяй. У галовах беларускіх класікаў не ўкладалася ўвасабленне Маці Божай у абліччы проста беларускай жанчыны. Выступаючы на VIII з'ездзе мастакоў у студзені 1968 г. П. Масленікаў так выказаў агульную думку мастакоў старэйшага пакалення: «Мы ўспрынялі як блюзнёрства абвяшчэнне кампіляцыйнай працы “Партызанская мадонна” Савіцкага класічнай, але таксама нацыянальнай па духу і форме» [12, арк. 196].

Спрэчныя водгукі таксама спарадзіла першая выстава Л. Шчамялёва, арганізаваная ў 1962 г. Саюзам мастакоў у Мінску. Па словах тагачаснага старшыні саюза мастацтвазнаўцы П.П. Нікіфарава, у прадстаўленых на выставе творах пераважала цікавасць да фармальных пытанняў мастацтва, «...карціна “Кавалі” проста не зразумела, пра што кажа, а тое, як аўтар убачыў людзей у гэтай карціне, выклікае пачуццё пратэсту» [7, арк. 14]. І. Ахрэмчык сышоў з выставы твораў Л. Шчамялёва, не жадаючы дагледзець яе да канца, а З. Азгур увагуле яе праігнараваў. Эксперымент з формай Л. Шчамялёў працягнуў у карціне пад назвай «Маё нараджэнне» (1967), калі легітымізаваў уласныя творчыя пошукі з дапамогай рэвалюцыйнага сюжэта.

Арганічнай часткай працэсу абнаўлення беларускага мастацтва ва ўмовах паскоранага фарміравання адзінага савецкага народа сталі зварот да нацыянальных каранёў, пошукі нацыянальнай ідэнтычнасці. У час вандраванняў па Беларусі збор этнаграфічных матэрыялаў вяла А. Паслядовіч. Натхнення ў народнай культуры шукаў В. Шматаў. Нарэшце, тэма нацыянальнай своеасаблівасці беларускага мастацтва ўвайшла ў публічны дыскус. Напрыклад, пры афіцыйным абмеркаванні Рэспубліканскай выставы, прысвечанай 50-годдзю Кастрычніцкай рэвалюцыі, А. Сурскі казаў пра неабходнасць «адрэжэння беларускага нацыянальнага мастацтва» і спасылаўся пры гэтым на прыклад з прыбалтыйскіх рэспублік [13, арк. 96].

Радыкальныя змены, што адбываліся ў беларускай графіцы, прадэманстравала графічная серыя А. Кашкурэвіча «Горад і людзі» (1963–1964). Сведчаннем дэмакратызацыі мастацкага стылю эпохі паслужыў абвешчаны скульптарам А. Анікейчыкам лозунг «Мастацтва – на вуліцы!». На творчай спадчыне еўрапейскага мадэрнізму і рускага авангарду выходзілі мастацкія густы сваіх вучняў выкладчык Мінскага мастацкага вучылішча А. Малішэўскі. Высілка майстра, які лічыў сваім настаўнікам Сезана, далі плён ужо ў бліжэйшай перспектыве. У 1963 г. пад яго

кіраўніцтвам распачаў сюрэалістычныя эксперыменты Г. Скрыпнічэнка [14, с. 22–49].

Назад да сацрэалізму. Творчая інтэлігенцыя БССР на працягу 1953–1968 гг. прайшла вялікі шлях, у час якога распачалася дэканструкцыя міфа пра духоўную маналітнасць беларускага савецкага грамадства, а таксама мастацтва, што яго абслугоўвала. На маналіце з’явіліся першыя расколіны, але настолькі глыбокія, што ў перыяд «застою» іх здолелі толькі замаскіраваць, але не ліквідаваць. «Шасцідзясятнікі» прадэманстравалі крытычнае ўспрыманне рэчаіснасці, плюралізм мастацкіх стыляў, увагу да т.зв. «маленькага», «шараговага» чалавека. У выніку іх творчых намаганняў маральна непрымальнымі зрабіліся рамантызацыя сацыяльнага гвалту і нянавісці, стварэнне «ідэальных» герояў і псеўдаканфліктаў паміж добрым і выдатным.

Нягледзячы на індывідуальныя спробы творцаў пашыраць межы дазволенага, кіраўніцтва культурай у асобе партыйных і савецкіх чыноўнікаў, старшыняў творчых саюзаў, народных артыстаў і мастакоў сталінскай загартуюкі ўжо без пагрозы рэпрэсій працягвала лінію на спрашчэнне, прымітывізацыю беларускай літаратуры і мастацтва, прадукуючы эрзац-варыянты нацыянальнай самабытнасці. Гэта засведчылі сустрэчы кіраўнікоў дзяржавы з дзеячамі савецкай культуры ў 1957, 1962 і 1963 гг., кожная з якіх мела працяг у Мінску. У час першай сустрэчы партыйнага кіраўніцтва рэспублікі з творчымі работнікамі, якая адбылася ў пачатку лістапада 1957 г., П. Броўка выступіў з жорсткай крытыкай літаратуразнаўцы М.Р. Ларчанкі за спробы пазбавіць кляйма «буржуазных нацыяналістаў» газету «Наша ніва», а таксама А. Гаруна і Ядвігіна Ш. Акрамя таго, старшыня праўлення Саюза пісьменнікаў звярнуў увагу на «супрацьпастаўленне партыйнай прынцыповасці эстэтычнаму густу» ў літаратуразнаўчых творах А. Адамовіча, «пакрыўленыя, брудныя хаціны, вежы сярэднявечных манастыроў» у карціне «Мінск пасля дажджу» Б. Няпомняшчага, а таксама «адсутнасць вобліку нашага сясла» ў пейзажы «Каля млына» У. Сухаверкава [15, арк. 27–46].

20 красавіка 1962 г. адбылася другая сустрэча беларускага партыйнага кіраўніцтва з творчай інтэлігенцыяй, на якой К.Т. Мазураў перасцярог творцаў ад сур’ёзнага даследавання феномена сталінізму мастацкімі сродкамі. Яму ніхто не запырэчыў – перад вачыма быў прыклад А. Кулакоўскага, які пасля публікацыі «Дабрасельцаў» згубіў пасаду рэдактара «Маладосці» і ў наступныя гады зрабіўся аб’ектам цкавання ці не на кожнай ідэалагічнай

нарадзе. У якасці прыкладу ідэальнай мадэлі ўзаемаадносін паміж творцам і ўладай К.Т. Мазураў прапанаваў уласныя стасункі з драматургам А. Макаёнкам: «Ён прыходзіць да мяне як да сакратара ЦК і кажа: я жадаю паказаць вось такую з’яву, як з Вашага пункта гледжання. Бывала і так, што я яму адказваю: не, Вы няправільна ўлоўліваеце з’яву жыцця, па-мойму, яе трэба вось так разумець. Не заўсёды, вядома, т. Макаёнак прыслухоўваецца да пажаданняў, не заўсёды парады ён прымае на 100 працэнтаў. Часцяком ён спрачаецца, і гэта яго права. Ён павінен жыццё самастойна асэнсаваць, бо ён драматург. Але з многім ён згаджаўся. І ўсе тыя п’есы Макаёнка, якія ішлі апошнім часам у тэатрах, былі выпушчаны ў свет з пэўнымі даробкамі. Бываюць у нас у ЦК і іншыя дзеячы літаратуры і мастацтва. І заўсёды гэта дапамагае тым, хто прыходзіць раіцца» [16, арк. 2–7].

Трэцяя, найбольш прадстаўнічая сустрэча кіраўніцтва БССР з творчай інтэлігенцыяй адбылася 19 сакавіка 1963 г. Яе адкрыў таксама К.Т. Мазураў, што пераняў хамскі тон М.С. Хрушчова, праз які той напярэдадні граміў «абстракцыстаў» у Крамлі, абрынуўся на прадстаўнікоў неартадаксальных напрамкаў у беларускай літаратуры і мастацтве. У прыватнасці, ён наступным чынам ахарактарызаваў творчасць маладога паэта А. Наўроцкага: «І вось гэтае лайно, размазанае на старонках кнігі пальцам левай нагі, выдаецца за паэзію» [16, арк. 152]. «Памылковых пазіцый», на думку партыйнага кіраўніка, у сваёй творчасці прытрымліваліся пісьменнікі В. Быкаў і І. Чыгрынаў, паэт В. Тарас і літаратуразнаўца В. Каваленка, мастакі Л. Шчамялёў і А. Малішэўскі, скульптары М. Якавенка і В. Грос. Наступны выступоўца – П.Ф. Глебка аб’ектам крытыкі абраў М. Стральцова як ініцыятара, а таксама В. Быкава, В. Тараса і А. Мальдзіса як удзельнікаў дыскусіі «Пісьменнік і час», што адбылася на старонках газеты «Літаратура і мастацтва» ў пачатку 1963 г. Акадэміка раздражнялі выказаныя апанентамі думкі пра неабходнасць «зняць з беларускай літаратуры вясковую хустку», шукаць уласны стыль «з дапамогай Джойса, Пруста, Кафкі», а таксама пазбавіцца ад літаратуры сталінскага часу, як ад «спітай гарбаты» [16, арк. 5–18]. Народны мастак Я. Зайцаў ва ўласнай прамове абурался тым, як Б. Забораў у сваёй творчасці развівае «абстракцыянізм Малевіча і выверты Шагала» [16, арк. 30]. Народны артыст Р. Шырма сумна канстатаваў пранікненне ў моладзевы асяродак заходняй «лёгкай музыкі», якая несла разам з сабою «буржуазныя густы» [16, арк. 49].

Заклучэнне. Апісаня вышэй выхаваўчых мерапрыемствы засведчылі раскол у асяродку творчай інтэлігенцыі на кансерватараў-сталіністаў, якія засталіся вернымі старым прынцыпам, і маладых лібералаў-шасцідзясятнікаў, што паспрабавалі змяніць творчы падыход. «Дзеці ХХ з’езда» прыклалі вялікія інтэлектуальныя высілкі для выйсця з рамак сацрэалістычнага канона, пераадоленя дагматызму, пошуку новых сэнсаў і формаў. Гэта быў час спроб і памылак, спустошаных бюракратычнымі абмежаваннямі ініцыятыў і здзейсненых па недаглядзе цэнзараў наватарскіх творчых праектаў. В. Тарас так у паэтычнай форме перадаў атмасферу надзей канца 1950-х і расчаравання, якое прыйшло разам з першымі «застойнымі» маразамі:

В кафе «Весна» в конце пятидесятих
Мы драли глотки в яростных дебатах,
Не думали, что всё уйдёт в слова,
А думали, что мир переиначим,
Глаза раскроем «винтикам» незрячим...
С тех пор трещит с похмелья голова!.. [17, с. 300].

ЛІТАРАТУРА

1. Мастацтва ў шостаі пяцігодцы // ЛіМ. – 1956. – 7 крас. – С. 1.
2. Капич, Н.Ф. Думы о пережитом / Н.Ф. Капич. – Минск: Парадокс, 2004. – 158 с.
3. Палеес, С. Выставка работ художников Италии / С. Палеес // Советская Белоруссия. – 1957. – 2 июня. – С. 4.
4. БДАМЛіМ. – Ф. 82. Воп. 1. Спр. 31.
5. Заборов, Б. То, что нельзя забыть / Б. Заборов // Знамя. – 2017. – № 6. – С. 11–50.
6. БДАМЛіМ. – Ф. 82. Воп. 1. Спр. 87.
7. Там жа. – Спр. 77.
8. Цімошак, М. Наватарства сапраўднае і ўяўнае / М. Цімошак // Звезда. – 1962. – 16 сн. – С. 4.
9. БДАМЛіМ. – Ф. 82. Воп. 1. Спр. 97.
10. Шаранговіч, Н. Гаўрыіл Вашчанка. Народжаны Палесем. Нататкі пра жыццё і творчасць / Н. Шаранговіч. – Минск: Мастацкая літаратура, 2008. – 256 с.
11. Поплавская, Н. Георгий Поплавский. Романтик сурового стиля / Н. Поплавская. – Минск: Изд-во «Четыре четверти», 2010. – 251 с.
12. БДАМЛіМ. – Ф. 82. Воп. 1. Спр. 119.
13. Там жа. – Спр. 112.
14. Гісторыя беларускага мастацтва ў 6 тамах / рэд. В.І. Жук. – Минск: Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6. – 373 с.
15. НАРБ. – Ф. 4п. Воп. 47. Спр. 438.
16. Там жа. – Воп. 95. Спр. 95.
17. Тарас, В.Я. На высьпе ўспамянаў / В.Я. Тарас. – Вільня: Інстытут беларусістыкі, 2007. – 603 с.

Паступіў у рэдакцыю 17.06.2022



Савіцкі М. *Партызанская мадона*. 1967



Данцыг М. *Навасельцы*. 1962



Вашчанка Г. *Цыкламены*. 1966



Забораў Б. *Без назвы*. 1962



Паплаўскі Г. *Рыбакі Атлантыкі*. 1968

Асацыятыўны тэзаўрус як умова для канструявання культурнай ідэнтычнасці

Крывалап А.Д.

Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»,
Мінск

У артыкуле разглядаецца праблема стварэння і выкарыстання асацыятыўнага тэзаўруса як феномена сучаснай культуры. Прадстаўлена тэарэтычнае абгрунтаванне магчымасці абагульнення асацыяцый сярод носьбітаў мовы і культурных патэрнаў. Актуальнасць вывучэння тэзаўруса культуры абгрунтоўваецца няспыннай трансфармацыяй штодзённых практык і з'яўленнем новых форм асэнсавання ўласнага існавання. Артыкул пашырае выкарыстанне тэрміна «асацыятыўны тэзаўрус» у культуралагічным навуковым дыскурсе для інтэрпрэтацыі сучаснага стану культуры. Мэта артыкула – прадставіць перспектыўнасць стварэння тэзаўрусаў як аднаго з першых крокаў да фарміравання і разумення культурнай ідэнтычнасці. Уяўляецца магчымым казаць пра вывучэнне культуры праз стварэнне яе тэзаўруса, праз канструяванне карты ментальных канцэптаў, што паскарае камунікацыю і дазваляе ўявіць тэзаўрус не толькі асобы, але і супольнасці. Феномен асацыятыўнага тэзаўруса разглядаецца ў кантэксце псіхалагічнай канцэпцыі Г. Кент і А. Расанафа, а таксама з улікам досведу падрыхтоўкі адпаведнага беларускага выдання А. Цітовай. Магчымасць выкарыстання тэзаўруса як метафары карты ментальных канцэптаў падрабязна апісана С. Холам на прыкладзе працы рэпрэзентацыі. Канструяванне культурнай ідэнтычнасці непазбежна выклікае неабходнасць выпрацоўкі адказаў на аксіялагічныя пытанні адносна разумення мінулага і ўяўлення будучыні, што ў сваю чаргу прадугледжвае наяўнасць агульных канцэптуальных карт, якія мы засвойваем праз мову і якія могуць быць візуалізаваны праз стварэнне асацыятыўных тэзаўрусаў.

Ключавыя словы: асацыятыўны тэзаўрус, культура, ідэнтычнасць, ментальныя карты.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 63–67)

Term Association Thesaurus as a Condition for the Construction of Cultural Identity

Krivolap A.D.

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

The article examines the problem of creating and using an associative thesaurus as a phenomenon of modern culture. Theoretical substantiation of the possibility of generalizing associations among native speakers and cultural patterns is presented. The urgency of studying the thesaurus of culture is justified by the constant transformation of daily practices and the emergence of new forms of understanding their own existence. The article expands the use of the term of association thesaurus in culturological scientific discourse to interpret the current state of culture. The aim of the article is to present the prospects of creating thesauri as one of the first steps towards the creation and understanding of cultural identity. It is possible to talk about the study of culture through the creation of its thesaurus, through the construction of a map of mental concepts, which speeds up communication and allows you to imagine a thesaurus not only for individuals but also for communities too. The phenomenon of associative thesaurus is considered in the context of the psychological concept of G. Kent and A. Rosanoff, as well as taking into account the experience of preparing the relevant Belarusian edition of A. Tsitova. The possibility of using the thesaurus as a metaphor for a map of mental concepts is described in detail by S. Hall on the basis of the work of representation. The construction of cultural identity inevitably necessitates answers to axiological questions regarding the understanding of the past and the future, which in turn implies the existence of common conceptual maps that we learn through language and that can be visualized through the creation of association thesaurus.

Key words: term association thesaurus, culture, identity, mental maps.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 63–67)

Колькі неабходна слоў, каб пачаць размаўляць на замежнай мове? Крытычнай можа быць першая сотня базавых слоў, якія ў спалучэнні з жэстамі і мімікай будуць трывалым падмуркам для вырашэння дробных камунікатыўных пытанняў. А колькі патрэбна слоў, каб зразумець культуру? Тут ужо адказ не можа быць настолькі аптымістычным і простым. Лік будзе ісці на тысячы слоў, але нават і гэта не будзе гарантаваць бездакорнае разуменне сэнсаў той ці іншай культуры. І гэта не толькі пытанне цяжкасцей перакладу. Па-першае, існуюць разнастайныя градацыі ведання мовы, якія прадугледжваюць засваенне адпаведнага навучальнага курса і фарміраванне моўных кампетэнцый; па-другое, здольнасць зразумець прадстаўнікоў культуры не толькі ў лінгвістычным сэнсе, але і ў агульна культурным кантэксте, якую вельмі складана ўціснуць у тэставыя пытанні моўных іспытаў. Гумар, жарты, табуіраваныя тэмы, гендарныя ролі і інш. – усё гэта прадугледжвае як авалоданне базавымі моўнымі ведамі, так і патрабуе ўключанасці ў агульны сацыяльна-культурны кантэкст. Недастаткова ведаць лексіку, таксама неабходна зразумець гістарычную трансфармацыю сэнсаў у выкарыстанні і кантэкстуальныя абмежаванні.

Вырашыць гэтыя складанасці ў некаторым сэнсе дазваляе наяўнасць тэзаўруса, але толькі ў тым выпадку, калі не ўзнікае пытанняў адносна таго, а што гэта такое? З аднаго боку, пад тэзаўрусам магчыма зразумець (у шырокім сэнсе) усё багацце мовы, усё словы, варыянты іх ужывання і семантычныя сувязі паміж імі. Фактычна – гэта літаральнае разуменне значэння тэзаўруса як скарбніцы ў перакладзе з грэцкай мовы. З другога боку, тэзаўрус можа ўключаць усю спецыфічную лексіку пэўнай прафесійнай галіны: ад медыцыны да крыміналістыкі, ад харэаграфіі да літаратуры. У гэтым (больш вузкім разуменні) тэзаўрус з’яўляецца сховішчам як дакладных тэрмінаў, так і жарганізмаў, без ведання якіх праблематычна зразумець тонкасці сэнсу ў час камунікацыі.

Мэта артыкула – паказаць перспектыўнасць стварэння тэзаўрусаў як аднаго з першых крокаў да фарміравання і разумення культурнай ідэнтычнасці, праз нападненне сэнсам і канструяванне карты ментальных канцэптаў, што паскарае камунікацыю і дазваляе ўявіць тэзаўрус не толькі асобы, але і супольнасці. Фактычна можна казаць пра вывучэнне культуры праз стварэнне тэзаўруса гэтай культуры.

Тэзаўрус як даследчая праблема. Сама ідэя тэзаўруса часам атрымоўвае цікавы працяг у розных дысцыплінах. Лінгвістыка

прапаноўвае разнастайныя падыходы да ўтварэння адмысловых слоўнікаў. Гэта як добра вядомыя слоўнікі сінонімаў, антонімаў, эпітэтаў, так і адносна новыя тэзаўрусы асобных знакамітых літаратараў ці дзеячаў культуры, што прадстаўляюць, якім чынам адбываецца эвалюцыя ад тэксту да тэксту іх аўтарскага стылю, што і робіць яго класічным. Знакавым для Беларусі можа быць слоўнік мовы Ф. Скарыны [1], створаны на падставе яго перакладаў і выдавецкай дзейнасці.

У якасці адпаведніка тэрміну «тэзаўрус» у нас традыцыйна выкарыстоўваецца тлумачальны слоўнік. Сярод тлумачальных слоўнікаў беларускай мовы пачэснае месца займае пяцітомнае выданне 1977–1984 гг. Інстытута мовазнаўства імя Я. Коласа, якое ўвабрала ў сябе 97935 слоў. Аднак яго складальнікі не называюць яго тэзаўрусам, а замест гэтага адзначаюць, што «яго галоўнае прызначэнне заключаецца ў тым, каб тлумачыць сэнсавы бок лексічных адзінак, словазлучэнняў і марфем, а таксама служыць нарматыўным даведнікам па стылістычнай, граматычнай і акцэнтуючай характарыстыцы кожнага асобнага слова» [2, с. 7]. Тлумачальны слоўнік 2005 г. ахоплівае больш за 65000 слоў, якія ўжываюцца ў беларускай літаратурнай мове 80–90-х гг. XX ст. [3]. Таксама ёсць іншыя тлумачальныя слоўнікі са значна меншым лексічным аб’ёмам. Аднак тлумачальны слоўнік – гэта не стапрацэнтны пераклад сэнсу ідэі тэзаўруса, асабліва калі размова ідзе пра тэзаўрус культуры.

