



# **Традиции и инновации в современном искусстве и художественном образовании**

(к 100-летию первого выпуска  
Витебского народного художественного училища)

ВИТЕБСК  
2022



Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования «Витебский государственный  
университет имени П.М. Машерова»

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ  
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ  
(К 100-ЛЕТИЮ ПЕРВОГО ВЫПУСКА  
ВИТЕБСКОГО НАРОДНОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧИЛИЩА)**

*Материалы международной  
научно-практической конференции*

Витебск, 17–18 ноября 2022 г.

*Витебск  
ВГУ имени П.М. Машерова  
2022*

УДК 37:7.036(062)  
ББК 85.10р30я431  
Т65

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 1 от 05.10.2022.

Редакционная коллегия:  
**Е.О. Соколова** (отв. ред.),  
**Г.П. Исаков, Д.С. Сенько, А.Г. Сергеев, М.Л. Цыбульский**

Редакционный совет:  
*В.Н. Бойчук, В.И. Жук, Т.В. Котович,  
А.М. Савинов, Г.Ф. Шауро*

**Т65 Традиции и инновации в современном искусстве и художественном образовании (к 100-летию первого выпуска Витебского народного художественного училища) : материалы международной научно-практической конференции, Витебск, 17–18 ноября 2022 г. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: Е.О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – 259 с.  
ISBN 978-985-517-991-8.**

В данное издание вошли материалы международной научно-практической конференции «Традиции и инновации в современном искусстве и художественном образовании (к 100-летию первого выпуска Витебского народного художественного училища)», прошедшей 17–18 ноября 2022 г. в ВГУ имени П.М. Машерова на базе художественно-графического факультета.

Предназначено студентам, магистрантам, аспирантам, преподавателям и научным сотрудникам.

УДК 37:7.036(062)  
ББК 85.10р30я431

ISBN 978-985-517-991-8

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2022

# СОДЕРЖАНИЕ

---

## ИСТОРИЯ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

<i>Бондарева Е.М.</i> Личные документы преподавателей художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова, хранящиеся в Государственном архиве Витебской области .....	7
<i>Вакар Л.У.</i> Аматарства і самадзейная творчасць у мастацкім жыцці Віцебска канца XIX – першай паловы XX стагоддзя .....	11
<i>Ван Чанин.</i> Великая китайская стена в искусстве перформанса: эксперименты Марины Абрамович и Вэня Пулиня .....	16
<i>Васильева Г.С.</i> К 100-летию Уновис .....	21
<i>Волчков М.В.</i> Коллаж как художественный приём в произведениях белорусского художника О. Крошкина .....	25
<i>Ге А.С.</i> Пераадоленне і рэабілітацыя мадэрнізму ў абстрактным жывапісе віцебскіх мастакоў .....	30
<i>Гефтер Л.М.</i> К вопросу о проблематике еврейского искусства как одного из аспектов истории развития Витебской художественной школы .....	33
<i>Дожина Н.И., Чжан Цзинюй.</i> Отображение революционных событий первой четверти XX века в творчестве китайских и белорусских художников .....	37
<i>Исаков Г.П.</i> Рулевые Витебской художественной школы (1918–1922): Марк Шагал и Казимир Малевич .....	45
<i>Котович Т.В.</i> Главные элементы педагогической системы Казимира Малевича в Витебске .....	49
<i>Ли Шаохань.</i> Особенности современной фестивальной оперной режиссуры Китая (на материале постановок Национального Большого театра Китая) .....	54
<i>Лисов А.Г.</i> Педагогическая концепция К.С. Малевича «школа-научный институт» .....	59
<i>Лоллини А.Д., Лоллини С.В.</i> Парадокс нейросенсорного восприятия искусства средствами инфокоммуникационных технологий .....	65
<i>Медвецкий А.В.</i> История становления Витебской художественной школы начала XX века .....	68
<i>Медвецкий С.В.</i> К вопросу эволюции Витебской художественной школы .....	72
<i>Мясоедова С.Н.</i> К вопросу подготовки Витебского округа к участию СССР в международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже (1925) .....	76
<i>Сунь Юнь.</i> Особенности популяризации классического искусства в современном Китае .....	81

<b>Федорец Я.В.</b> Роль Витебского художественного училища в развитии белорусского натюрморта (1918–1941 гг.) .....	85
<b>Цыбульский М.Л.</b> Мастак Уладзімір Козін: творчы шлях ляжаў праз Віцебск .....	89
<b>Шамиур В.В.</b> Дидактический ресурс Витебского авангарда .....	97
<b>Шауро Г.Ф.</b> Творческая и педагогическая деятельность народного художника И.О. Ахремчика в становлении и развитии художественно-образовательного процесса в Беларуси в 30-е годы XX столетия .....	101
<b>Шишанов В.А.</b> Издания витебского Уновиса как проявление агитации, дискуссии и вербального творчества художников .....	106

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА

<b>Богданова Ю.А.</b> Модели пространства и времени в станковой живописи и художественной фотографии Беларуси 1960–1980-х гг. ....	111
<b>Вакар Л.В., Царенок С.Г.</b> Фестивальное движение анимации в контексте современной художественной культуры .....	116
<b>Гаралевіч Т.У.</b> Асаблівасці мастацкага аздаблення батлейкі (на прыкладзе распрацоўкі Т.У. Гаралевіч .....	120
<b>Диченская Е.А., Чабурко Е.В.</b> Использование эффектов естественного освещения в архитектурном пространстве .....	124
<b>Дорофеева О.С.</b> Формирование культурной идентичности личности в условиях глобализации .....	127
<b>Кривошеева С.В.</b> Традиции и инновации в сценографии Национального академического драматического театра имени Я. Коласа на рубеже XX–XXI вв. ....	130
<b>Ларионова Н.Л.</b> Дизайн малого сада с учетом природных факторов .....	134
<b>Медвецкий С.В., Кузнецова В.Ю.</b> Организация некоммерческих выставок .....	139
<b>Савинов А.М.</b> Из истории развития системы преподавания рисунка при подготовке дизайнеров в России .....	142
<b>Сергеев А.Г.</b> Влияние научно-технического прогресса на развитие скульптуры .....	146
<b>Смольская С.Ю.</b> Цвет как выразительное средство в современном фотоискусстве Китая и Беларуси .....	150
<b>Шерикова М.П.</b> Этапы развития подходов к систематизации цветов в цветовом круге .....	153