Акрамя слоўнікаў праблема наяўнасці тэзаўруса беларускай культуры раз-пораз з’яўляецца ў асобных публікацыях. Так, у зборніку «У тэзаўрусе Беларусі: да 80-годдзя Энгельса Дарашэвіча» падкрэсліваецца, што «праблема тэзаўрыравання культуры Беларусі, аналізу яе анталогіі, генезісу, патэнцыялу і інтэнцый хвалявала заўсёды: ад пачатку навуковай кар’еры на хвалі “адлігі” 1960-х гг., у час рэспектабельнай акадэмічнай працы ў навукова-даследчых установах 1970–1990-х гг., у час паспяховай педагагічнай дзейнасці ў 2000-х гг» [4, с. 6]. Але стварэнне тэзаўруса беларускай культуры – гэта ўсё яшчэ выклік і задача на перспектыву.

Псіхалагічныя эксперыменты з асацыяцыямі. Нашы ўяўленні пра ўласную і іншую культуру шмат у чым грунтуюцца на тых жа асацыяцыях. Калі звярнуцца да пачатку вывучэння магчымасцей метаду асацыяцый, то варта згадаць працу «Даследаванне асацыяцый у вар’яцтве», якую ў 1910 г. прадставілі Грэйс Кент і Аарон Расанаф. На сённяшні дзень псіхалогія валодае шырокім спектрам асацыятыўных метадык для

дыягностыкі ментальных разладаў асобы, але ў пачатку мінулага стагоддзя гэта было вельмі невідавочна. Аўтары заўважылі, што калі апыталі тысячу інфармантаў без пацверджанага дыягназу, больш за 90% прадэманстравалі аднолькавыя рэакцыі (асацыяцыі) на словы-стымулы. Сярод 250 апытаных з дыягназамі самых розных разладаў асобы толькі 70% выявілі аднолькавасць рэакцый. Зразумела, што ні ў якім разе нельга сцвярджаць, што гэта адразу сведчыць пра ментальную хваробу. Яны імкнуліся «прааналізаваць і класіфікаваць індывідуальныя рэакцыі і спрабавалі вызначыць сувязь, калі яна існуе, паміж рознымі тыпамі рэакцый і рознымі клінічнымі формамі псіхічных захворванняў» [5, с. 317]. Пры гэтым з усёй псіхіятрычнай грунтоўнасцю даследчыкі стварылі і падрабязна апісалі і тыпалагізавалі магчымыя стымулы – словы, што могуць выклікаць пэўную рэакцыю ў інфармантаў. А таксама прاپісалі межы нарматыўнасці адказаў, якія не сведчаць пра дэвіяцыю. «Частотныя табліцы, складзеныя з запісаў тэстаў, прадстаўленых тысячай нармальнага суб'ектаў, складаюць больш за дзевяноста працэнтаў ад нармальнага дыяпазону ў сярэднім выпадку. З дапамогай табліц частаты і дадатку нармальныя рэакцыі, за вельмі рэдкімі выключэннямі, можна выразна адрозніць ад паталагічных» [5, с. 372–373].

Адзначым яшчэ раз, што 90% падобных рэакцый не значыць, што ўсе маюць аднолькавае слова-рэакцыю на слова-стымул. Замест аднаго «правільнага» адказу тут дзейнічае шырокае паняцце нормы. Прасцей гэта паказаць на прыкладзе, калі слова-стымул – гэта «стол», то нарматыўна прымальнымі да гэтых 90% будуць: «Любая ежа або страва; любы пакой ці кватэра; любы прадмет сталовай бялізны, фарфору, срэбра або прадметаў мэблі; слова, якое абазначае любую асаблівую разнавіднасць сталоў; любое слова, якое адносіцца да апетыту» [5, с. 374]. Падобнае шырокае разуменне нормы скіравана на тое, каб дыягнаставаць радыкальныя выпадкі і сур'ёзныя адхіленні ад нормы. Але ж разам з тым, вырашаючы ўласную вузкасפעцыялізаваную задачу, Г. Кент і А. Расанаф ускосна даказалі, што носьбіты культуры і мовы маюць агульную карту асацыяцый ці сетку сэнсаў у дачыненні да выкарыстання слоў, што дазваляе задумацца, як стала магчыма, што абсалютная большасць індывідаў «дамаўляецца» і рэагуе аднолькава. Значна пазней у межах лінгвістыкі і семіётыкі з'явіцца канцэпцыя канвенцыйнасці знака. Але якія перспектывы для стварэння тэзаўруса асацыяцый адкрывае падобная ўласцівасць знакаў? «Па вызначэнні тэзаўрус – гэта кампіляцыя

тэрмінаў, якія паказваюць сінонімы, іерархічныя і іншыя адносіны і залежнасці, функцыя якіх заключаецца ў прадстаўленні стандартызаванага кантраляванага слоўніка для захоўвання і пошуку інфармацыі. <...> Да дапамогі карыстальніку ў выбары пошукавых тэрмінаў тэзаўрус таксама дзейнічае як дапамога ў фармуляванні канцэптуальнага кантэксту ведаў у пэўнай прадметнай галіне» [6, с. 177]. Тым не менш «істотнае адрозненне звычайнага тэзаўруса ад прапанаванага Term Association Thesaurus (далей ТА-тэзаўрус) палягае ў тым, што структура апошняга заснавана толькі на ўзаемасувязях у асацыятыўным значэнні прадметных тэрмінаў або дэскрыптарай у яго слоўніку. Асацыятыўныя значэнні гэтых прадметных тэрмінаў вызначаюцца ў даследах словазлучэнняў, у якіх прадметныя тэрміны выкарыстоўваюцца ў якасці слоў-стымулаў. Перакрыжаваныя спасылкі паміж прадметнымі тэрмінамі грунтуюцца на ўзаемасувязях, што адлюстроўваюць іх асацыятыўныя значэнні» [6, с. 178]. Група людзей з агульнымі сацыяльна-культурнымі рысамі будзе валодаць падобнымі слоўнымі асацыяцыямі.

Беларускі ТА-тэзаўрус. Аднак стварэнне ТА-тэзаўруса мае істотныя адрозненні ад псіхалагічных эксперыментаў. Тут задача не паказаць самі па сабе межы псіхалагічнай нормы, а знайсці дамінуючыя асацыяцыі ў гэтых межах. Тут варта згадаць выданне «Асацыятыўнага слоўніка беларускай мовы» А. Цітовай у 1981 г. Дадзены слоўнік з'яўляецца класічным прыкладам ТА-тэзаўруса ці тэзаўрусам асацыяцый па ключавых словах. «Матэрыялы слоўніка прадстаўлены ў двух спісах. У першым, які складаецца са 150 слоў-стымулаў, выкарыстаны класічны спіс Кента–Расанафа. Да кожнага стымулу фіксаваліся звесткі пра магчымасці аб усіх асацыяцыях» [7, с. 11]. Другі спіс – наступныя 150 стымулаў, дзе прадстаўлены толькі пяць самых распаўсюджаных адказаў-рэакцый. Але ж чаму гэта так важна для разумення беларускай культурнай сітуацыі? Адказам на дадзенае пытанне можа быць тлумачэнне тэарэтычных захадаў, якія дазваляюць уявіць магчымасць стварэння падобнага асацыятыўнага слоўніка.

Згаданы асацыятыўны слоўнік выдадзены па выніках даследавання 1000 студэнтаў беларускіх ВНУ і дэманструе ўстойлівыя асацыятыўныя сувязі ў апытаных носьбітаў мовы. Да кожнага за 300 словаў знайшліся асацыяцыі, якія набралі каля 200 выпадкаў. Аднак даследчыцу цікавіла не адпавяданне адказаў інфармантаў псіхічным межам Кента–Расанафа, а магчымасць зафіксаваць

супольнасць бачання свету носьбітамі мовы праз супольныя асацыяцыі.

Часам гэта падштурхоўвае даследчыкаў да пошуку моўнага адзінства і падабенства. Гэта можа быць як параўнанне ТА-тэзаўрусаў блізкіх моў, так і спроба стварэння ТА-тэзаўруса як надбудовы над некалькімі блізкімі мовамі. У 2004 г. убачыў свет «Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский», які, на думку яго стваральнікаў, «уводзіць у навуковы зварот прынцыпова новы аб’ект лінгвістычнага, псіхалінгвістычнага, этна- і сацыяпсіхалагічнага аналізу, што дазваляе па-новаму паглядзець на адрозненні і падабенства ў вобразах свету славян і праблему славянскага адзінства» [8, с. 4]. Магчымасць стварэння такога слоўніка тлумачыцца канцэпцыяй моўнай свядомасці – «апасродкаваны мовай вобраз свету той ці іншай культуры» [8, с. 6], што для культуралогіі пашырае магчымасць для ўласнага канструявання і асэнсавання ТА-тэзаўруса як феномена культуры.

Рэпрэзентацыя і ТА-тэзаўрус. Моўная свядомасць і агульнасць у бачанні сацыяльнай і культурнай рэчаіснасці дазваляюць звярнуцца да канцэпцыі карты ментальных канцэптаў, якую ў свой час падрабязна прадставіў С. Хол на прыкладзе працы рэпрэзентацыі. Сістэма рэпрэзентацыі працуе на двух узроўнях. На першым узроўні разнастайныя аб’екты навакольнага свету суадносяцца з наборам паняццяў ці ментальных уяўленняў, якія існуюць у нашай свядомасці. Без гэтага немагчыма асэнсоўваць і інтэрпрэтаваць усё вакол нас. Таму сэнс залежыць ад сістэмы паняццяў і вобразаў, сфарміраваных у нашых думках, якія могуць азначаць або рэпрэзентаваць свет, дазваляючы нам звяртацца да рэчаў як унутры, так і па-за нашым целам. Ментальныя ўяўленні закранаюць як штодзённыя побытавыя рэчы, так і недасяжныя для эмпірычнага спазнання канцэпцыі і ідэі. На другім – адбываецца ўпарадкаванне і класіфікацыя паняццяў, якія выкарыстоўваюцца, паміж сабой, што і ўтварае канцэптуальную схему, у якой «значэнне залежыць ад адносін паміж рэчамі ў свеце – людзьмі, прадметамі і падзеямі, рэальнымі або выдуманымі – і канцэптуальнай сістэмай, якая можа дзейнічаць як іх ментальная рэпрэзентацыя» [9, с. 14]. Фактычна – гэта пацвярджэнне поглядаў лінгвістыкі, калі мы разглядаем мову максімальна шырока – як любую знакавую сістэму (ад музыкі да кіно). Самі знакі арганізаваны ў мовы, а існаванне агульных моў дазваляе перакладаць канцэпты ў словы, гукі ці вобразы, а потым

выкарыстоўваць іх як мову, для артыкуляцыі значэнняў і перадачы думак іншым.

Канцэптуальная карта кожнага чалавека з’яўляецца ўнікальнай і непаўторнай, што сведчыць пра непазбежную розніцу ў інтэрпрэтацыі навакольнага свету, а часам і немагчымасць дамовіцца з іншымі. Тым не менш мы шукаем і знаходзім агульную мову з людзьмі. Гэта здольнасць да камунікацыі і ўзаемадзеяння сведчыць, што «мы падзяляем з большага адны і тыя ж канцэптуальныя карты і, такім чынам, асэнсоўваем або інтэрпрэтуем свет прыкладна падобным чынам. <...> Мы належым да адной культуры, паколькі мы інтэрпрэтуем свет прыкладна падобным чынам і можам стварыць агульную культуру значэнняў і на яе падставе пабудаваць сацыяльны свет, у якім мы жывём разам. Вось чаму “культура” часам вызначаецца ў тэрмінах “агульных значэнняў або агульных канцэптуальных карт”» [9, с. 16]. Аднак агульнай канцэптуальнай карты недастаткова, каб магла быць створана культура і адбывалася сталае ўзаемадзеянне. Яшчэ неабходна мова як сістэма рэпрэзентацыі, што арганізуе працэс канструявання сэнсу. Агульная канцэптуальная карта патрабуе наяўнасці і агульнай мовы як сістэмы, што дазваляе суадносіць паміж сабой візуальныя вобразы, прамоўленыя гукі і напісаныя словы, ствараючы ідэю знака.

Магчыма вывучыць замежную мову, мець велізарны слоўнікавы запас, але пры сутыкненні з метадамі свабодных асацыяцый у дачыненні да вывучанай мовы ёсць верагоднасць, што мы будзем выкарыстоўваць сваю першую карту агульных канцэпцый. Такім чынам, валоданне мовай не гарантуе здольнасці быць сваім у іншай культуры, а толькі дае магчымасць для паступовага разумення іншых і паралельна – рэфлексіі і канструявання ўласнай культурнай ідэнтычнасці. Гэта значыць, што «ў цэнтры сэнсавага працэсу ў культуры знаходзяцца дзве звязаныя паміж сабой “сістэмы рэпрэзентацыі”. Першая дазваляе нам надаць свету сэнс, калі пабудаваць набор адпаведнасцей або ланцужок эквівалентнасці паміж рэчамі – людзьмі, прадметамі, падзеямі, абстрактнымі ідэямі і г.д. – і нашай сістэмай паняццяў, нашымі канцэптуальнымі картамі. Другая залежыць ад пабудовы набору адпаведнасці паміж нашай канцэптуальнай картай і наборам знакаў, размешчаных або арганізаваных на розных мовах, якія адпавядаюць або прадстаўляюць гэтыя паняцці. Суадносіны паміж “рэчамі”, паняццямі і знакамі ляжаць у аснове вытворчасці сэнсу ў мове. Працэс, які звязвае гэтыя тры элементы

разам, – гэта тое, што мы называем “рэпрэзентацыяй”» [9, с. 17].

Заклучэнне. Праца над стварэннем тэзаўруса культуры адначасова з’яўляецца і даследаваннем і спробай інтэрпрэтацыі культуры. Задача не ў тым, каб знайсці найбольш распаўсюджаныя словы, устойлівыя выразы і звароты, а паспрабаваць асноўныя, унікальныя для пэўнай лакальнай культуры паняцці і ідэі, толькі з дапамогай якіх і будзе магчыма зразумець імкненне да канструявання культурнай ідэнтычнасці носьбітаў гэтай культуры. Канструяванне культурнай ідэнтычнасці непазбежна выклікае неабходнасць выпрацоўкі адказаў на аксіялагічныя пытанні адносна разумення мінулага і ўяўлення праекта будучыні, што ў сваю чаргу прадугледжвае наяўнасць агульных канцэптualaных карт, якія мы засвойваем праз мову. Наяўныя ТА-тэзаўрусы, як і ўсе іншыя здабыткі лінгвістыкі і культуралогіі, можна выкарыстоўваць для канструявання ўласнага тэзаўруса культуры, які будзе не проста зборнікам артыкулаў ці тлумачальным слоўнікам, а будзе прапаноўваць лакальнае, з уласнага пункту гледжання, тлумачэнне эвалюцыі сэнсаў і адметнасцей

у выкарыстанні пэўных слоў – адзінак агульных канцэптualaных карт.

ЛІТАРАТУРА

1. Слоўнік мовы Скарыны: у 3 т. / [склад. У.В. Анічэнка; навук. рэд. В.І. Баркоўскі]. – Мінск: Выш. шк., 1977–1994. – Т. 1: А–О. – 1977. – 476 с.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. / АН БССР, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа. – Мінск: Беларуская Савецкая Энцыклапедыя, 1977–1984.
3. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы: больш за 65000 слоў / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Інстытут мовазнаўства імя Я. Коласа. – 4-е выд. – Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2005. – 783 с.
4. У тэзаўрусе Беларусі: да 80-годдзя Ангельска Дарашэвіча / уклад. М.А. Козенка; навук. рэд. В. Калацэй. – Мінск: Чатыры чвэрці, 2011. – 136 с.
5. Kent, G.H. A study of association in insanity / G.H. Kent, A.J. Rosanoff // American Journal of Psychiatry. – 1910. – Vol. 67, № 1. – P. 317–390.
6. Pejtersen, A.M. The Term Association Thesaurus: An Information Processing Aid Based on Associative Semantics / A.M. Pejtersen, S.E. Olsen, P. Zunde // Empirical Foundations of Information and Software Science III. / eds. J. Rasmussen, P. Zunde. – Boston: Springer, 1987. – P. 175–186.
7. Цітова, А.І. Асацыятыўны слоўнік беларускай мовы / А.І. Цітова. – Мінск: Выдавецтва БДУ, 1981. – 142 с.
8. Славянский ассоциативный словарь: русский, белорусский, болгарский, украинский / Н.В. Уфимцева, Г.А. Черкасова, Ю.Н. Караулов, Е.Ф. Тарасов. – М.: МГЛУ, 2004. – 800 с.
9. Hall, S. The work of representation / S. Hall // Representation: Cultural representations and signifying practices. – 1997. – Vol. 2. – P. 13–74.

Паступіў у рэдакцыю 23.12.2021

Выставочный центр «Духовской круглик» как объект историко-культурного наследия и туризма

Пивовар Н.В.* , Кулакова И.Б.**

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

***Выставочный зал «Духовской круглик» – филиал ГУ «Центр культуры “Витебск”»*

Витебск является одним из древнейших городов Беларуси, поэтому значительное место в его истории и для туристической привлекательности занимает именно средневековый период. Однако в городе нет городского краеведческого музея. В областном краеведческом музее история города представлена лишь экспозицией «Древний Витебск» и выставкой «Витебщина в годы Великой Отечественной войны». Но это раскрывает только малый период тысячелетней истории города, в связи с чем важную роль в историко-культурном пространстве города начал играть выставочный комплекс «Духовской круглик». В нем размещена экспозиция, посвященная истории города, основной упор в которой делается на раскрытие древней и средневековой истории города от его основания до начала Нового времени через историю витебских замков (оборонительных башен XIV и XVII вв.), а также знакомство с историей фестиваля «Славянский базар в Витебске».

В современной историографии эта роль практически не отражена. Не так многочисленны публикации и исследования об использовании фортификационных сооружений в рекреации и организации туристической деятельности Витебска.

В статье описываются история Нарожной (Угловой) башни и Духовского круглика, история находки фундамента башни, создания выставочного центра, его экспозиция, подчеркивается его роль в формировании туристической привлекательности города, в воспитании любви к родному городу.

Авторы приходят к выводу о том, что выставочный центр «Духовской круглик» играет важное значение в историко-культурной жизни Витебска, являясь единственным местом, где представлена история города от древности до наших дней. Здесь проведена музеефикация важного объекта материального наследия – памятника археологии.

В данной научной публикации рассматриваются возможности для дальнейшего развития комплекса в контексте внутреннего туризма, делаются предложения по внедрению новых технологий.

Ключевые слова: историко-культурное пространство, Духовской круглик, Нарожная башня, витебские замки, выставочный центр, витебские замки.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 68–73)

Dukhovsky Kruglik Exhibition Center as an Object Of Historical and Cultural Heritage and Tourism

Pivovar N.V.* , Kulakova I.B.**

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

***Dukhovski Kruglik Exhibition Center, Branch of “Vitebsk” Culture Center*

Vitebsk is one of the oldest cities in Belarus. The medieval period of its history is attractive and important for tourist. However, there is no museum of the City History. There is only small exhibition “Ancient Vitebsk” and Vitebsk Region during the Great Patriotic War Exhibition in the Region Museum of Local Lore. It’s not much for the thousand-year history of the City. In our opinion, Dukhovsky Kruglik Exhibition Center plays an important role in the historical and cultural space of the city. The exposition dedicated to the history of the City, which reveals ancient and middle ages history of the City from its foundation to the beginning of new times the history of Vitebsk castles (defensive towers of the 14th and 17th centuries) as well as the history of Slavianski Bazaar in Vitebsk Festival.

The role of the expositional center is practically not reflected in modern historiography. There are no publications and studies on the history of Vitebsk castles, the use of former fortifications in recreation and the organization of tourist activities.

Адрес для корреспонденции: e-mail: pivavar@gmail.com – Н.В. Пивовар

The article examines the history of Narozhnaja (Corner) Tower and Dukhovskiy Kruglik, the history of finding the foundation of the Tower, the creation of the Exhibition Center, its exposition, its role in shaping the tourist attraction of the City, love for the native place.

The authors come to the conclusion that Dukhovskiy Kruglik Exhibition Center plays an important role in the historical and cultural life of Vitebsk. This is the only place that presents the history of the City from antiquity to the present day. Museumification of an important object of material heritage, an archeological monument is carried out here.

The article discusses the possibilities for the further development of the complex in the context of domestic tourism, makes proposals for the introduction of new technologies.

Key words: historical and cultural space, Dukhovskiy Kruglik, Narozhnaya Tower, Vitebsk castles, exhibition center.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 68–73)

Тема сохранения и популяризации историко-культурного наследия занимает важное место в жизни любого общества и государства. В годы последней войны Витебск был практически стерт с лица земли, жилой фонд разрушен на 93%. В городе фактически отсутствует понятие «старый город». Историческая застройка сохранилась фрагментарно. Несмотря на то, что в Витебске часто проводились археологические раскопки, в городе нет мест, связанных с древней историей города. Исключение составляет стационарная экспозиция «Древний Витебск» в Витебском областном краеведческом музее, в которой представлены артефакты IX–XIV вв. Правда, в 1980 г. было принято постановление Совета Министров БССР о создании археологического музея в городе. Он планировался на основе раскопа 1978 г., когда были выявлены культурный слой и остатки деревянных конструкций XIII–XIV столетий, которые благодаря особым свойствам грунта хорошо сохранились. В некоторых зданиях представлены по 5–6 венцов срубов, хорошо сохранились участки улиц, дворовые вымостки, частоколы. Их накрыли временным навесом. Однако в отличие от Бреста, где музей и специальный павильон были созданы, в Витебске навес разобрали, а раскоп засыпали. Сейчас, к сожалению, в городе каких-либо мест, связанных с древней историей города, нет. Нет и городского краеведческого музея. Да и для размещения музея, посвященного истории города, не так и много аутентичных исторических зданий, которые архитектурным стилем отражали бы свое время. Ратуша, дворец губернатора, здание окружного суда – строения XVIII–XIX веков. Но это лишь малый период тысячелетней истории города. Где найти такое строение, которое бы и архитектурой, и привязкой к историческим событиям объединяло древнюю и современную историю Витебска?

На наш взгляд, таким является выставочный комплекс «Духовской круглик», в котором размещена экспозиция, посвященная истории города, основной упор в которой делается на раскрытие древней и средневековой истории Витебска от его основания до начала Нового времени через историю витебских

замков (оборонительных башен XIV и XVII вв.), а также знакомство с историей фестиваля «Славянский базар в Витебске». В современной историографии эта роль практически не отражена. Не так многочисленны публикации и исследования об использовании фортификационных сооружений в рекреации и организации туристической деятельности Витебска. Пока не рассматриваются возможности для дальнейшего развития комплекса во внутреннем туризме. Учитывая, что Витебск является одним из древнейших городов Беларуси и значительное место в его истории и туристической привлекательности занимает именно средневековый период, представляется весьма актуальным изучить место и роль фортификационных сооружений в музеефикации событий истории города и презентативности их в культурном пространстве региона.

Цель работы – выявить место и роль выставочного центра «Духовской круглик» в историко-культурном пространстве современного города, сохранении и популяризации исторического наследия областного центра.

В ходе исследования были использованы работы А.П. Сапунова [1], В.Г. Краснянского [2], белорусских археологов Т.С. Бубенько [3; 4], О.Н. Левко, М. Ткачева [5; 6], Л. Колединского, И. Тишкина, Т.И. Чернявской [7], публикации по краеведению и музееведению Витебска, текущий архив выставочного комплекса «Духовской круглик», документальная хроника ГУ «Центр культуры “Витебск”».

В 1984 году в результате раскопок, проведенных археологами М.А. Ткачевым и Т.С. Бубенько, были обнаружены фундамент и остатки стен Нарожной (Угловой) башни витебского Нижнего замка, построенного в 1330–1351 гг. по приказу князя Ольгерда [8, с. 68].

Найти остатки каменных замков в Витебске пытались многие исследователи, начиная с А.П. Сапунова, который первым нанес на план Витебска схему витебских замков. Однако только на протяжении второй половины XIV в. витебские замки выдержали множество осад с применением артиллерии, в результате чего стены их были разрушены. Уже на «Чертеже 1664 г.» каменные части

замков «сохранились» лишь в нескольких частях в виде незначительных фрагментов. Так как археологические раскопки, которые проводились в Витебске в XIX–XX вв., никогда не давали в качестве находок свидетельств существования каменных замков, некоторые исследователи стали допускать, что упоминаемая в «Списке русских городов. Дальних и ближних» [9] фраза «Витебск – три стены камен» – ошибка или преувеличение. Сомнению подвергалась и информация, приведенная в «Хронике Литовской и Жемойтской», датированной окончанием строительства 1351 годом и приписывавшей его жене Ольгерда, которая город «муром округ обвела з баштами вынеслыми и вежами».

Определенный успех в решении этого вопроса произошел лишь в 1984 г.: доктор исторических наук М. Ткачев и археолог Т.С. Бубенько проводили раскопки на территории Нижнего замка. До начала раскопок путем совмещения планов города, инвентарей замков, современных карт, переводя сажени в метры, они приблизительно установили возможное место, где находились крепостная стена и башни. Т.С. Бубенько был заложен шурф, однако остатков оборонительных строений, которые имели бы отношение к замкам, в нем не оказалось. Было принято решение засыпать раскоп, но этому помешал сильный дождь. Каково же было удивление археологов, когда, вернувшись на раскоп, они увидели, что в результате размыва стенки раскопа не отвалился пласт земли, а открылась часть каменного фундамента. Он принадлежал Нарожной (Угловой) башне Нижнего замка.

Находка имела важное значение для исторической науки Беларуси. Во-первых, подтверждалось существование каменных замков в Витебске. Во-вторых, это повышало статус города как значительного центра Великого княжества Литовского, так как каменные фортификационные сооружения XIV века были известны на территории Беларуси лишь в Новогрудке и Криве. Как известно, Ольгерд был князем Кривским. После женитьбы в 1318 г. на княжне Марии Ольгерд жил с ней в Усвятах, но в 1320 г., после смерти ее отца – витебского князя Ярослава Васильковича, Витебск перешел во владение Ольгерда. Переехав в него, он через некоторое время начинает строительство мощных каменных укреплений.

Следовательно, находка доказывала существование каменных замков в Витебске и подтверждала ту важную роль, которую играл город в жизни ВКЛ как военный, политический и административный центр. Постройки из камня были большой редкостью, так как основным

строительным материалом в Восточной Европе в XIV веке было дерево. Каменное строительство было дорогим и сложным делом, поэтому из камня возводились зачастую только наиболее важные здания в городе – главный храм и княжеские палаты.

Витебские замки были практически единственными каменными сооружениями в Восточной Беларуси, а сам город время от времени выполнял функции столицы, так как великий князь Ольгерд, считавший основным вектором своей внешней политики восточный и южный (борьбу с Великим княжеством Московским и Крымским ханством), много времени проводил в городе и сделал его своей восточной резиденцией.

Нарожная вежа. Башня, известная в источниках как «Нарожная», «Угловая», «Наугольная» входила в комплекс сооружений Нижнего замка, возведенного в 1330–1351 гг. Она была построена из камня и крупноразмерного кирпича. Стены были разной длины и в плане она напоминала перекошенный разносторонний четырехугольник с размерами: 6,9 x 8,2 x 7 x 8 м. Ширина стен была разной – от 1,1 м со стороны замка до 1,8 м со стороны «поля».

Под фундамент башни жители Витебска использовали нивелировочную подушку из крупнозернистого песка, а также подложили дубовые плахи. Замковые стены стояли на материковом грунте. После возведения каменных стен с внешней стороны они укреплялись глинистым оборонительным валом (на 1,8–1,9 м стены с внешней стороны были присыпаны землей). Южную и восточную стены башни укрепили контрфорсы.

Относительно высоты башни у исследователей нет единых взглядов. Одни считают, что, вероятно, она была 8,5 м. По мнению М. Ткачева, 12–13 м. Исходя из высоты, можно предполагать, что в башне было три яруса. Нижний ярус был выполнен в технике «Grand appareil», сложен из валунов, верхние – в технике так называемой чешуйчатой кладки, когда щеки выкладывали из крупноразмерного кирпича, а ядро забутовывалось валунами [4, с. 136]. Находки же монастырской черепицы позволяют считать, что крутая четырехскатная крыша была покрыта ею.

Отсутствие в толщине стен каналов и лестниц может означать, что связь между ярусами осуществлялась через специальные люки в перекрытиях и посредством лестниц, скорее всего приставных. На уровне одного из верхних ярусов, вероятно, имелся выход на замковую стену. Анализ аналогичных памятников оборонительной архитектуры этого периода

позволяет предположить, что стены башни были покрыты толстой черепицей и имели одну боевую галерею [4, с. 136].

Вход в башню имел размеры 0,96–1,3 м. В нижней части стены находились две ниши (до 1,5 м), обложенные кирпичом, для площадок ближнего (подошвенного) боя.

Сравнение оборонительных сооружений Беларуси и соседних государств позволяет считать, что наиболее близкими аналогиями Витебского замка являются замки в Крево, Мединенкае, Лиде, Новогрудке, Тракае, Порхове.

Духовской круглик. В первоначальном виде башня просуществовала недолго и была сильно разрушена в результате многочисленных осад и штурмов города. Восстанавливалась она впоследствии часто не кирпичом и камнем, а с использованием деревянных конструкций. Ко второй половине XVII ст. она полностью была деревянной.

Во время так называемой «Забытой войны» (1654–1667 гг.), в 1654 г. Витебск был взят штурмом войсками русского царя Алексея Михайловича. Замки значительно пострадали. По приказу царя, осознававшего важность города для обороны Подвинья, замки были восстановлены. Строительство замков велось вероятнее всего местными плотниками. К такому выводу приходит В. Краснянский: «знаёмства з архітэктурнымі асаблівасцямі віцебскіх цытадэльных пабудов, зарысаваных на “чарцяжы” 1664 г. ... прыводзіць нас да пераканання, што яны не маюць у сабе слядоў маскоўскага ўплыву і з’яўляюцца помнікамі чыста беларускага будаўніцтва. Яны будаваліся выключна віцебскімі цеслярамі (“цеслямі”) [2, с. 48], а таксама “витебскімі всякіх чінов людзьмі» (из ответа воеводы Репнина смоленскому воеводе на просьбу о присылке мастеров из Витебска в Смоленск) [10, с. 141]. Подтверждается это и строительной терминологией, которая используется в инвентарных книгах: «роговая башня, рухомая стена, ганок, фортка и др.» [7, с. 70].

На месте бывшей Нарожной вежи, которая стояла в весьма опасном месте и защищала город со стороны «поля» (здесь не было рва, только ручей), была построена большая башня восьмиугольная в плане. Подобные башни называли «кругликами». В витебских замках таких было несколько – Волконский, Мещанский, Бабарыкин, Шереметьев и другие. Так как напротив башни стояла церковь Святого Духа (Духовская в простонародье), то и круглик стал называться Духовским.

Внутреннее пространство башни было разделено на несколько этажей – помостов,

где стояли пушки, необходимые для ведения боя. В стенах башни были прорезаны небольшие прямоугольные окна – бойницы. Оборонительные стены были сделаны по типу городней: срубы, засыпанные землей и камнем, плотно прилегали один к другому. Некоторые городни были двухъярусными, с двумя коморами: нижние для хранения пушек, верхние для ведения боя. Они были покрыты двухскатной крышей. Среди оборонительных сооружений были и бычки и раскаты – специальные помосты для открытого размещения пушек. В стенах имелись калитки и фортки для выхода за территорию замка, к реке. У Духовского круглика находилась Задуновская калитка. На башнях и стенах размещалось огнестрельное оружие: пушки (медные, полевые), штурмовые ружья (szturmaki), «гаковницы» (шмаковницы), затинные пищали, мультаки, мушкеты.

Длина стен, которые отходили от Духовского круглика (бывшей Наугольной башни), составляла 10 сажень (21 м). Высота башни – 4 сажени (8,5 м) или 31 венец. Еще 4 венца составляли так называемые «обломы». Башня была покрыта тесовой шатровой восьмискатной крышей. Под крышей было сделано сторожевое «тропило», также восьмигранное, крытое тесом.

В башне были сооружены 2 «моста» и 3 «боя». На средней площадке (бое) размещались 4 пищали и 1 шмаковница, на нижней – пушка полковая медная и пушка железная дробовая [5, с. 457].

Изображение Духовского круглика, как и других фортификационных сооружений витебских замков и строений внутри них, мы можем видеть на «Чертеже места Витебска», который был создан в 1664 г. как отчет о проделанной работе русскому царю воеводой Яковом Волконским. «Чертеж» был найден А.П. Сапуновым в Московском архиве Министерства иностранных дел и напечатан в Витебской типографии Неймана отдельным оттиском в 1910 г. [1]. Затем обстоятельно исследован В. Краснянским [2]. Достаточно подробное описание замков приводится в книге Т. Чернявской «Архітэктурна Віцебска» [7].

Планы восстановления и трудности их осуществления. Сразу после находки фундамента Нарожной башни возникла идея ее реконструкции и восстановления в ее аутентичном виде и создания здесь музея оружия. Одна из версий была разработана художниками Валерием Лукомским, Александром Васильевичем Бондаренко, Валерием Рыбаковым. Второй проект предложили архитекторы Евгений Колбович

и Петр Лешкович. Он был разработан достаточно детально. После консультаций с археологом, специалистом по фортификационной архитектуре Беларуси М. Ткачевым, проведения расчетных работ, анализа аналогий в архитектуре соседних европейских стран авторы предложили возвести башню не на аутентичном фундаменте, а на железобетонных конструкциях, своеобразной «этажерке», чтобы сохранить его. Относительно консервации уже было принято решение, но работы так и не были начаты.

Произошло это в силу ряда причин. Во-первых, никто никогда не видел Нарожную вежу. Не осталось не только технической документации по ее возведению, но даже ее изображений. Можно лишь полагаться на аналогии с Кревским замком. Высота ее, вероятно, 8–12 метров. Выстроена она была из полевого камня и крупноразмерного кирпича. То есть при восстановлении ее в аутентичном (вероятно) виде она будет невелика, невзрачна и выглядеть не совсем эффектно. Малые размеры не позволяли разместить в ней качественно разработанную экспозицию оружия. Изменилось руководство. Возобладало мнение о том, что восстановление башни в центре современного города будет выглядеть анахронизмом.

Вторая причина была связана не столько со сложностью и проблемностью восстановления башни в аутентичном виде, а сколько с экономическими проблемами, которые не только не были решены «перестройкой», но вылились в глубокий экономический и политический кризис, затем распад СССР, болезненный переход к рыночной экономике. Перед витебским горисполкомом стояли насущные проблемы прагматического характера. Раскоп с фундаментом был засыпан, вопрос восстановления башни был отложен до лучших времен.

Консервация и музеефикация фундамента башни и создание выставочного центра. В начале 2000-х к идее восстановления башни вернулись. Но решено было строить стилизованное под XIV в. здание выставочного центра. В 2006 году, в рамках XV Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» была создана выставка, которая отразила историю форума. Проходила она в выставочном зале городского отдела культуры «Музыкальная гостиная», который располагается в старом здании, в непосредственной близости от амфитеатра. В экспозиции были представлены фотографии, афиши, концертные программки, декорации, инвентарь. Благодаря работе дизайнеров и

реставраторов старые вещи стали выглядеть привлекательно. Выставку посмотрели тысячи людей, в книге отзывов было много записей и предложений от артистов, горожан, членов правительства Беларуси сделать выставку постоянной [11]. И когда на следующий год решили открыть стационарную выставку, посвященную Международному фестивалю искусств, за основу взяли понравившуюся всем экспозицию. Однако с учетом размеров выставочного зала «Музыкальная гостиная» было принято решение разместить ее в создаваемом выставочном комплексе «Духовской круглик». Он был построен для решения нескольких целей. Во-первых, для консервации и музеефикации остатков фундамента Нарожной башни и фрагментов каменных стен, найденных еще в 1984 г. [8, с. 68]. Во-вторых, для размещения экспозиций, посвященных витебским замкам, средневековому городу и, конечно, экспозиции, посвященной истории «Славянского базара».

Современная художественная реконструкция башни была разработана архитектором Русланом Ляденко. Ее размеры 9,2 x 9,2 м, высота – 27 м. Башня имеет 5 уровней. Открытие выставочного зала состоялось в 2007 году. Название выставочного центра «Духовской круглик» было выбрано как более благозвучное, по сравнению с Нарожной или Угловой башней.

Экспозиция. На первом этаже экспонируются открытый развал фундамента каменной башни XIV столетия и остатки оборонительных стен (прясел). Представлены элементы рыцарского вооружения средневековых воинов, которые могли бы участвовать в военных действиях у стен замка в XIV–XVI вв. На стенах – портреты важных политических и административных деятелей, которые повлияли на развитие Витебска и его замков – князя Василько – первого удельного князя самостоятельного витебского княжества, великого князя Ольгерда, Марии Ярославны, его первой жены, и других.

На втором этаже размещен план Витебска, известный по «Чертежу 1664 г.». Изображения башен, храмов, строений в сочетании с черно-белыми и цветными фотоснимками видов города конца XIX – начала XX ст. позволяют проникнуться атмосферой старого Витебска и ощутить связь с современным городом, панорама которого открывается со смотровой площадки, размещенной на пятом этаже комплекса.

Экспозиция третьего и четвертого уровней посвящена истории Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске»

и включает серии фотографий разных лет, награды победителей международных конкурсов исполнителей эстрадной песни, награды самого фестиваля, знаковые вещи гостей и участников праздника искусств, сувенирную продукцию с символикой фестиваля. Автор экспозиции, посвященной истории города и фестивалю «Славянский базар в Витебске», – художник А. Вышка.

На пятом уровне находится обзорная площадка. Пятый этаж используется как конференц-зал. Здесь регулярно проходят встречи с интересными творческими людьми – художниками, архитекторами, литераторами, музыкантами, историками, краеведами. Всего с 2009 года благодаря работе коллектива выставочного зала состоялось более 80 творческих встреч и концертов, известны десятки презентаций художественных и фотографических выставок, были реализованы авторские проекты совместно с педагогами и художниками [12].

За время своего существования выставочный зал приобрел статус одного из важнейших туристических, культурных и интеллектуальных центров города. В среднем за год его посещает 8–8,5 тысячи гостей (в период до пандемии). Пик туристического сезона приходится на лето. Прежняя исследовательская работа, проведенная археологами, историками, реставраторами и архитекторами, позволяет прикоснуться к памятнику средневековья как витеблянам, так и туристам. Здесь бывают официальные делегации, гости предприятий города, школьники и студенты. Экспозиция постоянная, но каждый год в ней появляются новые экспонаты, рассказывающие о недавно прошедшем фестивале.

Важнейшие задачи, которые ставит перед собой учреждение, культурно-просветительская и воспитательная, реализующиеся через приобщение различных групп посетителей к историко-культурному наследию Витебщины и формирование у них патриотического отношения к родному краю.

Заключение. Таким образом, созданный в 2007 г. выставочный центр «Духовской круглик» играет важное значение в историко-культурной жизни Витебска. Это единственное место, где представлена история города от древности до наших дней. Здесь проведена музеефикация значительного объекта материального наследия – памятника археологии – фундамента Нарожной (Угловой) башни Нижнего замка средневекового Витебска. Учитывая, что в Витебске нет своего городского краеведческого музея, а Витебский областной краеведческий музей не имеет комплексной экспозиции, которая бы представляла историю

как области, так и города, именно выставочный центр «Духовской круглик» выполняет роль музея, рассказывающего как жителям города, так и его гостям о тысячелетней истории города. То, что история подается через призму важнейших историко-культурных доминант – появления и развития замков, а также важнейшего события культурной жизни города – «Славянского базара» – имеет свою логику и основания. Тем более что в экспозиции и экскурсии представлены материалы о других значимых событиях истории города, а также параллельные сюжетные линии в ее освещении.

Можно предложить расширить экспозицию за счет экспонатов, имеющих отношение к другим периодам истории города, а также использовать интерактивные средства показа. Основой может стать инфокиоск или мультимедийный проектор для демонстрации 3D-модели замков разных периодов, башен, строений средневекового города, важнейших артефактов, аудиозаписей и другой информации по различным периодам. В экспозиции имеются реконструкции замков И. Дурова, а в последнее время разработаны исторические реконструкции П. Татарниковым. Их показ в увеличенном виде может усилить эффект присутствия, поспособствовать мотивации к изучению истории Витебска и Беларуси в целом.