<b>ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ</b>	
<b>ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ</b>	
<i>Антонычева Е.Ю.</i> Живописные и графичные качества акварели ...	159
<i>Башкатов И.А., Алексеева С.О.</i> Эмоциональная составляющая в передаче художественно-образной характеристики при изображении портрета .....	162
<i>Бобрович Г.А.</i> Методические рекомендации по организации учебной дисциплины «Народные художественные ремёсла» с опорой на интернет-ресурсы посредством QR-кодов .....	167
<i>Бутунина Л.В., Ерыгина А.В.</i> Специфика онлайн-обучения живописи в условиях информационно-образовательной среды .....	170
<i>Глушук Д.П.</i> Преподавание информационных технологий как неотъемлемый компонент подготовки специалиста в области декоративно-прикладного искусства .....	174
<i>Даргель Т.М.</i> Становление и развитие художественного образования в государственном учреждении образования «Гимназия № 4 г. Витебска» .....	177
<i>Дрягина В.Б.</i> Декоративно-прикладное искусство и компьютерные технологии .....	182
<i>Дрягина В.Б., Быкова А.А.</i> Об обучении искусству взрослых .....	186
<i>Жахова И.Г.</i> Формирование готовности студентов к профессиональной деятельности в процессе изучения дисциплин художественного блока .....	191
<i>Ивченко К.В.</i> Образ Бабы-яги в советской мультипликации .....	196
<i>Клевжиц А.А.</i> Использование информационных технологий в обучении композиции будущих учителей обслуживающего труда и изобразительного искусства .....	200
<i>Ковалёв А.А.</i> Моделирование информационного ресурса в области современной художественно-изобразительной практики (теория и методика обучения изобразительному искусству) .....	203
<i>Костина А.Ю.</i> Продолжение традиций Витебской художественной школы в современных условиях (на примере образовательной деятельности филиала БГТУ «Витебский государственный технологический колледж») .....	208
<i>Кузьмич Д.Н.</i> Занятия по живописи во внеучебной деятельности студентов на художественно-графическом факультете (на примере работы кружка) .....	213
<i>Макрицкий М.В.</i> Профессиональная ориентация как один из путей формирования нравственного облика будущего учителя .....	215
<i>Павленко Н.В.</i> Инновационные технологии в системе подготовки специалистов по направлению дизайн в учреждениях высшего образования .....	217

<b>Парамонов А.Г.</b> Роль педагогической практики в формировании будущего художника-педагога .....	222
<b>Ротмирова Е.А.</b> Актуализация императива осмысленности изобразительных действий .....	224
<b>Сенько Д.С.</b> Пути решения проблемы подготовки специалистов педагогического профиля на художественно-графическом факультете .....	229
<b>Сенько Д.С., Боярова Е.Д.</b> Арт-педагогические технологии в системе художественного образования молодежи .....	231
<b>Сенько Д.С., Погорельская А.М.</b> Сочетание инновационных технологий и нетрадиционных техник при обучении учащихся изобразительному искусству в ДШИ .....	235
<b>Соколова Е.О., Карпова Е.А.</b> Развитие ассоциативного мышления обучающихся через призму творчества Марка Шагала .....	238
<b>Сотников С.Н.</b> Особенности лепки рельефа натюрморта на занятиях по скульптуре .....	242
<b>Сысоева И.А., Головнёва А.В.</b> Инновационные методы обучения на уроках обслуживающего труда .....	244
<b>Сысоева И.А., Карпова Я.А.</b> Создание изделий из фетра как средство для развития творческих способностей детей среднего школьного возраста .....	246
<b>Сысоева И.А., Коваленко Л.В.</b> Применение современного оборудования, материалов, инструмента в художественной резьбе по дереву .....	248
<b>Уласевич Т.П.</b> Система подготовки студентов для работы с высокомотивированными учащимися учреждения образования .....	251
<b>Федьков Г.С.</b> Об искусстве, культуре и художественной подготовке учителя изобразительного искусства .....	254

# ИСТОРИЯ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

---

## ЛИЧНЫЕ ДОКУМЕНТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА ВГУ ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА, ХРАНЯЩИЕСЯ В ГОСУДАРСТВЕННОМ АРХИВЕ ВИТЕБСКОЙ ОБЛАСТИ

Е.М. Бондарева (Витебск)

Основная часть документов, поступающих на постоянное хранение в учреждение «Государственный архив Витебской области», – это документы организаций, учреждений и предприятий. Помимо этого, архив комплектуется документами личного происхождения, образовавшимися в процессе жизни и деятельности отдельного человека или семьи имеющими историческое, научное, социальное, экономическое, политическое или культурное значение. Среди них в архивном учреждении в настоящее время хранится 9 личных фондов преподавателей художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П. М. Машерова.

Это личные документы Виноградова Виктора Никоновича – ректора Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, доктора педагогических наук, профессора. Виктор Никонович родился 3 ноября 1933 г. в деревне Замосточье Городокского района Витебской области. Окончил Витебское художественно-графическое педагогическое училище (1953 г.), Полоцкий педагогический институт (1957 г.). С 1957 г. трудовая биография В.Н. Виноградова была связана с Витебским государственным педагогическим институтом имени С. М. Кирова (ныне – Витебский государственный университет имени П. М. Машерова), где он прошел путь от преподавателя (1957–1963 гг.), заведующего кафедрой начертательной геометрии и черчения (1963–1969 гг.), проректора (1969–1978 гг.) до ректора университета (1978–1997 гг.).

Личные документы Виктора Никоновича образуют архивный фонд № 982, в котором хранится 76 единиц хранения (ед. хр.) за 1948–1999, 2001–2003, 2005–2007, 2010, 2011 гг. Это документы научной и общественной деятельности В.Н. Виноградова (диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук, библиографический указатель работ, справка о научно-педагогической и общественной работе, удостоверения, мандаты, афиши вечеров и лекториев), документы о праздновании юбилеев и награждении (грамоты, поздравительные письма, открытки), фотографии и другие документы [1, с. 544].



В 2022 г. поступили на хранение в архив документы Гумена Феликса Федоровича – художника-акварелиста, педагога, члена Союза художников СССР. Феликс Федорович родился 28 марта 1941 г. в селе Кольцово Кумарского района Амурской области в семье пограничника. Учебу в школе Феликс Гумен начинал в Москве, а аттестат зрелости получил в городе Волковыске Гродненской области. В 1962 г. окончил художественно-графический факультет Витебского педагогического института имени С. М. Кирова. Феликс Федорович значительную часть своей трудовой биографии посвятил обучению нового поколения художников. Несколько лет он работал учителем в школах Лиозненского и Полоцкого районов. В 1965–2001 гг. преподавал акварельную живопись на художественно-графическом факультете Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

В составе личного фонда Ф.Ф. Гумена (фонд № 552) насчитывается 7 0 ед.хр. за 1952, 1954, 1957-2016, 2018, 2021 гг. Это творческие работы (пейзажи, натюрморты, печатная продукция с рисунками Ф.Ф. Гумена), каталоги его персональных выставок, афиши, фотографии и другие документы [2].

Личный фонд № 408 Дзежица Валентина Константиновича (09.03.1904 – 30.12.1964) – художника, одного из организаторов Витебского художественно-графического педагогического училища, первого заведующего кафедрой рисунка и живописи художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С.М. Кирова (1959-1964 гг.) состоит из 34 ед. хр. за 1911, 1918-1965, 1982 гг.

Валентин Константинович родился 9 марта 1904 г. в Финляндии. Окончил Белорусский художественный техникум (Витебск, 1926 г.), Высший художественно-технический институт (Ленинград, 1930 г.). Трудовая биография В.К. Дзежица была посвящена педагогической деятельности: он преподавал в Витебском художественном училище (1931-1941 гг.), средних школах, Витебском областном доме народного творчества, в Витебском государственном педагогическом институте имени С.М. Кирова (1948–1964 гг.).

В составе личного фонда имеются фоторепродукции картин, списки творческих работ, каталоги выставок с его участием, фотографии художника, а также первого и второго выпусков художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С.М. Кирова (1962 г., 1963 г.) [1, с. 546].

Личные документы Долматова Семена Харитоновича (29.01.1923 – 10.10.1999) – искусствоведа, профессора кафедры изобразительного искусства художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова образуют фонд № 1931. В нем насчитывается 304 ед. хр. за 1941–2000 гг., а также 401 книга и 953 журналов по изобразительному искусству.

Семен Харитонович родился 29 января 1923 г. в селе Беломестное Белгородской области. Его учебу в Стано-Оскольском учительском институте прервала Великая Отечественная война. После окончания танкового училища был направлен на передовую, где был тяжело ранен. Окончил Московский городской педагогический институт имени В.П. Потемкина (1950 г.). С 1955 г. жизнь Семена Харитоновича была связана с Витебском. Здесь он посвятил себя педагогической и научной деятельности: был преподавателем рисунка, живописи и композиции в Витебском художественно-графическом педагогическом училище, а после его реорганизации в художественно-графический факультет Витебского педагогического института имени С.М. Кирова продолжил работу в качестве преподавателя, старшего преподавателя. В июне 1970 г. был избран исполняющим обязанности, а затем заведующим кафедрой рисунка и живописи, которую возглавлял до сентября 1984 г.

В составе личного фонда С.Х. Долматова имеются документы о научной и служебной деятельности (доклады и выступления на конференциях, рецензии, отзывы), фотографии и другие документы [1, с. 546-547].

Документы Зейлерта Валентина Карловича (24.05.1908 – 23.09.1994) – музееведа, педагога, отличника народного образования СССР образуют фонд № 391, в котором насчитывается 122 ед. хр. за 1954–1992, 1994–1995 гг. Валентин Карлович родился в Витебске. Окончил Ленинградский художественно-промышленный техникум. Преподавал черчение и методику перспективы в Витебском художественном училище, а после его реорганизации работал старшим преподавателем методики рисования на кафедре педагогики, а также на художественно-графическом факультете Витебского педагогического института имени С.М. Кирова.

Среди документов имеются: рукописи В.К. Зейлерта (автобиография, тексты лекций, литературные произведения, статьи, сценарии к телепередачам), документы о педагогической и общественной деятельности (тексты лекций, докладов) и другие документы [1, с. 548].

Личный фонд № 1748 Кликушина Григория Филипповича (14.12.1921 – 08.02.2014) – художника-полиграфиста, графика, члена Союза художников СССР, заведующего кафедрой рисунка и живописи художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С.М. Кирова (1965-1970 гг.) состоит из 261 ед. хр. за 1930, 1937, 1939-2011, 2013 гг. Григорий Филиппович родился в селе Сладково Тюменской области. С 1946 г. его жизненный путь был связан с Витебском. Окончил Московский полиграфический институт. Преподавал рисунок, композицию, орнамент и шрифты на художественно-графическом факультете Витебского педагогического института имени С.М. Кирова. С 1965 по 1970 гг. Григорий Филиппович занимал должность заведующего кафедрой рисунка и живописи.