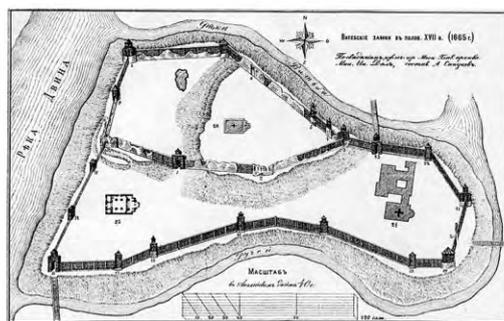
ЛИТЕРАТУРА

1. Сапунов, А.П. «Чертеж» города Витебска 1664 года / А.П. Сапунов. – Витебск: Тип. насл. М.Б. Неймана, 1910. – 32 с.
2. Краснянскі, В. «Чарцёж месца Віцебску 1664 г.» як дакументальны помнік да гісторыі беларускага драўлянага будаўніцтва (з планам і рысункам работы А. Брадоўскага) / В. Краснянскі // Запіскі аддзела гуманітарных навук. Кн. 6: Працы камісіі гісторыі мастацтва. Т. 1. – Менск, 1928. – С. 39–93.
3. Бубенько, Т.С. Средневековый Витебск. Посад – Нижний замок (X – первая половина XIV в.): монография / Т.С. Бубенько. – Витебск, 2004. – 276 с.
4. Бубенька, Т.С. Віцебскі Ніжні замак / Т.С. Бубенька // Археалогія і нумізматыка Беларусі: энцыклапедыя / рэдкал.: В.В. Гетаў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1993. – 702 с.
5. Ткачоў, М. Віцебскія замкі / М. Ткачоў, Т. Чарняўская // Вялікае княства Літоўскае: энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Т. 1. – Мінск: БелЭн, 2005. – 688 с.
6. Ткачоў, М.А. Да пытання аб каменных умацаваннях Дольнага замка Віцебска / М.А. Ткачоў, Т.С. Бубенька // Гістарычна-археалагічны зборнік. – 1993. – Ч. 2. – С. 153–161.
7. Чарняўская, Т.І. Архітэктура Віцебска: з гісторыі планіроўкі і забудовы горада / Т.І. Чарняўская. – Мінск: Навука і тэхніка, 1980. – 112 с.
8. Півавар, М.В. Музеі Віцебска на пачатку XXI ст.: манаграфія / М.В. Півавар. – Віцебск: УА «ВДУ імя П.М. Машэрава», 2012. – 180 с.
9. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. – М.–Л., 1950. – С. 475–477.
10. Витебская старина: в 5 т. / сост. А.П. Сапунов. – Витебск: Типография губернского правления, 1883. – Т. 1. – С. 141.
11. Дедюро, Л. Новая жизнь Духовского круглика / Л. Дедюро // Віцебскі рабочы. – 2007. – 7 ліп. – С. 4.
12. Каталог «Духовской круглик»: от князя Ольгерда до «Славянского базара в Витебске» / ГУ «Центр культуры «Витебск». – Витебск: б.м., 2017. – 32 с.

Поступила в редакцию 21.01.2022



Великий князь ВКЛ Ольгерд. Гравюра XVI в.



Витебские замки XVII в. Рис. А. Сапунова



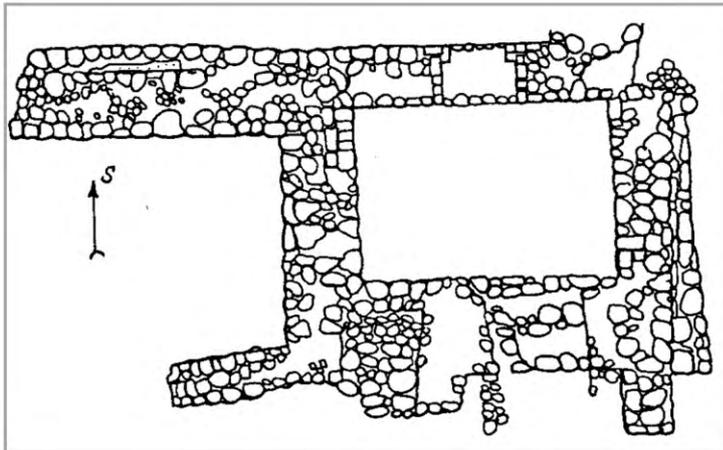
Витебские замки XVII в. Реконструкция И. Дурова



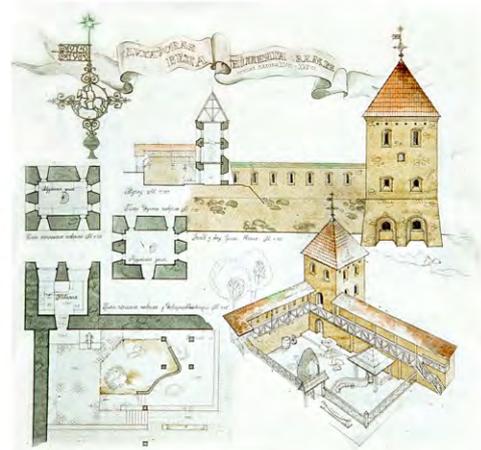
Витебские замки. Реконструкция П. Татарникова



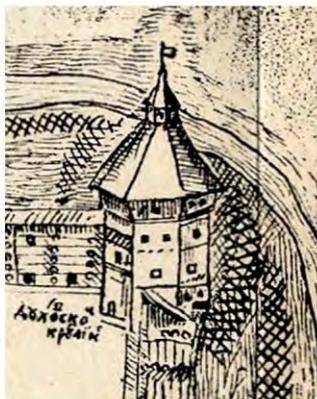
Витебские замки XVI в. Реконструкция П. Татарникова



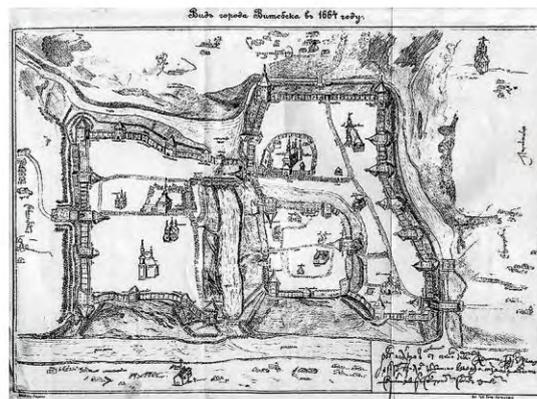
Фундамент башни, найденный в результате раскопок



Проект реконструкции башни XIV в.



Духовской круглик



Чертеж 1664 года



Проект реконструкции Нарожной башни под музей оружия



Коллектив сотрудников выставочного зала «Духовской круглик»

Поэт и историк Бронислав Люговский

Шкирандо Ф.И.

Независимый исследователь, Витебск

На основе материалов Государственного архива Витебской области, белорусских публикаций автор исследует жизненный и творческий путь Бронислава Александровича Люговского (1908–1942). В 30-е годы прошлого столетия Б. Люговский был хорошо известен в молодежной и творческой среде Витебска как поэт, соорганизатор и активный участник Витебского филиала литературного объединения «Маладняк» и Витебской ассоциации пролетарских писателей. Его стихи с 1926 года регулярно печатались на страницах областных периодических изданий, в республиканских газетах и журналах, витебских литературных сборниках «Пачатак», «Світанне», «Рытмы будавання». С сентября 1932 года по сентябрь 1937 года Б. Люговский возглавлял Витебскую городскую писательскую организацию. В 1935–1939 гг. учился на историческом факультете Витебского педагогического института имени С.М. Кирова. Принимал активное участие в общественной жизни, редактировал стенную вузовскую газету «Кировец». С сентября 1939 года работал заведующим кабинетом марксизма-ленинизма и старшим преподавателем Витебского ветеринарного института. В годы Великой Отечественной войны, несмотря на эвакуацию в Куйбышевской области, решил уйти добровольцем на фронт и погиб в борьбе с фашистскими захватчиками.

Ключевые слова: Бронислав Александрович Люговский, литературные организации в Витебске (Витебский филиал литературного объединения «Маладняк», Витебская ассоциация пролетарских писателей, Витебское отделение Союза советских писателей БССР), исторический факультет Витебского педагогического института имени С.М. Кирова, Витебский ветеринарный институт, политическая атмосфера в республике в 1930-е годы, Б.А. Люговский в годы Великой Отечественной войны.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 74–77)

Poet and Historian Bronislav Liugovski

Shkirando F.I.

Independent Researcher, Vitebsk

On the basis of State Archive of Vitebsk Region materials, Belarusian publications the author studies them life and creative work of Bronislav Aleksandrovich Liugovski (1908–1942). In the 30s of the previous century B. Liugovski was well-known in Vitebsk youth and creative space as a poet, co-organizer and active participant of Vitebsk Branch of the Literature Union of Maladniak and Vitebsk Association of Proletarian Writers. Since 1926 his poems were regularly published in the Region periodicals, in the Republican newspapers and magazines, Vitebsk literary collection “Pachatak”, “Svitanne”, “Rytmy Budavannia”. From September 1932 to September 1937 B. Liugovski was the Head of Vitebsk City Organization of Writers. In 1935–1939 he did a course at History Faculty of Vitebsk Pedagogical S.M. Kirov Institute. He took an active part in the social life, was the editor of the Institute wall newspaper “Kirovets”. Since September 1939 he was the head of Marxism-Leninism Office and Senior Lecturer at Vitebsk Veterinary Institute. During the Great Patriotic War being evacuated into Kuibyshev Region B. Liugovski volunteered into the army and later perished at the front line of fighting fascists.

Key words: Bronislav Aleksandrovich Liugovski, literature associations in Vitebsk (Vitebsk Branch of the Literature Union of Maladniak, Vitebsk Association of Proletarian Writers, Vitebsk Branch of the BSSR Union of Soviet Writers), History Faculty of Vitebsk Pedagogical S.M. Kirov Institute, Vitebsk Veterinary Institute, political atmosphere in the Republic in the 1930s, B.A. Liugovski during the years of the Great Patriotic War.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 74–77)

Публикаций, посвященных Брониславу Александровичу Люговскому, очень мало. После 1945 года это биобиблиографический

словарь «Беларускія пісьменнікі», в котором представлены краткие биографические сведения и библиография некоторых его

Адрес для корреспонденции: e-mail: fyodor49@mail.ru – Ф.И. Шкирандо

публикаций [1]. Наиболее развернутым источником о нашем земляке является статья А. Подлипского в газете «Народнае слова» в 2003 году [2]. Анализ поэзии Б. Люговского и его деятельности в Витебском отделении Союза советских писателей БССР частично представлен в монографии А.В. Русецкого и Ю.А. Русецкого [3]. В новейших справочниках Союза писателей и в различных белорусских энциклопедиях это имя, к сожалению, не упоминается.

Цель статьи – на основании данных Государственного архива Витебской области, других доступных сегодня источников представить реконструкцию жизненного и творческого пути известного в 1930-е годы и забытого сегодня поэта, партийного активиста и историка, показать, как отразилась на его творчестве и жизни политическая атмосфера тогдашнего времени.

Детство и юность Бронислава Люговского.

Родился Бронислав Люговский в Витебске 21 января 1908 года, 25 января был крещен в костеле св. Варвары. Его родители Александр Павлович и Анна Людвиговна Люговские были католиками и прихожанами этого костела. Семья проживала на улице 7-я Городокская, 3. Разговорным языком в семье был польский, об этом свидетельствуют все имеющиеся в архиве анкеты Бронислава. В графе «национальность» написано «белорус». Отец Бронислава работал весовщиком в порту в Риге, в годы Первой мировой войны был призван в царскую армию, дослужился до фельдфебеля. После революции вступил в Красную Армию, командовал взводом. Погиб в 1919 году. Мать будущего поэта десять лет работала у витебского аптекаря Ульриха, а в годы советской власти стала домохозяйкой и получала пенсию за погибшего мужа-красноармейца на себя и двоих детей. Умерла в 1933 году [4].

Оставшись без отца в 11 лет, Бронислав пас коров у зажиточных крестьян в деревне, где проживали родственники, затем вернулся в Витебск. Рубил дрова, разносил питьевую воду. Учился в 5-й семилетней белорусской школе. Окончив в 1926 году шесть классов, стал трудиться в городском коммунальном отделе – вначале чернорабочим, затем маляром, токарем. Принимал активное участие в пионерской и комсомольской работе. В 1929 году перешел на завод «Красный металлист» токарем. Так с 1927 года назывался Витебский завод сельскохозяйственных машин и орудий № 3 (в 1932 году переименован в Витебский станкостроительный завод). Первые станки были собраны в 1932 году. 06.11.1935 г. заводу присвоено имя С.М. Кирова. В 1941 году оборудование завода было эвакуировано в г. Оренбург. После войны предприятие возобновило работу в 1945 году. С 1989 года – это производственное

объединение «Вистан». Сегодня в номенклатуре завода насчитывается более 850 базовых моделей и модификаций станков. Количество работающих 1100 человек. Работая на заводе «Красный металлист», Б. Люговский четыре раза избирался в состав комитета комсомола и один раз был избран делегатом на городскую комсомольскую конференцию.

Бронислав Люговский в составе литературных объединений 20-х годов. 18 ноября 1924 года в Витебске был создан филиал литературного объединения «Маладняк», в который вошел и начинающий поэт Бронислав Люговский. В 1926 году из печати вышел сборник «Пачатак», в котором были и его стихи. Через год, в 1927 году бюро витебского филиала «Маладняка» издало сборник «Світанне», состоящий из стихов П. Ананьева, Ю. Базыленко, З. Житкевича, А. Катановича, Б. Люговского, Е. Сивака и других.

В конце 1928 года объединение «Маладняк» реорганизовано в Белорусскую ассоциацию пролетарских писателей. Ее членом был и Б. Люговский. Витебский филиал БелАПП работал до конца 1931 года. Упразднен на первой конференции в связи с созданием Витебской ассоциации пролетарских писателей, состоявшейся в марте 1932 года и насчитывающей к этому времени 14 человек. В их числе был и Б. Люговский. Члены ВитАПП печатали свои произведения в городской газете «Витебский пролетарий» и ее литературном приложении сборнике «Штурм».

Бронислав Люговский в бурные 30-е годы.

В это время Б. Люговский был хорошо известен в творческой и молодежной среде Витебска как поэт, активный участник и организатор Витебского филиала литературного объединения «Маладняк» и Витебской ассоциации пролетарских писателей. Его стихи с 1926 года регулярно печатались на страницах областных периодических изданий «Віцебская сялянская газета» (1926–1928), «Заря Запада» (1928), «Віцебскі пралетарый» (1929–1936), «Віцебскі рабочы» (1939–1940), республиканских газет «Чырвоная змена» (1927), «Літаратура і мастацтва» (1933), в витебских литературных сборниках «Пачатак» (1926), «Світанне» (1927), «Рытмы будавання» (1930), республиканских изданиях «Узвышша» (1931), «Штурм» (1931), «Польмя рэвалюцыі» (1938). В 1933 году в Витебске вышел совместный сборник стихов Б. Люговского и другого витебского поэта Г. Железняка «Першы вытап» [5].

Стихам Б. Люговского присущ тонкий лиризм с музыкально-песенными интонациями и фольклорным мировоззрением. В начале 1930-х годов он один из ярких представителей так называемой поэзии ударников. В поэме

«На рыштаваннях» (1930) на основе хорошей стихотворной техники воспеваются ударный наступательный ритм тех лет. Конфликт поэмы производственно-классовый, а это значит, что есть «поиск вредителей» и «поиск врагов народа». В поэме это поиск виновного во вредительском сломе станка с выразительной установкой на то, что «враг везде нам ставит преграды».

Общественно-политическая жизнь Беларуси в 30-е годы XX столетия – это цепь взаимосвязанных, проходивших одновременно или вслед друг за другом кампаний по очищению, как тогда писали, от «классово чуждых элементов», препятствовавших «развернутому социалистическому строительству», а точнее – сталинскому «крутому повороту во всей политике». Эти кампании вылились в ряд судебных и внесудебных процессов в отношении ученых и технических специалистов, партийных работников, представителей творческой интеллигенции, учителей, крестьян и рабочих.

Белорусской литературе в 1930-е годы приходилось приспосабливаться к обстоятельствам, продиктованным народу командно-административной системой. Она занималась восхвалением достижений и успехов в то время, когда были неизмеримыми потери, рождала радостные песни, когда люди тысячами гибли в сталинских застенках и исправительно-трудовых лагерях, высылались за пределы республики.

С сентября 1932 года Б. Люговский работал секретарем, а потом председателем Витебского отделения Союза советских писателей. Можно представить, как непросто ему было в этой должности. На третьей городской партконференции (январь 1934 г.) заявили о совершенно недостаточной борьбе с проявлениями классово враждебной деятельности в литературе. По мнению горкома партии, притупление классово бдительности со стороны правления Союза советских писателей позволило активизироваться классово враждебным элементам в литературе. Но Б. Люговский, несмотря на эти обстоятельства, проводил литературные консультации с начинающими писателями, готовил к печати литературные страницы местной газеты [6]. Вместе с членами городской писательской организации был организатором литературных встреч и выступлений в учебных заведениях, на производственных предприятиях, в частях Красной Армии. Следуя духу документов Витебского горкома партии, республиканских публикаций и постановлений того периода о литературе [7], Б. Люговский вынужден был несправедливо критиковать своих собратьев по перу. Так, например, он считал, что притупление классового чутья со стороны Журомского, Веремейчика и Балабошко позволило активизироваться классовому врагу

в литературе и несвоевременно начать разговор о контрреволюционных вылазках Никоновича, Сидоренко и Барановых. Некоторые члены писательской организации, по его мнению, были недостаточно активны в организаторской и пропагандистской работе.

Он был соавтором статьи «Оздоровить польскую школу, очистив ее от классовых врагов» в газете «Витебский пролетарий» 16.04.1933 г. По версии этой статьи в учреждении собрались одни враги во главе с бывшим директором В. Горавским, который «написал клерикальную пьесу и собирался ставить ее на школьной сцене во время пасхальных праздников». А учитель математики Бувевич «преднамеренно сделал вредительское расписание занятий».

В 1935 году Б. Люговский поступил на исторический факультет Витебского педагогического института имени С.М. Кирова. Перед поступлением 29.05.1934 г. окончил комвуз горкома КП(б)Б [8]. Будучи студентом, он не только активно участвовал в общественной жизни института, редактировал стенгазету «Кировец». Он успевал писать стихи и освещать важные для Витебска события в прессе. Об этом свидетельствует его статья о пребывании в нашем городе Якуба Коласа (Арганічная сувязь з народамі // Віцеб. пралетарый. – 1936. – 15 кастр.). Наполнены любовью к родной стране и городу его стихи этого периода: «Чапаеў» // Віцеб. пралетарый. – 1936. – 1 лют.; «Кахецінскае віно» // Віцеб. пралетарый. – 1936. – 19 ліст.; «Светлы дзень» // Польшы рэвалюцыі. – 1938. – № 5. После окончания института с сентября 1939 года Б. Люговский стал работать заведующим кабинетом марксизма-ленинизма и старшим преподавателем Витебского ветеринарного института. Одновременно был литературным консультантом газеты «Віцебскі рабочы», внештатным лектором обкома и горкома партии [9]. Последняя известная его статья под названием «Вера ў сілы народа» была опубликована в газете «Віцебскі рабочы» 8 декабря 1940 года.

В июне 1940 года Б. Люговский подал заявление о переводе из кандидатов в члены ВКП(б). Может возникнуть вопрос: почему его кандидатский стаж продолжался так долго, с 1931 года? Ведь он все время придерживался генеральной линии партии, боролся с классово вражескими элементами.

Для 30-х годов была характерна атмосфера шпиономании и недоверия, которая искусственно создавалась карательным аппаратом НКВД, деятельность которого требовала очередных жертв. Осенью 1937 года был арестован и приговорен к высшей мере наказания один из руководителей Витебского филиала «Маладняка» и Витебской ассоциации пролетарских писателей Иосиф Мазуркевич. Большая группа

белорусских писателей была репрессирована в это время в Минске. Б. Люговский прекрасно понимал, что у чекистов могут быть подозрения относительно его национальности и знания польского языка. Подозрительным было и то, что у него были родственники за границей: по линии отца – в Польше (Западной Белоруссии), по линии матери – в Латвии [10]. В 1937 году органами НКВД был арестован его старший брат, который служил в танковом батальоне в Лепеле на границе с Польшей. После Всебелорусского съезда Союза советских писателей в 1937 году витебское отделение в целом и его руководитель были подвергнуты острой критике. Б. Люговского обвинили в отсутствии внимания к начинающим литераторам, развале литкружков на производственных предприятиях и вообще бездеятельности, приписали инициативу самоликвидации отделения. Никого не интересовало, что главной для молодого человека в то время была учеба в педагогическом институте, ей он посвящал все свободное время. А жил он только на одну студенческую стипендию.