В личном фонде Г.Ф. Кликушина имеются каталоги персональных выставок, гравюры, линогравюры, рукописи книг (в их числе «Шрифты», «Методика преподавания рисования в средней школе»), рукописи лекций, воспоминаний, мемуаров, стихов [1, с. 548].

Документы Мемуса Александра Иосифовича – художника, публициста, старшего преподавателя Витебского государственного университета имени П.М. Машерова – образуют один из самых объемных фондов представленной категории (фонд № 474). В нем насчитывается 541 ед. хр. за 1908, 1915, 1926, 1931–1932, 1936, 1947, 1950–1951, 1953, 1956–2016, 2018–2019 гг.

Александр Иосифович родился 13 сентября 1939 г. в Стародорожском районе Минской области. Окончил Владивостокское художественное училище (1966 г.), Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина (1974 г.). С 1974 г. по 1999 г. работал преподавателем, старшим преподавателем на художественно-графическом факультете Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Среди личных документов А.И. Мемуса имеются творческие работы (портреты, автопортреты, пейзажи, натюрморты, интерьеры, копии картин, альбомы, каталоги выставок), фотографии памятников истории и культуры, археологических находок, предметов быта, музейных экспонатов, пейзажей, натюрмортов, фотопортреты, коллекции и собрания А.И. Мемуса (почтовые карточки, фотографии, рисунки, гравюры) и другие документы [3].

Семейный фонд № 2184 мастеров декоративно-прикладного искусства, членов Белорусского союза художников, выпускников художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С.М. Кирова Руденко Татьяны Алексеевны и Руденко Юрия Васильевича содержит 71 ед. хр. за 1971–1976, 1978, 1980–2009 гг. Татьяна Алексеевна с 1976 г. по 1986 г. работала преподавателем на художественно-графическом факультете Витебского педагогического института имени С.М. Кирова.

Среди документов это фонда имеются: эскизы занавесов, gobеленов, вышивок, ювелирных изделий, буклеты, каталоги, афиши, репродукции творческих работ, фотографии и другие документы [4].

Из документов художника, преподавателя Витебского художественно-графического педагогического училища, художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С.М. Кирова Смерединского Владимира Алексеевича (24.07.1897 – 14.12.1984) сформирован личный фонд № 2257, который насчитывает 189 ед. хр. за 1927, 1938–1950, 1952–1958, 1960–1961, 1963–1973, 1975–1982, 1984–1985, 1988, 1993, 1995–1996, 2001, 2006, 2008–2011, 2013 гг.

Владимир Алексеевич родился в Херсонской губернии в семье сельских учителей. Окончил Одесский художественный институт (1930 г.). После окончания Великой Отечественной войны Владимир Алексеевич приехал в Витебск. С 1949 г. работал в Витебском художественном училище, а

затем на художественно-графическом факультете Витебского педагогического института имени С.М. Кирова.

Среди хранящихся в архиве документов В.А. Смерединского имеются личные документы художника (паспорт, удостоверения личности, участника войны), научно-популярные издания о В.А. Смерединском, переписка, почетные грамоты, удостоверения к медалям, фотографии художника [5].

Документы перечисленных фондов доступных для широкого круга исследователей художественной и культурной жизни Витебщины.

*Источники и литература:*

1. Государственный архив Витебской области: путеводитель, 1917–2006/ сост. Т.В. Бувич, Ю.С. Петухов. – Минск: Медисонт, 2011. – 936 с.
2. Учреждение «Государственный архив Витебской области» (далее – ГА-ВО). Ф. 552. Оп. 1.
3. ГАВО. Ф. 474. Оп. 1.
4. ГАВО. Ф. 2184. Оп. 1.
5. ГАВО. Ф. 2257. Оп. 1.

**АМАТАРСТВА І САМАДЗЕЙНАЯ ТВОРЧАСЦЬ  
У МАСТАЦКІМ ЖЫЦЦІ ВІЦЕБСКА  
КАНЦА ХІХ – ПЕРШАЙ ПАЛОВЫ ХХ СТАГОДДЗЯ**

Л.У. Вакар (Віцебск)

Аматарства было пашыранай мастацкай практыкай з эпохі прадрамантызму і паспяхова развівалася ў колах шляхты ды гарадской інтэлегенцыі на працягу ўсяго ХІХ стагоддзя. Валоданне навыкамі правільнага малюнка і добры густ былі прыкметамі адукаванасці асобы ў вышэйшых і сярэдніх сляях грамадства. Выкладанне малюнка ў гімназіях, а таксама ўрокі прыватных настаўнікаў прыводзілі да шырокага распаўсюджвання аматарства і адпаведна пашырэння эстэтыкі наіўнага натуралізму, паэтызацыі рэчы, акцэнтавання матэрыяльнага пачатку ў пластычнай мове.

Яркім прыкладам спалучэння аматарства і культуратворчай дзейнасці інтэлегенцыі у Віцебскім асяродку канца ХІХ стагоддзя можа быць творчасць А.М. Кісялёва, мастака, прыбліжанага да гісторыка і краязнаўца А.П. Сапунова. На жаль, пра асобу мастака практычна нічога не вядома, аднак у выдадзеных кнігах А. Сапунова сустракаюцца літаграфіі з жывапісных работ мастака. У кнізе “Река Западная Двина. Историко-географический обзор” [6, с. 348] рэпрадукуецца пераведзеная ў літаграфію карціна А. Кісялёва “Баркі з відам Лысай гары каля парога

“Похвальніца”. Яна скарыстана у якасці ілюстрацыі, але не пазбаўлена эпічнага настрою.

У зборы Віцебскага абласнога краязнаўчага музея захоўваюцца два партрэты невялікіх памераў работы А. Кісялёва, якія паходзяць з калекцыі рэчаў А.П. Сапунова. Мужчынскі партрэт цікавы сваім найўным жаданнем быць звышпераканаўчым у выяўленні касцюма і характарам рэльефна-аб’ёмнага пісьма, уласцівага для падманак. Мы разам з аўтарам маем магчымасць адначасова аглядзець і прамацаць вокам суконную шэрую світу, падпяразаную чырвоным кушаком, ацаніць сціплую красу ў спалучэнні шэрага, цёмна-чырвонага і карычневага коляраў строю. У дадзеным партрэце мастаку ўдалося перадаць стрыманасць і унутраную моц характару мадэлі. Твар напісаны не настолькі натуралістычна, і хоць таксама дэманструе спакой, але экспрэсіўна напраўлены свет на адзін бок шчакі і носа ажыўляе вобраз. Кантраст паміж асветленай і зацененай часткай твару, пільны погляд вялікіх і спакойных вачэй з-пад ценю магеркі, сцятыя вусны ды акуратна падстрыжаная барада кажа пра ўнутраную сабранасць і моц партрэтнамастака. З-за адсутнасці дадзеных асобы гэты партрэт экспануецца на рэдкіх выставах этнаграфічнага характару з тытулам “Партрэт беларуса”. Сапраўды, мастаку ўдалося стварыць абагулены вобраз нязломнага чалавека, надзеленага стойкім духам і вартасцямі народнага характару. Гэтая работа, напэўна, падабалася і самому аўтару, які падпісаў ў левым баку знізу партрэта “Май 1903 года. Рис. О. Киселёв».

Невялікі па памерах (31 см. х 20 см.) “Партрэт беларуса” ўвасабляе моцны народны характар. Галоўнай выртасцю партрэта з’яўляецца яго сацыяльная і нацыянальная тыпажнасць. Прысутнасць аматарскага мастацтва ў культурнай прасторы Віцебшчыны не выпадковая, на мяжы XIX і XX стагоддзяў у гарадах Беларусі абуджаліся да крэатыўнай дзейнасці розныя слаі грамадства.

У паслярэвалюцыйны перыяд на змену аматарскай творчасці інтэлегенцыі прыходзе самадзейны рух пралетарыята. У адрозненні ад папярэдніх форм народнай культуры яна вылучалася масавым маштабам, арганізацыйнымі формамі і сацыяльнай ангажыраванасцю. У аснову савецкай практыкі работы з мастакамі-самавукамі былі закладзены асветніцка-выхаваўчыя ды ідэалагічныя мэты, гэта адбілася на змесце самадзейнага мастацтва і на яго гісторыка-культурнай сутнасці. На мастакоў з народа пачалі глядзець як на аб’ект, так і на сродак выхаваўча-ідэалагічнай працы.

К.Г. Багемская піша, што канчатковым прадуктам развітай сістэмы самадзейнасці былі не творы, а людзі, якія стваралі гэтыя творы [2, с. 75]. Удзельнікі самадзейнасці павінны былі дэманстраваць крэатыўны пачатак “новага чалавека”, быць узорам увасаблення у жыццё савецкай міфалогіі. Удзел у сацыяльна-інстытуцыяналізаваных формах народнай творчасці

дазваляла хутка зрабіць творчую і сацыяльную кар’еру, узняцца над сваім асяроддзем, папоўніць рады новай інтэлігенцыі. Самадзейнасць разглядалася як эфектыўны спосаб культурна-асветніцкай работы сярод працоўных, і вельмі хутка ператварылася ў базу масавай культуры савецкага ўзору.

Заідэалагізаванасць савецкай сістэмы выхавання "новага чалавека" прывяла да таго, што з формы самаразвіцця і дасканалення аматарства ператварылася ў "мастацтва для народа" і ў большасці выконвала ролю выказчыка афіцыйнай палітыкі, забяспечвала рэалізацыю прынцыпу народнасці савецкай культуры. Апошні стаў вынікам сутнаснай метамарфозы катэгорыі калектыўнасці, якая тыпалагічна наследуецца ад народнай культуры, і з вартасці эстэтычнай пераходзе ў ідэалагічную, змястоўную. Спекуляцыя на непасрэднасці і шчырасці аматарскай творчасці дала плённы вынік: самадзейнасць паўплывала на фармаванне эстэтыкі сацыялістычнага рэалізму. Энтузіазм і радасны настрой у дэманстрацыі сацыяльных перамен жывапісу самавукаў успрымаліся як неабходныя змястоўныя рысы новага рэвалюцыйнага мастацтва. На Першай дзяржаўнай выстаўцы рамеснікаў і мастакоў 1919 года ў Бабруйску і на Усебеларускіх выставах 1925, 1927, 1929 гадоў творы самадзейных мастакоў экспанаваліся разам з творамі прафесіянальнага мастацтва.

Базай для развіцця самадзейнасці былі студыі выяўленчага мастацтва. У 1919-1921 гадах былі створаны студыі выяўленчага мастацтва ў Мінску, Оршы, Полацку, Гарадку. У Гомелі працавалі: студыя выяўленчага мастацтва імя М.А. Врубеля, студыя пры Чангарскай кавалерыйскай дывізіі, студыя скульптуры пад кіраўніцтвам Ф. Валяро [9, с. 623]. У гэты час у студыях і гуртках не столькі вучылі акадэмічнаму малюнку, колькі імкнуліся адразу выявіць прыродны талент асобы. Непрафесійныя творцы, з іх патэнцыялам асабістага самавыказвання, набліжанасцю да фальклорных сінкрэтычных форм крэатыўнай дзейнасці, былі разам з авангардыстамі актыўнымі сцвярджалнікамі навацыйных ідэй. Жыццётворчы пафас першага паслярэвалюцыйнага дзесяцігодзя па сутнасці быў ярка выражаны ў творчасці менавіта самадзейных мастакоў.