Работа в ветеринарном институте и участие в Великой Отечественной войне. К 1940 году ситуация изменилась. Б. Люговский успешно закончил исторический факультет пединститута, стал преподавателем ветеринарного института. Областную писательскую организацию не возглавляет, родственников за границей не имеет. Западная Беларусь воссоединилась с БССР, а Латвия стала советской республикой. Можно смело становиться членом ВКП(б). Рекомендации о переводе Люговского из кандидатов в члены партии дали директор Витебского педагогического института А.И. Коляда, заведующий кафедрой основ марксизма-ленинизма педагогического института С.Т. Аздуни, заведующий отделом пропаганды и агитации Октябрьского РК КПБ г. Витебска С.А. Фарбман. Как писал в своей рекомендации С.Т. Аздуни, «Люговский глубоко знает свой предмет, ведет семинарские занятия живо, интересно и студенты довольны его преподаванием. Как кандидат в члены партии, тов. Люговский принимает активное участие в общественно-политической жизни города и института». 16.06.1940 г. партбюро Витебского педагогического института постановило: принять в члены ВКП(б) тов. Люговского Б.А. как активного научного работника, выдержанного, политически развитого, дисциплинированного товарища. Это подтвердило и открытое партийное собрание института 19.06.1940 г. 30 октября 1940 года ему был выдан партийный билет № 3714105 [11]. Все имеющиеся в личном листке по учету кадров Люговского Б.А. за 1941 год характеристики положительные [12].

Когда немецкие войска в 1941 году были уже на подступах к родному Витебску, Б. Люговский

одним из последних покинул здание горкома партии, организовав эвакуацию населения и партийных документов, чтобы они не попали в распоряжение противника. После эвакуации из Витебска вместе с ветеринарным институтом в Подбельский район Куйбышевской области Бронислав Люговский отказался от брони, которая у него была, и в 1942 году ушел добровольцем на фронт. Причем попросился направить его на Сталинградский фронт в самый решительный и переломный момент войны. Заместитель командира по политической части стрелковой роты мотострелкового батальона 90-й танковой бригады Б.А. Люговский воодушевлял бойцов перед сражениями и личным примером поддерживал боевой дух и решительность. Пал смертью храбрых в бою 02.12.1942 г. в районе балки Кораватка Сталинградской области, похоронен в селе Варваровка. До последней минуты наш земляк был верен идеалам, о которых писал в своих стихах [13; 14].

Заключение. Несмотря на недолгую жизнь, Б. Люговский оставил свой след в истории первых литобъединений на Витебщине и городской организации Союза советских писателей, в истории педагогического и ветеринарного институтов. Безусловно, некоторые страницы жизни и творчества Б. Люговского еще требуют изучения. Среди них – судьба его жены и старшего брата, арестованного в 1937 году. Впереди и анализ его поэтических и литературоведческих публикаций, разбросанных по различным периодическим изданиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік: у 6 т. – Мінск, 1994. – Т. 4. – С. 134–135.
2. Подлипский, А. Был такой поэт / А. Подлипский // Народное слово. – 2003. – 9 верас. – С. 5.
3. Русецкий, А.В. Жизнеутверждающее слово (Уроженцы Витебщины в белорусской советской литературе (1924–1991): монография: в 4 ч. / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – Ч. 1: Начало пути: «Маладняк», предвоенные годы и военное лихолетье. – С. 95–98.
4. ГАВО. – Ф. 204. Оп. 2. Д. 910. Л. 1–4.
5. Люгоўскі, Б. Першы вытап: вершы / Б. Люгоўскі, Р. Жалязняк. – Віцебск: Выданне аргкамітэту Віцебскага ССП, 1933.
6. ГАВО. – Ф. 102п. Оп. 1. Д. 554. Л. 108.
7. Глебка, П. Нацдэмаўшчына, замаскіраваная марксісцкай фразай / П. Глебка // Узвышша. – 1931. – № 2; Аб класава варожых выпадках на фронце беларускай савецкай літаратуры: пастанова аргкамітэта ССП БССР // Звязда. – 1933. – 10 люта.
8. ГАВО. – Ф. 204. Оп. 2. Д. 910. Л. 7–8.
9. ГАВО. – Ф. 113п. Оп. 1а. Д. 364. Л. 2–3.
10. ГАВО. – Ф. 102п. Оп. 1. Д. 554. Л. 108.
11. ГАВО. – Ф. 113п. Оп. 1а. Д. 364. Л. 6–11.
12. ГАВО. – Ф. 113п. Оп. 1а. Д. 365. Л. 1–9.
13. Люговский Бронислав [Электронный ресурс] // Память народа. 1941–1945. – Режим доступа: <https://www.pamyatnaroda.su/way/2935671>. – Дата доступа: 27.08.2021.
14. Кафедра эканомічнай тэорыі і історыі: історыя кафедры [Электронный ресурс] // Витебская ордена «Знак Почета» государственная академия ветеринарной медицины. – Режим доступа: www.vsavm.by/kafedra-ekonomicheskoy-teorii-i-istorii/istoriya-kafedry. – Дата доступа: 10.12.2020.

Поступила в редакцию 20.04.2022

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ Ф.И. ШКИРАНДО



Б. Люговский, 1941



Б. Люговский в 1920-е годы

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ИМ. С. М. КИРОВА

Картка прийомових іспытаў
Люговский Борисович Александрович
 (прозвішча, імя і па бацьку)

Групаючага на курс _____
 Вяшчэння _____ факультэта *Хімічна-тэхнічны*
 Наваго інстытута _____

Назва дысцыпліны	№ ауд.	Прозвішча выкладчыка	Дата трым. іспыт	Ацэнка	Подпіс выкладчыка
Грамадазнаўства		<i>Вашытэр, Рудніцкі</i>	<i>25/III</i>	<i>13 добра</i>	<i>Рудніцкі</i>
Матэматыка					
Фізіка					
Хімія		<i>Рыжыцкі</i>	<i>24/IV</i>	<i>3ат / 10</i>	<i>Рыжыцкі</i>
Белмова		<i>Хатеніч</i>	<i>21/III</i>	<i>добра / в. ср.</i>	<i>Хатеніч</i>

Выдадзена: *1935 г.*

Сакратар *Савіцкі*



Удостоверение слушателя Витебского вечернего коммунистического университета Б. Люговского.
ГЛВО. — Ф. 204. Оп. 2. Д. 910. Л. 70б.—8



Статья Б. Люговского и М. Когана из газеты «Віцебскі пралетарый» от 16.04.1933

Браніслаў Люгоўскі

Кахецінскае віно

Не забуду я Тбілісі
І Арагвы шумны вал,
Вечна сонечныя высі
Над сцяной высокіх скал.

Яшчэ палкі пацалунак
Мне ў дарогу час даўно,
Я прыму твай падарунак
Кахецінскае віно...

Зашумелі ўслед лістамі
Прыдарожныя сады
У небе зор гарачых зямляц,
Абাপал вьзгонаў дым.

Хутка, хутка на бядэду,
Зноў збіру сваіх сяброў
Успаміны пойдунь следам
Нашых спраў і заваў...

І усплыве ва ўсіх дэталях
Нашай працы кожны год,
Як прарывы штурмавалі,
Будаваў свой завод.

Нашых дзён паэма славы,
Зліта ўся з агністых слоў.
Пасяджу за стол на лавы
Дарагіх таварышоў.

Заіскрыцца ў бакалах
Кахецінскае віно...
У далёкіх горных скалах
Твой аул схвае ноч.

І з цішы начной к нам хлыне
Тваіх песень званкі строй
І ўславіцца дзяўчына,
Падарунак дзіўны твой!

Газета «Віцебскі пралетарый». 19 ноября 1936 года

АРГАНІЧНАЯ СУВ'ЯЗЬ З НАРОДАМ

Гэта было вясной гэтага года.
У памышканні Другога беларускага
тэатра народны паэт рэспублікі
Якуб Колас чытаў сваю новую
драму «Жыццё вайны». У глыбокай
цішыні агульнай увагі, нібы жыццё
крынічка гучэў мяккі голас паэта.
Паўстаналі малючкі часоў сусветнай
бойні. Простая народная мова, але
які сід у гэтай прастаці! Над
зямлёй, аблітай крывяю, над разбу-
ранымі вёскамі і гарадамі, грывіць
саладкая песня, песня прапонунага
народу—рабочых і сялян, якія ўсва-
домілі свае гістарычнае прызна-
чэнне:

Над зямлёю цяжка лягла ноч
сцяная,
А у каго матулі пра сына
счытае.
Эй, вай, салдат, вай,
Смякча кроў тваю буржую.
Раскваші косці ты, салдат,
на свеце,
А там з галадоўкі пухнуць
жонка, дзеці.
Эй, вай не так, салдат
Павярні свой штык назад.

Сла Якуба Коласа ў арганічнай
сувязі з народам. Вось чаму ў леп-
шай частцы сваіх твораў паэт так
трапіна выразіў адвечныя надзеі, па-
чуну і думкі беларускіх працоўных
мас, нібы ажыццявіліся праз кіраўніч-
твам партыі Леніна-Сталіна.
Для маладога пакалення савецкай
літаратуры Якуб Колас з'яўляецца
прыкладам працаздольнасці і час-
насці.

У гэтыя дні ўсё часцей і часцей
перагортывеш старонкі «Новай зям-
лі», з якімі хваляваннем перачыт-
ваеш «Другую» і тавы - коласўскай
паэзіі, і з кожнай новай старонкай
творчасці Якуба Коласа, прасякаецца
ўсё глыбейшым пацуннем веры ў
творчыя сілы працоўных мас, па-
чуну і аднаго аддзялення ў справе
Леніна-Сталіна—наівяльшых геніяў
чалавецтва, якія нывалі нас да
светлага і раласнага жыцця, ствары-
лі ўсе умовы для росквіту ўсіх та-
лентаў і магчымасцей, што закла-
дзены ў народзе.

Б. Люгоўскі.

Газета «Віцебскі пралетарый». 15 октября 1936 года

БРАНИСЛАЎ ЛЮГОЎСКІ.

ЧАПАЕУ.

Што не цешышся чыгункай,
Не палюеш на слана.
Паланіла хлопца думка
Неадчэпная адна.

У садзе шум, шпамоў гаворка,
Гнёзды птушак над акном,
Ты чакаеш адвячорка,
Ты спяшаешся ў кіно.

Усё ідзе сваім парадкам
У залах светлых і ўтульных,
Тут штодзень пасля заняткаў
Дзеці ладзяць свае гульні.

І пакуль сябрам з усмешкай
Ты расказваў пра трусоў,
Як на сонечных узмежках
Яны мыліся расой...

Цябе музыка стрымала
Што зрабілася з табой.
Стаў Чапаеў перад залай,
У смяротны кліча бой.

Усё бліжэй барабаны
Афіцэрскіх лютых рот,
Ты спіскаеш паслухмяны
І гарачы кулямёт.

Ты праносішся стралою
Смела, хлопцы, не здавай!
Хмары віснунь над ракою
Пасярод ракі Чапай.

І не хочацца даць веры,
І спіскае сэрца жаль.
Зноў не выплыве на бераг,
Пуста. Бляск халодных хваль...

Зноў сяброў сваіх склікаеш.
Окцябрат і піонераў.
Зноў экран. Рака. Чапаеў,
Усё-ж ён выплыве на бераг!

Газета «Віцебскі пралетарый». 1 февраля 1936 года

Б. Люгоўскі

СВЕТЛЫ ДЗЕНЬ

Стаўшы на высокі падаконнік
Ты паволі дыхала на шкло,
А па шыбах коўзалі далоні—
І акно заззяла, зацвіло.

І няхай шуміць лісцем чырвоным,
У прысадах вуліц стромкі клён.
І бяроза ўсёй пажоўклай скроняй
Прыпадае к зараву вакон.

Прыгажосць дзён восенскіх цвярозых
Ад душы прымаю і люблю,
Ладзь-жа, ладзь-жа лістапад марозы,
Усцілай-жа мёрзлую зямлю.

Паглядзі у даль, мая сяброўка,
Як кругі прабеглі па вадзе,
Ты схіліла русую галоўку,
Колькі спее думак і надзей.

Твае вочы горда заіскрацца,
Будзе май, і сонца, і вясна,
Упершыню з радзімай прывітацца
Паднясеш малое да акна.

Зашуміць бяроз высокіх голле,
Хлыне песня з матчыных грудзей.
І далёкім рэхам у прыволлі
Адгукнецца сэрцу светлы дзень.

Віцебск, 1938 г.

Журнал «Полымя рэвалюцыі». 1938. № 5

Роль художественно-творческой подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства в воспитании учащихся

Федьков Г.С.

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

Художественно-творческая подготовка будущего педагога-художника как субъекта социальных и духовных отношений в эпоху глобализации, интернационализации образования имеет решающее значение для его будущей педагогической деятельности. Построенная на интеграции знаний исторического, социально-культурного, педагогического наследия, примерах соотечественников в трудовых делах и ратных подвигах, практическом опыте в области академического рисунка, академической живописи, композиции, она не только определяет направление его художественно-творческих поисков, но и расширяет знаниевые горизонты, формирует устойчивую гражданскую позицию.

В нашем опыте художественно-творческая подготовка студентов ориентирована на социально значимые темы, на формирование стремления популяризировать в собственном творчестве духовные ценности белорусского народа и приобщать к ним учащихся, осуществлять культурную социализацию подрастающих поколений, создавать условия для поиска школьниками в процессе художественно-творческой деятельности личных ценностно-смысловых ориентиров во взаимосвязи с усвоением опыта применения их в повседневной жизни.

Ключевые слова: художественно-творческая подготовка, духовная культура, духовные ценности, художественно-педагогическое образование, изобразительное искусство, художественно-творческая деятельность, студенты художественно-педагогических специальностей.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 78–82)

Role of Art and Creative Training of would-be Fine Arts

Fedkov G.S.

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

Art and creative training of would-be Fine Arts teachers as subjects of social and spiritual relations in the era of globalization internationalization of education is decisive for their would-be pedagogical activities. Built on the basis of the integration of the knowledge of historical, social and cultural, pedagogical heritage, on the examples of compatriots' labor and warrior feats, practical experience in the field of academic drawing, academic painting, composition, it determines not only the direction of their artistic and creative search but also widens knowledge horizons, shapes stable civil position.

The art and creative training of students in our experience aims at socially significant topics, at shaping the desire to popularize spiritual values of Belarusian people in their creativity and get students acquainted with them, perform cultural socialization of youngsters, create conditions for students' search for personal value and sense landmarks in connection with the acquisition of the experience of using them in everyday life.

Key words: art and creative training, spiritual culture, spiritual values, art and pedagogical education, fine arts, art and creative activities, Art Teaching students.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 78–82)

Глобализационные процессы, доступность для белорусской молодежи различных информационных ресурсов создают условия для подмены морального кодекса народа,

определяющего жизненную траекторию человека, его духовное начало.

Усвоение учащимися системы норм и правил, сформированных на основе базовых

Адрес для корреспонденции: e-mail: fedkov.grigorij@yandex.by – Г.С. Федьков

ценностей (миролюбие, трудолюбие, любовь к Родине, уважительное отношение к родителям и др.), требует подготовки специалиста, способного в своей педагогической деятельности реагировать на вызовы современного общества. Важным условием подготовки становится развитие у него способности находить способы и средства воспитательного воздействия на молодежь, обеспечивающие выработку у нее иммунитета к ложным ценностям и идеалам.

Цель исследования – охарактеризовать возможности современного художественно-педагогического образования в подготовке будущего педагога-художника к воспитательной работе с учащимися.

Состояние подготовки будущего педагога-художника к воспитательной работе с учащимися. Подготовка студентов художественно-педагогических специальностей, согласно нормативным документам образования Республики Беларусь, предполагает изучение социально-гуманитарных, естественно-научных, общепрофессиональных и специальных дисциплин. Предметы специальных дисциплин, включающие, прежде всего, академический рисунок, академическую живопись, композицию, закладывают основу для художественно-творческого развития специалиста. Чтобы установить состояние подготовки будущих преподавателей изобразительного искусства к воспитательной работе, мы провели опрос, в котором приняли участие 60 студентов выпускных курсов педагогических факультетов (будущие учителя начальных классов) и 98 студентов выпускных курсов художественно-педагогических специальностей вузов Республики Беларусь. Им предстояло назвать виды воспитания,

которые они готовы осуществлять на уроках изобразительного искусства.

Результаты выявили, что участвующие в опросе респонденты не готовы к этническому и идеологическому воспитанию и практически не в состоянии осуществлять патриотическое, эстетическое, экологическое, нравственное воспитание учащихся, и это в современных условиях не может не вызывать тревогу у педагогической общественности (табл.).

Анализ типовой программы «Теория и методика обучения изобразительному искусству» для учреждений высшего образования по специальностям: 1-03 01 01 Изобразительное искусство; 1-03 01 03 Изобразительное искусство. Дополнительная специальность; 1-03 01 06 Изобразительное искусство и черчение. Дополнительная специальность – показывает, что отличительной чертой современного художественно-педагогического образования является его принципиальная ориентированность на формирование практических умений и навыков реалистического изображения действительности разнообразными художественными материалами. Однако количество аудиторных часов, отводимых учебным планом на подготовку специалиста в области преподавания изобразительного искусства, имеет прогрессирующую отрицательную динамику. Так, Н.Н. Ростовцев еще в 1977 году обращал внимание на негативную тенденцию сокращения учебных часов по спецпредметам. По учебному плану 1964–1965 года, констатировал ученый, «на рисунок отводилось 1018 часов, теперь – 700; на живопись – 952 часа, теперь – 710» [1, с. 13–15].

На подготовку студентов художественно-педагогических специальностей с высшим образованием в вузах Беларуси (на рисунок, живопись, композицию, скульптуру,

Таблица

Результаты опроса подготовки студентов к воспитательной работе с учащимися

Виды воспитания	Студенты педагогических факультетов		Студенты художественно-педагогических специальностей	
	Кол-во указаний	%	Кол-во указаний	%
Патриотическое	28	46,7	42	42,9
Эстетическое	24	40	46	46,9
Экологическое	16	26,7	29	29,6
Нравственное	13	21,7	27	27,6
Трудовое	13	21,7	–	–
Художественное	–	–	47	48
Этническое	–	–	–	–
Идеологическое	–	–	–	–

цветоведение, перспективу, методику обучения изобразительному искусству, методику обучения народным художественным промыслам, историю искусств, курсовые работы, пленэр, музейную, педагогическую, преддипломную практики, дипломное проектирование) отводится 3809 учебных часов. Из них 1512 – на аудиторные занятия и 2297 – на самостоятельную работу [2]. Однако, к сожалению, не разработаны содержание самостоятельной работы и способы ее контроля.

Еще более грустная обстановка в художественно-педагогическом образовании на педагогических факультетах, выпускники которых преподают изобразительное искусство в 1–4-х классах. За 90 учебных часов (лекции – 30 часов, практические – 56 часов, лабораторные – 4 часа) будущему учителю предстоит освоить основы изобразительной грамоты, историю искусства, методику преподавания изобразительного искусства [3]. До 1977 года на подготовку учителя начальных классов в области изобразительного искусства отводилось 160 часов. Из них 50 часов на рисунок, 28 – на живопись, 24 – на декоративную деятельность, 20 – на композицию, 38 – на методику рисования.

Художественно-творческая подготовка будущего педагога-художника выступает фундаментом, на котором строится вся его дальнейшая художественно-педагогическая работа в учреждениях уровня среднего образования. Качество подготовки напрямую влияет не только на решение им дидактических, но и воспитательных задач. Как показывает практика, в системе художественно-педагогического образования Беларуси художественно-творческой подготовке студентов не уделяется должного внимания. Они не мотивированы к художественно-творческой деятельности, к участию посредством творческих работ в тематических выставках художественного творчества.

Согласно нашей позиции, художественно-творческая подготовка должна быть неразрывно связана со знаменательными событиями и датами в жизни страны. Разработанная нами программа художественно-творческой деятельности будущих педагогов-художников включает направления: военно-патриотическое (популяризация в собственном творчестве героического прошлого белорусского народа); эколого-эстетическое (популяризация эстетического многообразия природы родного края); социальное (популяризация социальных достижений белорусского народа); этническое (популяризация воспитательного опыта белорусского народа в процессе

выполнения иллюстраций к народным сказкам). В рамках этой программы студенты художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова участвовали в проектах «По партизанским местам», «Здесь начиналась операция “Багратион”», «Мы – наследники Великой Победы», «Сказка – ложь, да в ней намек! Добрым молодцам урок!», «Христианские святые Беларуси» (приобщение молодежи к примерам высокой духовности) и др. [4].