Панаванне творчасці спантаннага характару адлюстравалася ва ўсіх агітацыйных формах рэвалюцыйнага мастацтва і нават паўплывала на выпрацоўку яго своеасаблівай брутальна-прымітывісцкай стылістыкі. Самадзейныя мастакі сумесна з прафесіяналамі аздаблялі святочныя вуліцы і плошчы гарадоў, агітпаязды і агітпавозкі, удзельнічалі ў рэалізацыі Ленінскага плана манументальнай прапаганды.

У Віцебску народныя мастакі рознага ўзросту навучаліся сумесна са студэнтамі ў мастацкай вучэльні, арганізаванай М. Шагалам. У яго артыкулах гэтага часу больш акцэнтаецца сацыяльны кантэкст правадзімых рэформ, але разам з тым ёсць і ўсвядомленае разуменне эстэтычнай каштоўнасці народнага мастацтва. У "Лісце з Віцебска" мастак

паведамляе: “Радавалі сэрца асобныя ... мастакі з народа і асабліва працоўныя – маляры-жывапісцы. З якой любоўю, з якой дзіцячай адданасцю выконвалі яны нашы сталічныя "мудрагелістыя" эскізы” [8, с. 2].

Сярод анкетаў навучэнцаў [1] у вучэльні знаходзяцца лісты былога начальніка віцебскай турмы 67-гадовага І. А.Туржанскага, 50-гадовай Ц.А. Розенгольц, і братоў Ісаака і Хаіма Зэльдзіных, якім на той час ужо было 32 і 33 гады, і яны мелі рамесніцкую падрыхтоўку. У адрозненні ад іншых студэнтаў Зэльдзіны паходзілі з сям’і былога маляра Меера Зэльдзіна, майстра гарадской шылды. У рамесным асяродку Віцебска было шмат маляроў, якія займаліся вытворчасцю шылдаў, і менавіта з іх была сфарміравана М. Шагалам напачатку Камунальная майстэрня, а потым Дзяржаўная дэкаратыўная мастацкая майстэрня [3, с. 19, 44].

Ісаак Зэльдзін (1888 г.н.) разам з авангардыстамі аздабляў горад да рэвалюцыйных святаў. У трыццатыя і пасляваенныя гады працаваў маляром, размалёўваў дзяржаўныя ўстановы і ўдзельнічаў у самадзейных мастацкіх выстаўках, здзіўляючы гледачоў незвычайнай фактурай сваіх палосен, якія нагадвалі жывапісныя рэльефы. Любіў пісаць пейзажы Віцебска і яго наваколле, ствараючы нечаканыя па асвятленню і кампазіцыі карціны. Часта спалучаў стылістыку імпрэсіянізму і вобразы народнага мастацтва, што падыходзіла для адлюстравання безтурботнага жыцця піянерскіх летнікаў і савецкіх санаторыяў. Любіў уводзіць у краявіды алегарычныя вобразы, адухаўляючы тым самым прыроду. Яго ўлюбёны матыў “Бярозавы гай” (1930 – 1950-я гг.) ўяўляе сабой перспектыўны пейзаж алеі з дзяўчынай ў белай сукенцы. Яе постаць успрымаецца нібы прывід сярод жывапіснага мроіва беластвольных бяроз, ператвараецца ў летуценны вобраз шчасця і маладосці.

Пазбавіўшы народныя масы палітычнай, сацыяльнай і гаспадарчай актыўнасці, савецкая дзяржава паслядоўна падтрымлівала мастацкую самадзейнасць на ўсіх этапах сацыялістычнага будаўніцтва, але яе росквіт прыпадае на 1930 – 1950-е гг. Адметнай рысай развіцця аматарства гэтага часу з’яўляецца яе змушаная накіраванасць на засваенне акадэмічнага малюнка і пленэрнага жывапісу. Форма студыйных заняткаў і пазней распаўсюджаная практыка правядзення семінараў былі падпарадкаваны на вырашэнне гэтых мэт. Сістэма вывучэння натуры, не характэрная для народнай творчасці, прывяла да таго, што студыі пачалі разглядацца як база для падрыхтоўкі студэнтаў. Шмат хто з іх выхаванцаў папоўніў прафесіянальныя колы мастакоў. У крытыцы даваеннага часу пануюць ідэалагічныя адзнакі, ідзе непрыманне экспрэсіўнасці самадзейных твораў, патрабуюцца прафесіянальныя веды. Гэта добра дэманструюць рэцэнзіі з выставак А. Кастэлянскага [4, с. 19, 44].

Паспяховым самадзейным мастаком 1930-х гадоў быў Леў Дамінскі (1894 г.н.). Ён нарадзіўся ў Ваўкавыску Гродзенскай губерні, маладым чалавекам апынуўся у Віцебску, дзе ўладкаваўся на шчацінную фабрыку

Сабалевіча. На выстаўках трыццаціх гадоў ён паказвае шэраг работ, назвы якіх кажуць самі за сябе: “Улада Саветаў непераможная”, “На варце Савецкіх межаў”, “Выбары ў Вярхоўны Савет”, “Уцёкі тав. Сталіна з выгнання”, “Арджанікідзэ ў разведцы”, «На варце заваёў Кастрычніка», «Малацьба ў калгасе». У 1939 годзе мастак-самавук Л. Дамінскі быў узнагароджаны Ганаровай граматай Прэзідыўма Вярхоўнага Савета БССР.

Даследчыца яго творчасці Л. Налівайка лічыць, што тэматыка яго твораў з’яўляецца вынікам “новай палітыкі ў мастацтве; калі з вялікім імпэтам пачала распрацоўвацца тэорыя аб ролі прагрэсіўнага пралетарыята, аб прынцыпе “адкрытага служэння народу” [5, с. 46]. Сапраўды, на старонках віцебскіх і рэспубліканскіх газет часта змяшчаюцца партрэты мастака з палітрай на фоне чарговых тэматычных работ. Мастацтвазнаўца П. Фурман і графік Е. Мінін у сваім артыкуле “Выстаўка карцін рабочага мастака Л. Н. Дамінскага” пішуць: “Самавучка мастак, выйшаўшы з рабочага асяродку, ён упітаў і ідэі і памкненні сваёй клясы, што так ярка праяўляецца ў яго творчасці высоўваннем на першае месца момантаў сацыялістычнага будаўніцтва. Тэмамі карцін Дамінскага служаць: ударнікі нашых фабрык і заводаў, моманты працоўных працэсаў у прамысловасці і на вёсцы, піянэры...” [7, с. 4]. Далей аўтары прадкрэсліваюць, што творчасць Л. Дамінскага “каштоўна сваім актыўным удзелам у сацыялістычным будаўніцтве, яна на практыцы вырашае шляхі сацыялістычнага рэалізму ў мастацтве” [7, с. 4].

Вядома, што яго творы былі набыты нават Дзяржаўнай Трэцякоўскай галерэяй і Беларускай сацыяльна-гістарычным музеем у Мінску. Сярод захаваўшыхся твораў Л. Дамінскага трэба прыгадаць яго “Селяніна” (1925) з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, і блізкую па кампазіцыі карціну “Ваданос” (1925) з Віцебскага абласнога краязнаўчага музея. Абодва твора даюць тыпізаваны вобраз вяскоўца, дзе на першы план аўтар выводзіць сацыяльны характарыстыкі. Аўтар з двух бакоў надзеляе свайго героя атрыбутамі, якія сімвалічна можна трактаваць як знакі часу: драўлянае вядро кажа пра мінулае жыццё сялян, а металічнае сведчыць пра дасягненні савецкай індустрыі. Аднак настрой у персанажа даволі прыгнечаны, ды і пустыя вёдры пакідаюць ураджанне далёка не аптымістычнае. Як не дзіўна, у дадзеным выпадку мастак падкрэсліў гаротны характар бедняка, жыццё якога не на многа змянілася і ў савецкія часы.

Аматарства мяжы XIX-XX стст. мела індывідуальны характар і была сродкам самадасканалевання і самавыказвання. Яго развіццё было вынікам пашырэння ролі мастацкай творчасці ў грамадскім жыцці. Самадзейнае мастацтва 1920-30х гг. насіла масавы характар і было адным з найбольш дзейсных сродкаў фарміравання таталітарнай культуры. Мэтай савецкай ідэалогіі было стварэнне новага грамадства і новага чалавека, у якасці якіх падчас выступалі самадзейныя творцы. Іх жыццёвыя і творчыя дасягненні



былі ўзорам для ілюстравання савецкай дактрыны. Наяўнасць аматарства і самадзейнай творчасці ў мастацкім жыцці Віцебска кажа пра трываласць мастацкай традыцыі і яе залежнасць ад сацыяльных умоў.

*Крыніцы і літаратура:*

1. Анкеты студентов Витебского высшего художественного народного училища за 1921 г. // ГАВО - Ф. 837. Оп. 1. Д. 1.
2. Богемская, К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К. Г. Богемская. – СПб, 2001. - 234 с.
3. Витебск: Классика и Авангард. Витебское художественное училище в документах государственного архива Витебской области (1918-1923) / Состав.: М.В.Пищулёнок и др. – Витебск: УПП «Витебская областная типография», 2004.- 336 с.
4. Кастэлянскі, А. Самадзейнае выяўленчае мастацтва. / А. Кастэлянскі // Мастацтва і рэвалюцыя - 1933. - № 1-2. – 52 с.
5. Налівайка Л. “Прымітыў” у шэрагу прафесіяналаў” / Л. Налівайка // Інсітнае мастацтва Беларусі: Гісторыя. Суадносіны з народнай культурай. Сучаснасць. Тэндэнцыі развіцця. Матэрыялы навукова-практычнай канферэнцыі. 29-30 верасня 2000 г. ДУ “Віцебскі абласны навукова-метадычны цэнтр народнай творчасці” / Скл. Л. Вакар – Віцебск: 2003. – 232 с.
6. Сапунов, А. П. Река Западная Двина. Историко-географический обзор. / А. П. Сапунов // Витебск, 1893. - С. 348.
7. Фурман, П., Мінін Е. С. Выстаўка карцін рабочага мастака Л.Н. Дамінскага / П. Фурман, Е. С. Мінін // Віцебскі пралетары – 28. 05.1933. - № 121. – С. 4.
8. Шагал Марк. Письмо из Витебска / Марк Шагал // Искусство Коммуны. - Петроград, 1918. - № 3. - 22 декабря. – С 2 - 3.
9. Шаура, Р. Ф. Самадзейнае выяўленчае мастацтва. / Р. Ф. Шаура // Эцыклапедыя ЛІМ, Т. 4. - Мн., 1987. - С. 623.

## **ВЕЛИКАЯ КИТАЙСКАЯ СТЕНА В ИСКУССТВЕ ПЕРФОРМАНСА: ЭКСПЕРИМЕНТЫ МАРИНЫ АБРАМОВИЧ И ВЭНЯ ПУЛИНЯ**

Ван Чанинь (Минск)

Великая китайская стена – один из самых узнаваемых китайских культурных символов в мире, а также великолепное историческое свидетельство китайской нации и важнейшая часть ее культуры. Она является важным источником сплоченности и творчества китайского народа, следующим вслед за процветаниями и падениями китайского общества на протяжении более двух тысяч лет. Великая Китайская стена демонстрирует изобретательность и превосходный технический уровень инженерных работ древних китайских мастеров. Вид Великой Китайской стены, ее искусный дизайн и богатство форм полностью воплощают идею сочетания

практичности и эстетики, симметрии и свободы, статичности и движения, мужской и женской красоты, а также разреженности и плотности. Это имеет важное эстетическое значение [1, с.166].