Работая над созданием художественного образа, будущий педагог-художник погружается в историческое прошлое страны, знакомится с бытом народа, его выдающимися представителями. Это позволяет ему подготовить информацию для будущей воспитательной работы, для культивирования на уроках изобразительного искусства эстетических, художественных, нравственных, экологических, этнических, патриотических, идеологических ценностей.

Методическая подготовка будущего педагога-художника к руководству художественно-творческой деятельностью учащихся. Практика показывает, что нынешнее художественно-педагогическое образование имеет определенные просчеты:

- 1) преподавание изобразительного искусства осуществляется только в 1–4-х классах;
- 2) преподавание изобразительного искусства в начальном звене учреждений уровня среднего образования осуществляют специалисты, не имеющие достаточной для этой работы художественной подготовки;
- 3) продолжается сокращение учебных часов по спецпредметам;
- 4) на один год сокращено обучение на художественно-графическом и приравненных к нему факультетах.

Все это, как свидетельствует опыт, не способствует качественной художественно-творческой подготовке будущих специалистов и их подготовке к воспитательной работе с учащимися (табл.).

Выражая обеспокоенность состоянием художественного образования подрастающих поколений, народный художник РСФСР, академик Российской академии образования Б.М. Неменский утверждает, с чем нельзя не согласиться, что освоение школьниками искусства дает им возможность поставить себя на место другого человека, получить «опыт переживания многих жизней. Опыт переживания, осмысленный передовыми людьми прошлого и настоящего» [5, с. 15–17].

В нашей педагогической работе алгоритм подготовки студентов к руководству художественно-творческой деятельностью

учащихся включает три части: 1) мотивационную; 2) когнитивную; 3) методическую (см. схему).

Мотивационная – умение педагога личным примером «зажечь» учащихся изобразительным искусством. Она включает совместную со студентами работу на пленэре, мастер-классы, совместные художественные выставки в связке «учитель–ученик», персональные выставки педагога на факультете.

Когнитивная – накопление студентами знаний в области эстетического многообразия природы, искусства, народной культуры, народных сказок. С учетом регионального подхода будущие педагоги-художники готовят сообщения об уникальных уголках природы Беларуси, о жизненном пути выдающихся политических деятелей, ученых, художников и простых тружеников, прославивших страну своими трудовыми делами и ратными подвигами.

Методическая – развитие у будущих педагогов умений:

– создавать у учащихся представления об объекте изображения (умение осуществлять его эстетический и конструктивный анализ);

– создавать представления об изображении (умение доходчиво объяснять алгоритм работы над рисунком);

– руководить самостоятельной работой учащихся (упор делается на индивидуализацию и дифференциацию обучения, творческое развитие обучающихся);

– осуществлять анализ продуктов детского художественного творчества с учетом выполнения учебно-воспитательных задач (умение видеть в каждом учащемся творческую личность);

– формировать умения работы в области педагогического рисунка (умение применять различные художественные материалы, предлагаемые учебной программой по изобразительному искусству);

– приобщать школьников к духовным ценностям белорусского народа и других народов полиэтничного белорусского государства, способствовать становлению их гражданской позиции;

– осуществлять рефлексию с целью корректировки методики руководства художественно-творческой деятельностью и воспитательной работой с учащимися.

Схема

Алгоритм руководства художественно-творческой деятельностью учащихся



Методическую подготовку будущего педагога-художника мы ориентируем не только на развитие у него способности руководить художественно-творческой деятельностью подрастающих поколений, приобщать их к ценностям отечественной и мировой художественной культуры, ценностям белорусского народа. Обязательным требованием является развитие у него понимания необходимости создавать в учебно-воспитательном процессе условия для усвоения учащимися добродетели, направленности к добру и открытости их к добру. Значительную роль при этом играет формирование у них способности к сопереживанию на основе истинных ценностей – красота, любовь, долг, честь, Родина.

Заключение. Художественно-творческая подготовка будущего педагога-художника, опирающаяся на осознание исторического прошлого и настоящего белорусского народа, его культуры, традиций, достижений в социальной жизни, включает популяризацию в собственном творчестве духовных ценностей, имеющих воспитательное значение. Она рассматривается нами не только как развивающая потенциал творческого развития личности, но и как возможность самоутверждения гражданской позиции специалиста. Реалии

современной жизни требуют от него четкого понимания, какие ценности необходимо культивировать в молодежной среде с целью консолидации белорусского народа и духовной безопасности белорусского общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ростовцев, Н. Проблемы и реальность / Н. Ростовцев // Творчество. – 1977. – № 5. – С. 13–15.
2. Образовательный стандарт высшего образования. Высшее образование. Первая ступень. Специальность 1-03 01 06 Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы. Квалификация: Педагог-художник. Преподаватель. Разработан учреждением образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка». – Утвержден и введен в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 30.08.2013 г., № 87. – Минск: М-во образования Респ. Беларусь, 2013. – 24 с.
3. Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом. Типовая учебная программа для специальности 1-01 02 01 Начальное образование // сост.: Ю.С. Любимова, В.Н. Данилов. – Минск, 2015. – 21 с.
4. Федьков, Г.С. Художественно-творческая и выставочная деятельность в подготовке преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся / Г.С. Федьков // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы VIII Междунар. науч. конф., посвященной памяти профессора У.Д. Розенфельда, Гродно, 20–21 окт. 2016 г. / Гродн. гос. ун-т им. Я. Купалы; редкол.: Т.Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2017. – С. 55–58.
5. Неменский, Б.М. Мудрость красоты: о проблемах эстетического воспитания: кн. для учителя / Б.М. Неменский. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1987. – 225 с.

Поступила в редакцию 05.04.2022

Сущность, структура и содержание понятия «Академический рисунок»

Пискун А.А.

Учреждение образования «Полоцкий государственный
университет имени Евфросинии Полоцкой», Новополоцк

В статье произведен анализ определений понятия «рисунок», этимологический анализ этого слова, выявлены его первоосновы. Исследован термин «рисунок» в контексте культур, составляющих базис европейского классического рисунка. Выполнено исследование трактовок рисунка, а также терминов, смежных с понятием «рисунок». Посредством проведенного анализа предложено авторское определение понятия «рисунок». Подобное исследование терминов, определений, понятий рисунка в разные исторические эпохи способствует выделению важных составляющих первооснов, таких как «линия», «черта», «отрезок», «штрих», при переходе к более сложным внутренним категориям: «наблюдение», «исследование», «совокупность», «замысел», «дизайн», «знак», «целостность», «наблюдение», «внутренний и внешний рисунок». Анализ взаимосвязей позволяет в целом теоретически более глубоко осмыслить понятие «рисунок», выстроить логические цепочки, определить поле взаимодействия между рисунком и дизайном.

Также очерчен круг вопросов по теоретическому осмыслению понятия «рисунок», осуществлен его философский, этимологический, культурологический анализ. Приведены разные высказывания о сути рисунка художниками, философами, педагогами в разные исторические эпохи, их теоретический и научно-практический опыт обобщен и собран в таблицу, раскрывающую взаимосвязь значимых понятий и категорий рисунка.

Ключевые слова: рисунок, набросок, дизайн, история рисунка, средства, материалы рисунка.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 83–89)

Essence, Structure and Content of the Notion of Academic Drawing

Piskun A.A.

Education Establishment “Evfrosiniya Polotskaya Polotsk State University”, Novopolotsk

The article analyzes the definitions of the notion of drawing, the etymological analysis of the word, finds out its origin. The term of the drawing is studied in the context of cultures which form the basis of the European classical drawing. The interpretations of the drawing are studied as well as terms which border on the notion of the drawing. The author's definition of the notion of the drawing is presented on the basis of the conducted analysis. Such study of the terms, definitions, notions of the drawing of different historical epochs promotes the identification of important basis components such as line, section, stroke during the transition to most complicated inner categories of observation, study, unity, idea, design, sign, integrity, inner and outer drawing. The analysis of the interrelations makes it possible to theoretically deeper understand the notion of the drawing, build logical chains, identify the field of cooperation between the drawing and the design.

A range of issues on theoretical understanding of the notion of the drawing are also presented; its philosophic, etymological and cultural analysis is made. Quotations about the essence of the drawing by artists, philosophers, teachers in different historical epochs are presented, their theoretical as well as the scientific and practical experience is generalized and collected in a table which reveals the interconnection between significant notions and categories of the drawing.

Key words: drawing, sketch, design, history of the drawing, means, materials of the drawing.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 83–89)

Рисунок как объект философского, искусствоведческого, педагогического анализа достаточно широко рассмотрен в научных исследованиях. На протяжении развития искусства и художественного образования накоплен

богатый фактологический материал, посвященный поиску и внедрению в практику эффективных методов и методик преподавания: трактаты, рисунки, наброски, зарисовки, картоны выдающихся художников, иллюстрации,

Адрес для корреспонденции: e-mail: e-mail: a.piskun@psu.by – А.А. Пискун

чертежи и т.п. И это успешно используется при обучении педагогов-художников, преподавателей изобразительного искусства. Однако в области подготовки дизайнеров категориально-понятийные и сущностные характеристики рисунка как учебной дисциплины еще недостаточно представлены в научных исследованиях.

Понятие «рисунок» прошло длительный процесс формирования, в ходе которого различным образом изменялись взгляды на рисунок: образовывались новые категории рисунка, возникли рисунок-чертеж, рисунок-художественный образ, рисунок-описание предмета, рисунок-иллюстрация. Вырабатывались педагогические постулаты в обучении рисунку: соизмеримость пропорций, рисование с натуры, плановость, образность, стилизация, обобщение. Изменялись содержание рисунка и требования к его характеристикам. Новые материалы и техники исполнения также способствовали обогащению и развитию термина «рисунок», изменяя и дополняя его практическое назначение и теоретическое обоснование.

Цель исследования – выявить, структурировать основные компоненты понятий и категорий рисунка, определить степень влияния и взаимосвязи рисунка с мыслительным процессом и его категориями: образом, идеей, обобщением, понятием.

Теоретические определения понятия «рисунок». Различные области знания анализируют рисунок с разных точек зрения. В естественных науках рисунок необходим в качестве описания, иллюстрации, схемы того или иного явления, объекта, предмета. Такой рисунок максимально схож с оригиналом, поскольку его задача предельно наглядно представить изображаемое явление. Различные виды искусства обращаются к рисунку как способу отражения действительности, создания художественного образа. В этом случае рисунок представляет собой более сложную структуру, поскольку подчинен не натурному, а образному отображению действительности. Художественно-прикладные отрасли, к которым относится дизайн, используют рисунок в совокупности: с одной стороны, это схема, иллюстрация, наглядное изображение, графический иллюстративный язык, с другой – художественный образ.

Обратимся к разным энциклопедическим словарям. В большинстве определений рисунок истолкован как изображение («Большой энциклопедический словарь», «Советский энциклопедический словарь»): «Рисунок – это изображение, созданное на бумаге или

ином носителе с помощью контурных линий, штрихов, светотеневых пятен, передает этими средствами иллюзию трехмерного пространства на двухмерном» [1, с. 1139]. Важное дополнение – «изображение, выполняемое от руки» – вносит «Новейший энциклопедический словарь» [2, с. 1067]. «Рисунок – это разновидность графики, процесс и результат изображения на плоскости действительно существующих или воображаемых предметов, очертание которых передается разными графическими средствами: линией, пятном, точкой, а иллюзия объема посредством тона, – достигаемое разной степенью покрытия материалом» [3, с. 447].

«Краткий словарь по эстетике» дает более развернутое определение, рассматривая рисунок как «средство образного познания объективного мира» [4 с. 137], т.е. в понятие добавляется внутренняя ментальная составляющая, рисунок выступает как инструмент познания объективной реальности. «Рисунок – изображение на плоскости, основной вид графики. Выполняется (карандашом, пером, кистью, углем и т.д.) с помощью контурных линий, штрихов...», – информирует «Большой энциклопедический словарь» [5, с. 268]. Педагогический словарь в первую очередь рассматривает рисунок как ментальную составляющую, помогающую в наблюдении динамики развития личности, вводя понятия «рисунок педагогический», рассматриваемый в качестве педагогического средства воздействия на воспитуемого, и «рисунок детский», предложенный в качестве категории развития личности «рисунок – форма проявления и характерный показатель развития» [6, с. 676].

В результате анализа определений понятия «рисунок» можно выделить две составляющие: 1) внутреннюю, рассматривающую его как процесс познания объективного мира, и 2) внешнюю, являющуюся внешним видимым результатом его познания. Освоив объективное познание окружающего мира, рисовальщик может трансформировать и таким образом создавать новую объективную реальность. Рисунок является результатом деятельности рисовальщика, одним из показателей развития личности. Рисунок – это способ познания объективного мира, включающий внутренние мыслительные процессы познания и трансформации объективной реальности и внешний способ отражения этих процессов классическим традиционным способом на бумаге или ином носителе через выработанные средства: линии, точки, пятна с помощью графических материалов – карандаша, соуса, сангины и т.п.

Ознакомимся с этимологией термина «рисунок», а также смежных терминов, включающих изображения, чертежи, схемы, и подобной письменно-картинной информации. Ограничим поле исследования культурами, непосредственно повлиявшими на становление и развитие классического академического рисунка: культуры Древней Греции, Древнего Рима, Византии, средневековой Европы, Европы эпохи Возрождения, Нового времени.

В Древней Греции рисование и письмо обозначались одним словом «*grapho*» (*графо*) от термина «*graphein*», происходящего от названия инструмента. От этой же основы было образовано слово *skia-graphē* (*скиаграф*) – перспективный, вместе с тем светотеневой рисунок, кроме того, в переводе с греческого означает «наблюдение, исследование». Значение термина «скиаграф» говорит о рисунке как, с одной стороны, внутренней категории, включающей мыслительные процессы, с другой стороны, о внешней категории, говорящей о рисунке как результате.

Древнегреческие философы Сократ, Платон, Аристотель вводят термин «*μίμησις*» (мимесис – подражание, воспроизведение) как «основной принцип творческой деятельности» [7, с. 479], взаимосвязанной с познавательной способностью человека [7, с. 480]. Согласно «*μίμησις*» изображение основывается на подражании природе. Взаимосвязь «изображение» – «подражание» определила направление развития классического академического рисунка. Рисунок направлен к подражанию природе, изучению и копированию природы, передаче иллюзии пространства. В результате заложенного реалистического подхода к изображению в рисунке светотень стала тем основополагающим средством, при помощи которого и достигалась иллюзия подражания (впервые светотень применил художник Аполлодор (вторая половина V века до н.э.).

Следующий логически важный вывод для рисунка сделал Платон, считая подражание – основой всякого творчества, т.е. по сути без него не будет творчества. Подражание (сходство, похожесть), таким образом, было заложено в основу классического академического рисунка. Аристотель, утверждая, что искусство подражает природе, подразумевал не механическое копирование, а образное воспроизведение природных явлений в соответствии с законами искусства. Образное мышление, следовательно, включено в процесс создания рисунка как необходимое условие [8, с. 330].

В VI веке наблюдается дальнейшее развитие термина «рисунок» от основы «*grapho*».

Вводится термин «*diagrapso*» (*диаграммы* – буквально: сделанные путем рисования линий) [9, с. 164]. Данный термин происходит не от названия инструмента, а обращается к внутреннему содержанию.

В Европе термин «рисунок» образован от двух первооснов – вышеуказанной греческой «*graphein*» и латинской «*pictura linearis*». Греческий термин «*graphein*» означает процесс рисования острым инструментом. Латинский термин, вариант греческого «*diagrapso*» – «*pictura linearis*», понимается уже как изображение, созданное линиями, т.е. результат [10, с. 769]. Следовательно, в европейских языках рисунок этимологически определяется и как процесс, и как результат изображения, уже подразумевающая внешнюю и внутреннюю стороны рисунка.

В романо-германской группе языков происходит заимствование термина «рисунок». Так, термин «рисунок» (с итальянского «*disegno*» [11, с. 48], аналогично «*pictura linearis*») имеет в своем содержании корень «*segna*» (отметка, черта, риска, отрезок), то есть обладает той же смысловой первоосновой (чертой).

Анализ этимологии термина «рисунок» в романо-германских языках приводит к выводу, что данный термин включал, с одной стороны, внутренние понятия, благодаря которым рисунок находится в основе замысла, взаимосвязан с ним, является средством поиска, передачи идеи и ее воплощения, а с другой – внешние понятия, определяющие рисунок как структуру, состоящую из линий и т.п.

У славянских народов термин «рисунок» подобно западноевропейским имеет ту же смысловую основу «линия». Языковые заимствования от данной основы наблюдаются в немецком, польском, восточнославянских языках. Слово «рисунок» пришло в обиход русского языка из польского «*rysować*» (рисовать). В свою очередь польский вариант происходит от нем. «*abriß*» – чертеж, контур. Слово рисунок имеет корень «рис», «рыс» – в славянских и западноевропейских языках обозначает черту, линию. Например, белорусское слово «рыса» [12, с. 570] обозначает «черта», созвучно немецкому «*rizen*» – резать, чертить. В схожем значении использовалось слово «абрис» [12, с. 21] (от нем. «*abriß*» – чертеж, контур) – линейный рисунок без светотеневой моделировки, выполненный рисовальщиком. Также в языках славянских народов есть термины «*kreska*» – черточка [12, с. 305] и «*pisanie*» – письмо [12, с. 477] и их вариации. Например, в белорусском словаре «*крэсліць*» означает чертить, делать черточки [12, с. 305].

В качестве одной из производных слова «линия» формируется слово «штрих» (нем. Strich), со значением линия, черта; штрих, риска, деление, тире, отметка. Слово было перенято славянскими языками с тем же значением [12, с. 764].

В многообразии языков Европы прослеживается происхождение термина «рисунок» от понятия «линия» и переход в более сложные категории – «замысел», «дизайн», «знак», «проект», «чертеж», «перспективный рисунок» [12, с. 410].

Таким образом, анализируя происхождение термина, мы пришли к выводу, что «рисунок» – это зрительный образ, запечатленный с помощью линий, черточек, контура, абриса, перспективного рисунка, передающий характерные черты изображаемого.

Кроме терминов, обозначающих непосредственно рисунок, встречаются понятия, близкие по значению. Латинское слово «perscripta», состоит из слов «per» – «по» и «cripta» – «написанное», переводится дословно «запись, письменно излагать, доносить» [10, с. 242]. Происходит от средневекового латинского «perspectiva» – «зрительное (искусство); искусство перспективного изображения», также от «perspectare» – «смотреть, осматривать», от «perspicere» – «проникать взором», далее из «per» – «через» и «spesere» – «смотреть».

Средневековая латынь в рисунке использовала также термин «imago» – образ, изображение, подобие (фигура) [10, с. 143]. Наблюдается взаимосвязь «рисунок» – «образ».

В дальнейшие эпохи: позднего средневековья, Возрождения, гуманизма – продолжался процесс философского осмысления понятия «рисунок», который охарактеризован в значении трактовки «рисунка как подражания» и попытки сделать рисунок чем-то большим, чем подражание (Альберт Великий, Иоанн Солсберийский, Фома Аквинский).

Древнегреческая идея рисования, опирающаяся на подражание, находит поддержку у мыслителей XII века. В частности, Иоанн Солсберийский транслирует идеи греческой философии, определяя изображение как подражание: «Искусство подражает природе» («ars imitatur naturam»).

Из определения Фомы Аквинского прослеживается классическая идея рисунка как замысла, выраженная в схеме «идея» – «воплощение». Развивая мысль, философ вводит критерии для рисунка: «красота», объективные свойства которой «integritas» – целостность (целое, составленное из

частей), «deblta proportio sive consonantia» – пропорциональность (соразмерность частей между собой) и «claritas» – ясность (полнота и точность восприятия). Вышеприведенные критерии рисунка остаются актуальными и сейчас.

В Италии в эпоху Возрождения термин «рисунок» обозначает форму изображаемого объекта, характеризуя рисунок уже как некую структуру, выраженную в отрезках, чертах, рисках, линиях. Подобные основы термина «рисунок» встречаем в западноевропейских языках. Так, термину «disegno» соответствуют французские термины «dessin» (рисунок) и «dessein» (замысел, понятие), имеющие латинскую первооснову «de-signare» (определять, обозначать); аналогично образован английский термин «design», который используется в подобных значениях: замысел, идея, обозначение функции, проектирование, рисование. Поскольку понятие «design» означает задумку, т.е. дизайн чего-либо, прослеживается близость понятий «рисунок», «замысел», «дизайн». Аналогично итальянское определение понятия «рисунок» (ит. il disegno) означает замысел, намерение, план, предшествующие любой работе в материале, подтверждает данный вывод. Синонимичные термины «disegno», «disigno», полученный от источника «signo» – знак.

Развитие понятия «рисунок», важные высказывания художников и педагогов. В своем трактате «Руководство к измерению» гений Северного Возрождения А. Дюрер рассматривает понятие «рисунок» как практик, представляя его совокупностью множества линий, различных по своим характеристикам. Таким образом, понятие «рисунок» раскрывается через понятие «линия»: «И если, можно сделать много редкостных вещей при помощи одной только линии – нетрудно представить себе, что можно сделать с помощью двух, трех или многих линий, и особенно если применять вместе все три типа линий со всеми их разновидностями» [13, с. 46].

Мыслители Возрождения добавляют свои теоретические выкладки и практические советы в освоении рисунка. В своем «Трактате о живописи» итальянский художник и теоретик Ченнино Ченнини делает важный вывод о том, что рисунок лежит в основе любого творчества [14, с. 45], «самый совершенный руководитель, ведущий к искусству, – это рисование с натуры» [14, с. 47]. Подобных взглядов придерживались многие передовые художники-мыслители Возрождения. Ченнини в своей «Книге об искусстве» (около 1390 г.) расширяет понятие о рисунке, введя

термины «disegno interno» (рисунок внутренний) и «disegno esterno» (рисунок внешний). Введение и описание этих понятий и есть первое разделение рисунка на внутреннюю мыслительную деятельность и внешнее отображение этой деятельности. В трактате прослеживается взаимосвязь понятий «рисунок» – «проектный рисунок» – «набросок» – «задумка» – «образ». В своем определении рисунка Ч. Ченнини, подобно другим мыслителям Возрождения, раскрывает понятие «рисунок» через понятия «замысел», «идея». Возрожденческий рисунок рассматривает рисунок прежде всего как замысел. Видение рисунка в эпоху Возрождения близко к современному рисунку в дизайн-деятельности, где рисунок – основа, идея всякого творчества, призван в полной мере раскрыть, сделать понятным проектный замысел.

В это время расписывается двойственное содержание рисунка: как основы восприятия и изображения формы. Джорджо Вазари расширяет, углубляет определение Ченнини о рисунке как основе творчества: «Так как рисунок – отец трех наших искусств: архитектуры, скульптуры и живописи, – имея свое начало в рассудке, извлекает общее понятие из многих вещей, подобное форме или же идее всех созданий природы, отводящей каждому его собственную меру. Дж. Вазари упоминает о пропорциях как о нужных элементах рисунка, считая необходимым соразмерность части и целого в любых изображаемых объектах. Он же дает свою трактовку понятия «рисунок»: «Из познания рождается определенное понятие и суждение, так что в уме образуется нечто, что, будучи затем выражено руками, именуется рисунком, можно заключить, что рисунок – это видимое выражение и разъяснение понятия, которое имеется в душе, которое человек вообразил в своем уме и которое создалось в идее» [14, с. 254]. Рассмотренные выше определения расширяют представление о рисунке как видимом разъяснении и выражении идеи. Таким образом, в определениях художников Возрождения рисунок является основой, «языком», передающим «замысел» человека-творца. Отчетливо возникает взаимосвязь «идея» – «выражение».

Микеланджело подобно Вазари ставит рисунок в качестве необходимой базовой основы любого произведения. Несколько развивая эту мысль о «рисунке» как «идее», он дает собственное определение: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; является источником, корнем и душой всех видов живописи, овладев

искусством рисунка, он владеет ценным сокровищем, потому что может создавать образы более высокие, чем любая башня, равно как кистью, так и разумом, и не встретит стены, которая не была бы слишком узка и мала для безграничности его фантазии» [14 с. 196]. Данным образом оценивали значение рисунка мастера Возрождения Леон Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи и более поздние мыслители – такие как Гёте, Дени Дидро и др. Следовательно, исходя из анализа выше представленных определений, можно констатировать, что в эпоху Возрождения рисунок трактуется как основа замысла любого творчества, в том числе и проектного. Рисунок при этом является инструментом человека-творца.

В позднее Возрождение термин «рисунок» продолжает развиваться. Итальянский художник эпохи маньеризма Федерико Цуккарро определяет рисунок как «форму, идею, порядок, предмет интеллекта, в котором выражены понятия вещи» [14, с. 275]. Он разделяет понятия на «внутренний рисунок» (замысел, задумка, представление, идея) [14, с. 273] и «внешний рисунок» («визуализированный рисунок»), цель является первопричиной внутреннего и внешнего рисунка. Подобное разделение способствует пониманию роли современного рисунка в проектном творчестве.

В XVIII веке Э. Делакруа отзывается о рисунке более обобщенно: «Что представляет собой рисунок как не чистую условность..., к которой зритель привык настолько, что она не мешает его воображению видеть в этом обозначении природы полное соответствие ей» [15, с. 229]. Делакруа в своем определении рисунка выявляет условность как свойство изображения, подчеркивая важнейшие качества рисунка и наброска, такие как сжатость формы, лаконичный изобразительный язык, незначительная зашифрованность содержания. В последующем понятие «рисунок» приобретет более точные формулировки, под рисунком подразумевается не столько форма изображения, сколько «способ или инструмент творческого мышления».

С XIX века рисунок рассматривается художниками-педагогами через категории «объем», «форма», «масса» и т.п. Так, И.Н. Крамской связывает его с понятием «объем»: «Рисунок в тесном смысле – черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и та мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности» [16, с. 71]. В своем научном подходе П.П. Чистяков глубоко видит структурные взаимосвязи элементов рисунка, линия в его методе рисования также не является основным,

скорее вспомогательным средством рисунка, превалирующее значение передается анализу формы, массы предметов: «надо...чертить линию, а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т.д. линиями» [17; 18, с. 355]. Д.Н. Кардовский аналогично определяет линию как условность: «Линия в природе не существует. К линии мы прибегаем как к техническому приему – она служит нам условным приемом ограничения формы» [19, с. 52].

В.А. Фаворский резюмировал: «... Искусство художника – это особый метод познания природы. Если вы знаете природу, то вам важно ее не исправить, а передать ее сущность, понять ее в ее целостности, в отношении друг к другу вещей, предметов, действующих лиц и т.п.» [20, с. 297]. В основе метода познания природы Фаворского находится рисунок.

А.А. Дейнека рассматривает рисунок в качестве средства понимания законов построения объемно-пространственных форм на плоскости, развития способности профессионально-творческого изображения окружающей действительности [21, с. 3]. Н.Н. Ростовцев, развивая дальнейшее теоретическое обоснование, представляет рисунок как «ясное выразительное и лаконичное выражение основной формы», подразумевая под словом «рисунок» не только линейный абрис, но и упорядочивание всякой формы в изображении

[19 с. 5]. Д.С. Сенько видит роль академического рисунка для студента-дизайнера в виде «особого метода познания предметно-пространственной среды» [22, с. 95].

Посредством проведенного анализа складывается следующая схема взаимосвязей понятий и категорий (рис.).

Заключение. Таким образом, рисунок включает в себя два аспекта: внутренний и внешний. К внутреннему аспекту рисунка относится мыслительная деятельность, связанная со сбором, анализом, обработкой визуальной информации. Внутренний аспект рисунка невозможно увидеть внешнему наблюдателю, поскольку он представляет скрытые мыслительные процессы личности, такие как идея, замысел, концепция, создание образа, наблюдение, чувство, представление, подражание. К внутренней мыслительной деятельности относят и разные категории рисунка, учитывая которые рисовальщик может перейти к видимой стороннему наблюдателю деятельности, названной внешним рисунком. Внешний аспект рисунка является результатом внутреннего, т.е. результатом, по которому можно судить об уровне развития личности, ее различных способностей и представлений. При анализе внешнего аспекта рисунка педагогу легче понять, какие качества необходимо развивать. С другой стороны, развивая

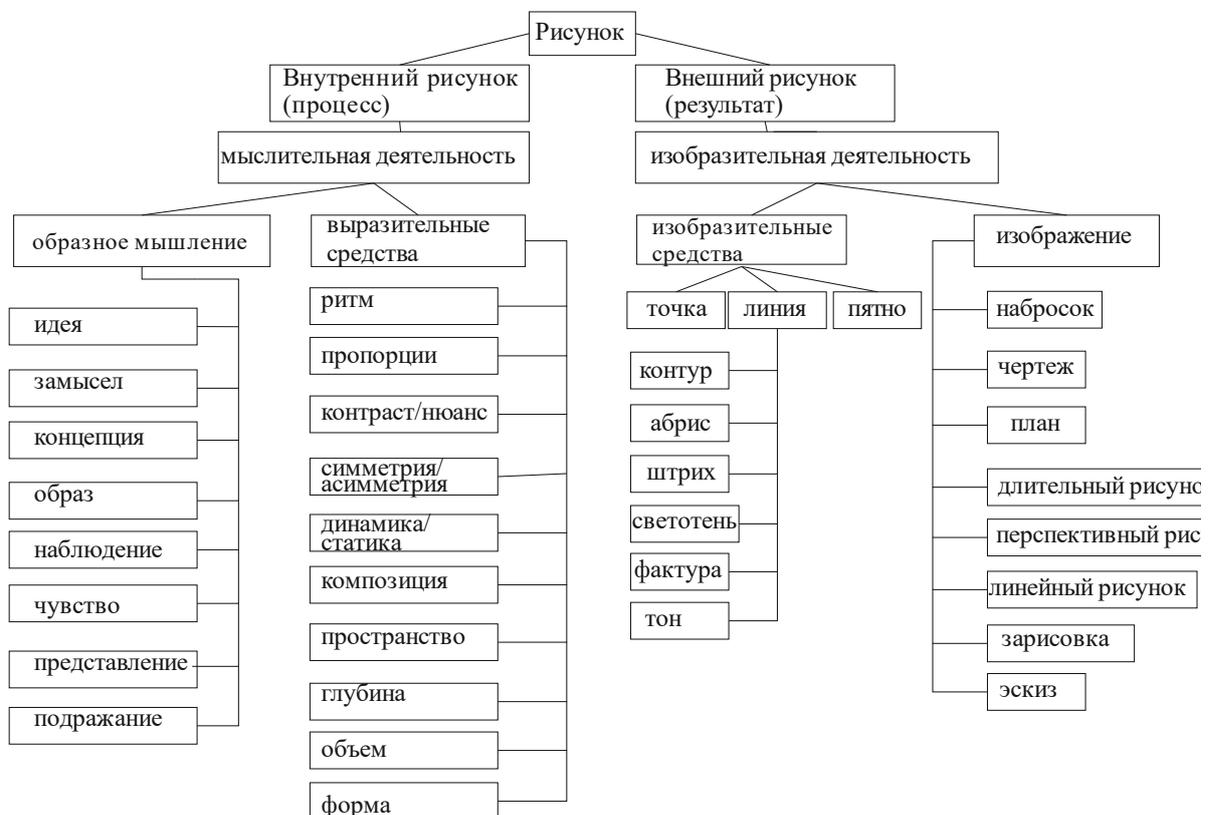


Рис. Схема понятий и категорий рисунка

мыслительную деятельность, ее внутренние процессы, педагогу можно повлиять на результат, т.е. на внешний аспект рисунка.

Комплексное исследование сущности понятия «рисунок» позволяет сделать следующие выводы:

- рисунок является основой любого творчества, замысел, композиция разнообразных произведений искусства, например, реалистичной живописи, архитектуры и др., определяются рисунком;
- рисунок бывает внутренним (дизайн, замысел, идея) и внешним (воплощение на бумаге или ином внешнем носителе);
- внутренний рисунок трактуется как мыслительный процесс, отвечающий за категории мыслительной деятельности, такие как образ, идея и т.д.;
- внутренний рисунок включает в себя процесс познания объективного мира;
- внешний рисунок – результат мыслительной деятельности, относящейся к внутреннему рисунку;
- внешний рисунок выступает видимым результатом познания объективного мира;
- рисунок является визуальным способом передачи информации, некоторой условностью, чтобы понять его, надо быть подготовленным зрителем, иметь развитое воображение и образное мышление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прохоров, А.М. Советский энциклопедический словарь / А.М. Прохоров. – М.: «Сов. энциклопедия», 1989. – 1632 с.: ил.
2. Варшавская, Е.А. Новейший энциклопедический словарь / Е.А. Варшавская (ред.). – М.: Хранитель Изд. совместно с: Тверь: АСТ; М.: Астрель; Минск: ООО «Харвест», 2007. – 1424 с.: ил.
3. Наумов, В.Д. Большой строительный терминологический словарь-справочник / В.Д. Наумов. – Минск: Минсктип-проект, 2008. – 816 с.
4. Овсянников, М.Ф. Краткий словарь по эстетике: кн. для учителя / под ред. М.Ф. Овсянникова. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
5. Прохоров, А.М. Большой энциклопедический словарь: в 2 т. / А.М. Прохоров. – М.: «Сов. энциклопедия», 1991. – Т. 2. – 768 с.: ил.
6. Рапацевич, Е.С. Психолого-педагогический словарь / Е.С. Рапацевич. – Минск: «Соврем. слово», 2006. – 928 с.
7. Кузнецова, Л. Большая энциклопедия в шестидесяти двух томах / Л. Кузнецова. – М.: Терра, 2006. – Т. 29. – 591 с.: ил.
8. Кузнецов, В.Г. Словарь философских терминов / В.Г. Кузнецов. – М.: ИНФРА – М, 2004. – 731 с.
9. Пчелкина, В.В. Словарь иностранных слов / В.В. Пчелкина. – М.: Рус. яз., 1988. – 624 с.
10. Подосинов, А.В. Латинско-русский и русско-латинский словарь / А.В. Подосинов. – Изд. 2-е. – М.: «Флинта», 2012. – 774 с.
11. Кузнецова, Л. Большая энциклопедия в шестидесяти двух томах / Л. Кузнецова. – М.: Терра, 2006. – Т. 42. – 591 с.: ил.
12. Бунчук, І.М. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / І.М. Бунчук. – Мінск: «Беларуская энцыклапедыя», 1996. – 784 с.
13. Дюрер, А. Дневники. Письма. Трактаты: в 2 т. / А. Дюрер; под ред. Н. Семенникова. – Л.–М.: Гос. изд-во «Искусство», 1957. – Т. 2. – 242 с.: ил.
14. Аркин, Д. Мастера искусства об искусстве в четырех томах / Д. Аркин. – М.–Л.: Гос. изд-во изобр. иск., 1937. – Т. 1. – 621 с.: ил.
15. Алпатов, М.В. Дневник Делакруа в двух томах / М.В. Алпатов. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – Т. 2. – 440 с.: ил.
16. Коваленская, Г.М. Крамской об искусстве / Г.М. Коваленская. – 2-е изд., доп. – М.: Изобр. искусство, 1988. – 176 с.: ил.
17. Лебедко, В.К. Рисунок вчера, сегодня, завтра / В.К. Лебедко. – М.: «Прометей», 2013. – 240 с.: ил.
18. Алексеева, Е.Л. П.П. Чистяков: Письма, записные книжки, воспоминания / Е.Л. Алексеева. – М.: 1953. – 579 с.: ил.
19. Ростовцев, Н.Н. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия: учеб. пособие худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Н.Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1989. – 207 с.
20. Фаворский, В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский. – М.: «Советский художник», 1988. – 588 с.: ил.
21. Дейнека, А.А. Учитесь рисовать / А. Дейнека. – М.: Изд-во Акад. художеств, 1961. – 183 с.: ил.
22. Сенько, Д.С. Особенности преподавания рисунка в системе подготовки дизайнера / Д.С. Сенько // Искусство и культура. – 2013. – № 1(9). – С. 94–100.

Поступила в редакцию 08.12.2022

Реализация здоровьесберегающего компонента в профессиональной деятельности педагога-музыканта

Жагуло Т.В.

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», Минск

В статье рассматриваются вопросы реализации здоровьесберегающих мер в профессиональной деятельности педагога-музыканта.

Согласно имеющимся научным данным установлено, что музыканты-инструменталисты в результате своей профессиональной деятельности вынуждены преодолевать значительные психические и физические нагрузки, при этом испытываемые музыкантами перегрузки негативным образом сказываются на здоровье исполнителей, что актуализирует тему исследования и целесообразность применения в практической деятельности педагога-инструменталиста здоровьесберегающих приемов, методов и специальных профилактических методик, направленных на сохранение и укрепление вышеотмеченных систем организма исполнителя.

Реализация здоровьесберегающего компонента, способствующего повышению психологической устойчивости музыканта-инструменталиста, предполагает систематическое и последовательное использование специальных релаксационных методик и аутогенных тренировок, освоение техник и приемов преодоления негативных стрессовых ситуаций, возникающих при подготовке и непосредственно в момент эстрадного выступления, создание позитивного психологического климата, личностно-окрашенного субъект-субъектного взаимодействия.

Чрезмерные физические нагрузки, к которым мы относим и игру на инструменте, нарушение правил ортопедичности (природосообразности) установки и удержания инструмента, физиологичности функционирования систем опорно-двигательного аппарата обучаемого при осуществлении игровых движений, слабый мышечный корсет и низкая тренированность организма являются провоцирующими факторами развития многих профессиональных заболеваний. Однако, в свою очередь, совершенствование физических качеств исполнителя: тренировка силы его мышц, укрепление мышечного корсета и т.д. – способны повысить устойчивость и выносливость организма к данному виду деятельности.

Важными факторами, оказывающими опосредованное воздействие на показатели физической выносливости скрипача, являются целесообразность постановки, рациональность и физиологичность осуществляемых исполнительских движений. Реализация здоровьесберегающего компонента в этом разделе предполагает гармоничную адаптацию индивидуальных физико-морфологических характеристик опорно-двигательного аппарата обучаемого природе звукоизвлечения на инструменте, воспитание оптимального игрового тонуса мышц исполнителя, внедрение в образовательный процесс специальных комплексов физических упражнений, тренировочных двигательных и релаксационных практик, техник самомассажа, направленных на сохранение хорошей физической и психической формы музыканта.

Ключевые слова: здоровьесбережение, природосообразность и рациональность формируемых игровых навыков скрипача, персональная образовательная программа здоровьесберегающей направленности, психологическая устойчивость, мышечные зажимы, оптимальный уровень функционирования исполнительского аппарата.

(Искусство и культура. – 2022. – № 3(47). – С. 90–94)

Implementation of a Health-Saving Component in the Professional Activity of a Teacher-Musician

Zhagulo T.V.

Education Establishment “Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University”, Minsk

The article deals with the implementation of health-saving measures in the professional activities of a teacher-musician.

According to the available scientific data, it has been established that instrumental musicians, as a result of their professional activities, are forced to overcome significant mental and physical stress, while the overloads experienced by musicians negatively affect the health of performers, which actualizes the research topic and the feasibility of using an instrumental teacher

Адрес для корреспонденции: e-mail: tatyana.zhagulo@mail.ru – Т.В. Жагуло

in practice, health-saving techniques, methods and special preventive techniques aimed at preserving and strengthening the above-mentioned systems of the performer's body.

The implementation of the health-preserving component that contributes to an increase in the psychological stability of a musician-instrumentalist involves the systematic and consistent use of special relaxation techniques and autogenic training, the development of techniques for overcoming negative stress situations that arise during preparation and immediately at the time of a stage performance, the creation of a positive psychological climate, personal colored subject-subject interaction.

Excessive physical exertion, to which we also refer playing the instrument, violation of the rules of orthopedicity (conformity to nature) of setting and holding the instrument, physiological functioning of the trainee's musculoskeletal system during playing movements, weak muscle corset and low training of the body provoke factors for the development of many professional diseases. However, in turn, improving the physical qualities of the performer: training the strength of his muscles, strengthening the muscle corset, etc., can increase the body stability and endurance to this type of activity.

The important factors that have an indirect effect on the indices of the violinist's physical endurance are: the expediency of staging, the rationality and physiology of the performing movements. The implementation of the health-preserving component in this section of the technique presupposes the harmonious adaptation of the individual physical and morphological characteristics of the musculoskeletal system of sound production on the instrument trained in nature, the development of the optimal playing tone of the performer's muscles, the introduction into the academic process of special complexes of physical exercises, training motor and relaxation practices, self-massage techniques, aimed at maintaining good physical and mental state of the musician.

Key words: health preservation, conformity to nature and rationality of the shaped playing skills of the violinist, personal health-preserving educational program, psychological stability, muscle clamps, the optimal level of the performance apparatus functioning.

(Art and Cultur. – 2022. – № 3(47). – P. 90–94)

Полученные в ходе проведенных исследований [1–3] данные с определенной долей уверенности позволяют утверждать, что существенное влияние на успешность формирования исполнительской техники музыканта-инструменталиста способна оказать педагогическая деятельность, базирующаяся на внедрении здоровьесберегающего компонента в практику обучения скрипачей.

Статья основывается на научных трудах Е.П. Ильина, Е.С. Поляковой, О.Е. Сурсимовой, работах Т. Даймона, Т.С. Борисовой, А.С. Солодкова, Е.Б. Сологуб, П. Маркворта и личных наработках автора [4–10]. Следует отметить, что современная практическая деятельность педагога-музыканта всецело направлена на музыкально-творческое развитие индивидуальности обучаемого. Но зачастую ее результаты оставляют желать лучшего. В ряде случаев это происходит вследствие того, что формированию навыков чувствования и управления своими мышечными ощущениями, рационализации и природосообразности игровых движений не уделяется должного внимания.

Реализация здоровьесберегающего компонента предполагает воспитание психологической и физической выносливости, которые обеспечивают базовый уровень физической работоспособности игрового аппарата при выполнении репетиционной работы и психическую устойчивость исполнителя в моменты концертных выступлений. Важными составляющими этого процесса являются: обучение техникам управления эмоциональным и физическим состоянием, приемам преодоления негативных стрессовых ситуаций,

возникающих в моменты концертных выступлений; использование персонифицированных программ формирования профессиональных игровых навыков скрипача с опорой на физиологические законы функционирования организма исполнителя. Вышесказанное позволяет сформулировать цель – обосновать пути реализации здоровьесберегающего компонента в музыкально-образовательной деятельности педагога-инструменталиста.

Воспитание стрессоустойчивости в исполнительской деятельности. Профессиональная музыкально-педагогическая деятельность здоровьесберегающей направленности предполагает организацию и осуществление целенаправленной работы по воспитанию у обучаемых хорошей психологической устойчивости. Следует отметить, что сценическое волнение является состоянием нормы любой публичной деятельности. Г.М. Цыпин по этому вопросу заметил, что нужно «... сделать его [волнение] управляемым, превратить разрушительные процессы в созидательные – вот в чем суть дела» [11, с. 335]. Однако стрессовые нагрузки не должны превышать пороговых адаптационных величин, которые ребенок в состоянии перенести без вреда для здоровья.

Педагогу-музыканту необходимо усвоить и то, что «... основными компонентами оптимального сценического самочувствия в публичном выступлении являются: эмоциональный – подъем и предвкушение победы и когнитивный – ясность и быстрота мышления, четкость внутренних музыкально-слуховых представлений и игровых движений» [5, с. 173]. В данном случае требуется целенаправленное обучение начинающих скрипачей

техникам моделирования необходимого эмоционального состояния, генерированию надлежащего рабочего тонуса в мышцах и двигательном аппарате.

Борьба со стрессом может содержать следующие направления: организационное – устранение потенциальных источников стресса, как во внешней среде, так и внутри человека, включающее разрушение негативных поведенческих стереотипов; психологическое – применение специальных методик управления стрессом, развитие эмоциональной и поведенческой гибкости; физическое – выполнение необходимого комплекса упражнений для поддержания хорошей общей физической формы, специальных упражнений для опорно-двигательного аппарата скрипача, нейромышечной релаксации; профессиональное – наличие у обучаемого достаточного уровня технического мастерства и удовлетворительной исполнительской формы; медицинское – своевременное обращение за профессиональной медицинской помощью.

В процессе специально организованной учебной деятельности педагога-музыканта с начинающими скрипачами в русле вышеотмеченной проблематики предлагаем использовать следующие приемы и методы: внутреннее интонирование музыкального материала; мысленное конструирование чувственного образа исполнительского движения и кинестетического ощущения в пальцах рук; ауто-тренинг, медитацию, дыхательную гимнастику, избранные упражнения из йоги; идеомоторные тренировки, физические упражнения; тренажеры с обратной связью.

Собственные наработки по данной проблематике свидетельствуют о том, что базисной основой воспитания необходимых психических качеств становятся специально созданная, оптимально комфортная для обучаемого образовательная среда, освоение техник и приемов преодоления негативных стрессовых ситуаций.

Реализация принципа ортопедичности функционирования анатомических структур опорно-двигательного аппарата скрипача. Реализация здоровьесберегающего компонента опирается на глубокое проникновение в структуру игрового исполнительского движения, всесторонний учет физиологических законов функционирования тела человека, гармонично соотносящихся с индивидуальными особенностями ребенка и природой инструмента. Нарушение именно физиологичности осуществляемых исполнительских движений зачастую становится одной из веских причин, вызывающих функциональные изменения

в работе организма, что ограничивает не только темпы развития, но и профессиональную пригодность музыканта-скрипача.

В рамках достижения поставленных задач педагог-инструменталист нуждается в получении объективной информации о состоянии здоровья своих подопечных на протяжении всего периода обучения. Данные сведения позволят педагогу своевременно оказывать превентивную и адекватную коррекционную поддержку процесса обучения.

При рассмотрении организма человека как метасистемы, с точки зрения холистического подхода, стратегически важным разделом деятельности преподавателя становится работа по постановке корпуса скрипача на основе соблюдения ортопедических норм. Так, обучение детей, имеющих проблемы с анатомическим отделом позвоночника, требует персонализированного подхода при установке инструмента, специального режима занятий, дозированной игровой нагрузки, внедрения блока дополнительных физических упражнений и релаксационных процедур.

Особенно важна для осуществления исполнительской деятельности скрипачей поддерживающая и стабилизирующая функция глубоких мелких мышц спины, которые «...способны поочередно сокращаться и расслабляться, обеспечивая себе периоды отдыха, пока работают соседние мышечные волокна. Это позволяет нам поддерживать положение тела, не испытывая мышечной усталости...» [7, с. 75]. В данном случае здоровьесберегающий потенциал педагогических усилий следует направить на соблюдение условий ортопедичности положения вышеотмеченного анатомического отдела, наполняя процесс занятий комплексом процедур, поддерживающих функционирование мышц позвоночника в норме.

В частности уязвим у скрипачей шейный отдел позвоночника. Его большая функциональная мобильность, сравнительно небольшой мышечный корсет, необходимость регулирования весового баланса требуют соблюдения особых ортопедических мер при установке инструмента. В этом случае, маркером рациональности постановки будет являться то положение, при котором шейный отдел позвоночника сохраняет свой анатомический изгиб, голова минимально наклонена вниз, не вытягивая и излишне не напрягая мышцы шеи.

Для человека, работа которого сопряжена с длительным пребыванием в вертикальной позе, важна качественная поддержка корпуса, которая ложится на кости таза, тазобедренные, коленные, голеностопные суставы

и стопы. Таз и тазобедренные суставы способны оказывать мощнейшую поддержку телу благодаря прочному соединению с позвоночником [7]. Однако устойчивость опоры, которую дает некоторая жесткость соединения суставов в постановке скрипача, должна гармонично сочетаться с гибкостью и свободой установки корпуса между сочленениями крестцово-поясничной области и тазобедренными суставами. Обе ноги следует устанавливать таким образом, чтобы кости таза и тазобедренные суставы находились в состоянии ортопедической нормы, обеспечивая устойчивую сбалансированную поддержку тела исполнителя, избегая чрезмерного выдвигания вперед одной из частей корпуса. Во избежание застойных явлений в области нижних конечностей занятия следует наполнять динамическими паузами, перемежающимися движениями с ноги на ногу.

Особую опорную функцию при удержании вертикального положения корпуса скрипача выполняют стопы. Устойчивая, гибкая основа для удержания тяжести корпуса и обеспечения равновесия достигается путем максимально рационального распределения нагрузки (*гармонично, но неравномерно*) в трех опорных точках стопы: пяточном отделе, плюснефаланговом суставе большого пальца и в наименьшей степени мизинца. Как показывает практика, отклонения в формировании свода стопы самым неблагоприятным образом сказываются на качестве формирования инструментальных постановочных навыков. В данном случае рекомендуется коррекционная поддержка стоп в виде использования во время занятий специальной обуви или стелек.

Физические и релаксационные упражнения для воспитания мышечной силы и укрепления мышечного корсета. Специалистами в области традиционной и спортивной медицины установлено, что музыкантам-инструменталистам показаны нагрузки аэробного характера, уровень интенсивности которых зависит от индивидуальной тренированности организма. Для музыкантов наиболее важны упражнения, тренирующие сердечно-сосудистую систему, укрепляющие мышечный корсет, силу рук и плечевых суставов, снимающие излишнее напряжение и повышенный тонус мышц.

Здоровьесберегающий компонент в профессиональной деятельности педагога-скрипача предполагает осуществление систематической работы по укреплению мышц спины, живота и тазобедренных суставов, выполняющих основную функцию по поддержанию оптимального рабочего положения корпуса. При этом система упражнений может быть

представлена четырьмя блоками: 1) развитие эластичности, гибкости и упругости; 2) развитие физической силы и укрепление мышечного корсета; 3) расслабление и снятие мышечного напряжения; 4) мысленная тренировка и восстановление.

Реализация на практике вышепредставленных блоков позволяет тренировать и наращивать резервные возможности организма, обеспечивая увеличение репетиционных нагрузок без вреда для здоровья обучаемого, предоставляет возможность осуществлять адекватную нагрузкам мобилизацию двигательной системы, снижает негативное воздействие повреждающих факторов.

Воспитание оптимального игрового тонуса мышц исполнителя-скрипача. Реализация обучающей деятельности здоровьесберегающей направленности в своей концептуальной основе предполагает формирование исполнительской техники музыканта-инструменталиста на позициях гармоничной адаптации индивидуальных физико-морфологических характеристик опорно-двигательного аппарата обучаемого природе звукоизвлечения на скрипке. Принцип максимального соответствия свободы и рациональности формируемых игровых навыков скрипача физико-динамическим свойствам инструмента – стратегическая цель педагогической деятельности здоровьесберегающей направленности.

Под понятием «свобода исполнительского аппарата» мы подразумеваем состояние минимального напряжения, которое способно обеспечить оптимальную экономичность выполнения необходимых двигательных операций при максимальном достижении звукового и художественного результата. Подобное тоническое состояние на уровне внутренних ощущений важно воспитывать еще с пропедевтического этапа обучения игре на скрипке.

Для нас представляет интерес следующее высказывание Теодора Даймона: «... Пытаясь улучшить сложившуюся модель движений, особенно когда необходимо избавиться от ненужного и вредного мышечного напряжения, мы в первую очередь думаем о мышцах и недооцениваем значение костей, в частности позвоночника» [7, с. 58]. Это утверждение помогло нам выдвинуть предположение о том, что, воздействуя определенным образом на костную систему опорно-двигательного аппарата обучаемого, мы можем оказывать положительное воздействие на мышечный аппарат исполнителя. Данная гипотеза была отработана в экспериментальной части авторского исследования «Формирование рациональных игровых движений начинающего скрипача»

в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности» и продемонстрировала удовлетворительные результаты.

Продолжая тему мышечного тонуса, следует отметить, что учеными установлена тесная взаимосвязь мышечного тонуса с мыслительной деятельностью и воображением человека (Э. Джекобсон) [4]. Используя речевые установки (формулы самовнушения), медитации, мысленное представление произвольных исполнительских движений и т.д., педагог имеет реальную возможность повысить эффективность осуществляемой им работы в данном направлении.

В этой связи обучающая и здоровьесберегающая практическая деятельность преподавателя может содержать следующую структуру: 1) углубление знаний обучаемых по анатомическому строению и принципам функционирования игрового аппарата скрипки; 2) формирование ощущений свободного единства и взаимодействия всех частей опорно-двигательного аппарата; 3) воспитание навыков: осознанной регуляции напряжения и расслабления мышц; кинестетической чувствительности; весового регулирования ощущений; стабильности и вариативности организации и осуществления игровых движений.

Заключение. Лишь техническое мастерство, исходящее из глубокого проникновения в специфику игрового движения, осознанного управления собственными мышечными ощущениями, позволит исполнителю в полной мере раскрыть свой внутренний потенциал. Воспитание стрессоустойчивости, навыков психологической коррекции стресса на основе владения приемами управления собственным мышечным тонусом способно обеспечить оптимальный уровень функционирования исполнительского аппарата музыканта.

Ключевыми направлениями реализации здоровьесберегающего компонента следует признать: фасилитационную поддержку, коррекцию стрессовых ситуаций; организацию здоровьесберегающей обучающей деятельности по формированию исполнительской техники на основе гармоничной адаптации физиологии функционирования всех систем

организма человека к физико-динамическим свойствам инструмента; воспитание физической силы и выносливости организма.

Сделать процесс обучения максимально благоприятным и безопасным для здоровья исполнителя представляется возможным благодаря внедрению в образовательный процесс блоков-комплексов специальных физических упражнений, тренировочных активно-двигательных и релаксационных практик, направленных на сохранение хорошей физической и психической формы музыканта.

Постановка корпуса скрипача, осуществляемая на основе использования потенциала знаний об анатомии и функционировании человеческого тела, при реализации мер здоровьесберегающей направленности, способна стать новым эффективным разделом методики преподавания и обучения игре на скрипке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жагуло, Т.В. Инновационная деятельность педагога-музыканта как условие повышения качества эстетического образования / Т.В. Жагуло // Совершенствование музыкально-образовательного процесса: вопросы теории и практики: межвуз. сб. науч. и метод. ст. / Белорус. гос. пед. ун-т; сост.: Е.С. Полякова, Л.А. Захарчук. – Минск, 2017. – С. 17–19.
2. Жагуло, Т.В. Проблемы здоровьесбережения в обучении игре на скрипке / Т.В. Жагуло // Intern. science project. – 2020. – № 33. – С. 8–11.
3. Жагуло, Т.В. Структура профессиональной деятельности педагога-музыканта (здоровьесберегающий аспект) / Т.В. Жагуло // Науч. исслед. XXI века. – 2020. – № 1. – С. 336–339.
4. Ильин, Е.П. Психомоторная организация человека: учебник для вузов / Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2003. – 384 с.
5. Полякова, Е.С. Психологические основы музыкально-педагогической деятельности: монография / Е.С. Полякова. – Изд. 2-е. – Минск: Бел. гос. пед. ун-т, 2005. – 195 с.
6. Сурсимова, О.Ю. О негативном влиянии профессиональной деятельности скрипачей на опорно-двигательную систему / О.Ю. Сурсимова // Вестник ТвГУ. Серия: Биология и экология. – 2006. – Вып. 2. – С. 36–39.
7. Даймон, Т. Анатомия тела в движении / Т. Даймон. – Минск: Попурри, 2020. – 224 с.
8. Борисова, Т.С. Гигиеническая оценка состояния здоровья детей и подростков: метод. рекомендации / Т.С. Борисова, Ж.П. Лабодаева. – Изд. 3-е. – Минск: БГМУ, 2017. – 50 с.
9. Солодков, А.С. Физиология человека. Общая. Спортивная. Возрастная: учебник / А.С. Солодков, Е.Б. Сологуб. – Изд. 2-е. – М.: Олимпия Пресс, 2005. – 528 с.
10. Маркворт, П. Спортивная медицина: основы физиологии / П. Маркворт. – Минск: Попурри, 2020. – 272 с.
11. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Г.М. Цыпин. – М.: Интерпресс, 1994. – 384 с.

Поступила в редакцию 24.11.2021

* * *

9 чэрвеня ў выставачнай зале Віцебскага цэнтра сучаснага мастацтва на Белабародава, 5 пачаў працу штогадовы мастацкі праект “ABSTRACT – 2022”. Ён традыцыйна аб’яднаў аўтараў, у творчасці якіх так ці інакш прадстаўлена абстрактнае мастацтва. У экспазіцыі выставы сярод твораў пераважна віцебскіх мастакоў былі экспанаваны і пяць мастацкіх аб’ектаў дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва Сяргея Сотнікава.

* * *

16 чэрвеня ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі “Палац мастацтва” адкрылася выстава Беларускага саюза мастакоў “Мне сняцца сны аб Беларусі...”, прысвечаная 140-годдзю двух народных паэтаў Янкі Купалы і Якуба Коласа. На выставе экспанаваліся як творы з фондаў музеяў – Дзяржаўнага літаратурна-мемарыяльнага музея Якуба Коласа і Дзяржаўнага літаратурнага музея Янкі Купалы, так і работы сучасных мастакоў. Сярод іх і дзве скульптуры дацэнта ВДУ імя П.М. Машэрава С. Сотнікава.

* * *

24 чэрвеня ў Віцебску ў арт-цэнтры “Піраміда” (БЦ “Марка-сіці”) адкрылася выстава сучаснага мастацтва “974”. У межах экспазіцыі, якая займае некалькі паверхаў, ўласная тэрыторыя належыць аўтарскаму праекту Сяргея Сотнікава “Унутраны космас”, у якім прадстаўлена дзесяць скульптур і арт-аб’ектаў аўтара.

* * *

28 чэрвеня ў межах мерапрыемстваў, прымеркаваных да святкавання Дня горада, адбылася прэзентацыя новага арт-аб’екта – адлітай у бронзе паркавай скульптурнай кампазіцыі “Прадаўшчыца кветак” (“Цветочница”). Аўтар – дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Сяргей Сотнікаў.

* * *

27 ліпеня ў Гомелі ў Карціннай галерэі Г.Х. Вашчанкі адкрылася выстава твораў Аляксандра Карпана (1953–2016) пад назвай “Рэха натхнення” (куратар М. Цыбульскі). У экспазіцыі прадстаўлена больш за 40 акварэляў і малюнкаў вядомага беларускага мастака, які больш за 30 гадоў выкладаў на кафедры выяўленчага мастацтва ў ВДУ імя П.М. Машэрава.

Бородулько Андрей Александрович – аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств», магистр архитектуры.

Гергаев Александр Русланович – специалист отдела медиакоммуникаций ВГУ имени П.М. Машерова, магистр искусствоведения.

Гужаловский Александр Александрович – профессор кафедры этнологии, музеологии и истории искусств Белорусского государственного университета, доктор исторических наук, профессор.

Ефремова Ирина Владимировна – доцент кафедры режиссуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Жагуло Татьяна Владимировна – старший преподаватель кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», магистр педагогических наук.

Забышная Галина Владимировна – аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси».

Криволап Алексей Дмитриевич – доцент кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии.

Кулакова Инна Борисовна – экскурсовод выставочного зала «Духовской круглик» ГУ «Центр культуры “Витебск”», магистр истории.

Наркевич Наталья Ивановна – доцент кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

Папроцкая Анастасия Юрьевна – искусствовед Витебского областного краеведческого музея, магистр искусствоведения.

Пивовар Николай Васильевич – доцент кафедры истории и культурного наследия ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат исторических наук, доцент.

Пискун Андрей Анатольевич – старший преподаватель кафедры архитектуры и дизайна Полоцкого государственного университета имени Евфросинии Полоцкой, магистр педагогики.

Федьков Григорий Сергеевич – профессор кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

Хуан Ичэн – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Цыбульский Михаил Леонидович – доцент кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Чжу Шуай – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Шкирандо Федор Иванович – независимый исследователь.

Borodulko Andrei Aleksandrovich – postgraduate student of Belarusian State Academy of Arts, Master of Architecture.

Gergayev Aleksandr Ruslanovich – specialist of Vitebsk State P.M. Masherov University Media Communications Department, Master of Arts.

Huzhalovski Aleksandr Aleksandrovich – Professor of Belarusian State University Department of Ethnology, Museology and Art History, Dr.Sc. (History), Professor.

Efremova Irina Vladimirovna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Direction Department, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Zhagulo Tayana Vladimirovna – Senior Lecturer of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Music and Pedagogical Education, Master of Education.

Zabyshnaya Galina Vladimirovna – postgraduate student of Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus.

Krivolap Aleksei Dmitriyevich – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Cultural Studies, PhD (Culture Studies).

Kulakova Inna Borisovna – Center of Culture “Vitebsk” Dukhovski Kruglik Exhibition Hall guide, Master of History.

Narkevich Natalya Ivanovna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, PhD (Art Studies).

Paprotskaya Anastasiya Yuryevna – art critic of Vitebsk Region Museum of Local Lore, Master of Art Studies.

Pivovar Nikolai Vasilyevich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of History and Cultural Heritage, PhD (History), Assistant Professor.

Piskun Andrei Anatolyevich – Senior Lecturer of Evfrosiniya Polotskaya Polotsk State University Department of Architecture and Design, Master of Education.

Fedkov Grigori Sergeyeich – Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Education), Assistant Professor.

Huan Ichen – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Tsybulski Mikhail Leonidovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Zhu Shuai – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Shkirando Fedor Ivanovich – independent researcher.

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;
 - краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).
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 редколлегией. 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;
 - brief information about the author in Russian, Belarusian and English: the author's surname, name, patronymic; position, employment place; degree, title; post address (e-mail).
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
Владимира Масленникова «Вера. (В.П. Прокопцова)».*

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.