Удивительно, но не Китай, а Запад впервые оценил Великую китайскую стену как символ китайской цивилизации. Однако из-за отсутствия интуитивного впечатления и информации о Великой стене из первых рук, создание символического значения Великой стены на Западе было в основном субъективным. Из-за быстрого снижения международного статуса Китая в новой истории символизм Великой стены, присущий на Западе до XX век, имел в основном негативную оценку» [2, с.163]. Затем в оценке Великой китайской стены западными народами стало меньше субъективного восприятия и больше объективных характеристик. Позитивное отображение Великой китайской стены постепенно увеличивалось, что, в свою очередь, влияло на оценку этого сооружения самим китайским народом.

Великая китайская стена – самый длительный строительный проект в истории человечества. Она пережила множество исторических периодов, став мощным политическим объектом и системой защиты. С точки зрения ее остатков, она включает саму стену, крепостные сооружения и руины [3, с.6]. Основная причина непрерывного строительства Великой стены многими поколениями заключается в том, что династии Центральных равнин (Чжунъюань) большей частью основывались на сельском хозяйстве, и в северной части страны было трудно контролировать вторжение многочисленных этнических меньшинств из степных просторов и пустынных районов юга. Функционально она должна была защищать от вторжения беспорядочных набегов всадников-кочевников на севере, став важным военным барьером [4, с.153]. В период Воюющих царств (V в. до н. э. – 221 г. до н. э.) государства Ци, Вэй, Чжао, Цинь, Янь и другие также строили стены, чтобы защищаться друг от друга. После воссоединения при династии Цинь (221–206 гг. до н.э.) защитные стены на северной границе Цинь, Чжао и Янь были соединены и расширены. Великая Китайская стена – это искусственно построенная военно-инженерная система обороны, которая протянулась на более чем 10000 ли на востоке полуострова Ляодун. Ее основными компонентами являются сама стена, башни, смотровые вышки и другие элементы. Инженеры и строители ее, основываясь на опыте, накопленном в реальных боевых делах, что делало оборонительную функцию Великой стены, более совершенной» [8, с.39].

Великую Китайскую стену (Чанчэн) посещают и изображают живописцы разных стран, она становится ярким образом в произведениях хорошего и инструментального искусства. Она есть гордость и символ народа, его могущества, силы и вечности бытия. Ее воспевают поэты и композиторы, она представлена в государственной символике. Великая Китайская стена внесена в список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО (1987) и причислена к Новым Чудесам Света. Мастера искусства прошлого

и настоящего привносят свои содержательные смыслы и творческие приемы в интерпретации художественного образа величественного сооружения. Подтверждением ее является и факт украшения государственных и иных общественных сооружений (аэропортов, гостиниц, станций метрополитена, торговых комплексов, школ) монументальными панно на тему Великой стены.

Образ Великой китайской стены нашел воплощение в искусстве перформанса. Так, в 1988 г. известные художники Марина Абрамович и Улай (Франк Уве Лайсипен) провели перформанс «Влюбленные – Поход по Великой Китайской стене», который стал объектом всеобщего внимания. Художники, за восемь лет совместной жизни реализовали множество перформансов, однако, когда их отношения закончились, они решили перед расставанием завершить последнюю работу. Суть ее заключалась в том, что по отдельности художники отправились из Шаньхайгуаня и из Хэцзяюйгуаня, прошли по Великой Китайской стене до места встречи и затем расстались [5, с.157]. После того как каждый прошел 2500 километров, они встретились и простились навсегда. Великая стена стала свидетелем конца долгого пути любовных отношений. Этот поход превратился в законченную личную драму (рис. 1).



Рис. 1 – Марина Абрамович и Улай. Перформанс «Влюбленные – Поход по Великой Китайской стене»

В 1988 г. китайский художник Вэнь Пулинь организовал масштабное музыкально-театрализованное представление «Ремонт Великой стены», в котором добровольцы стены обвязали стены тысячами футов белой ткани (рис. 2–3). Одновременно с этим перформансом музыканты били в барабаны и громко пели, а танцовщики исполняли современные танцы. Перформанс был снят на видео. Главной идеей перформанса стало «Прощание с XX веком» [6, с. 132].



Рис. 2– Художник Вэнь Пулинь



Рис. 3 –Театрализованное представление «Ремонт Великой китайской стены»



Рис. 4 –Сцена взрыва



Рис. 5 – более 100 человек разных национальностей сходятся на Великой стене

В 1993 г. живший в Японии художник Цай Гоцянь вернулся в Китай и реализовал в г. Цзяюйгуань свою работу «Расширение Великой стены на десять тысяч метров – диалог с инопланетянами». Перформанс состоял из более 100 человек разных национальностей, находившихся на территории начиная с Цзяюйгуаня на западном участке Великой Китайской стены, и дальше сквозь пустыню в западном направлении, и установки пороха и фитиля на протяженности 10000 метров. После того, как фитиль зажгли в сумерках, стена порохового дыма и огня мгновенно охватила обширную пустыню (рис. 4–5). Взрыв продолжался десять минут. Этот перформанс показал, что «порядок зарождения и эволюции концепции тела в искус-

ствознании не только ведет нас к пониманию «искусства» с новой точки зрения, но и строит «имманентную плоскость», чтобы установить открытые отношения между телом, символом и намерением, иными словами, между телом и иным, материальным и духовным. Устанавливается открытая связь между различными концепциями тела и строятся мосты и пути взаимодействия между разными областями и уровнями, создавая вертикально и горизонтально растяжимое, полное жизненных сил пространство для исследований» [7, с. 7].

Восьмое чудо света, самая длинная в мире, «Вань ли чанчэн» («Стена в десять тысяч ли») – так в разные времена называли Великую стену. Она стала ведущим символом преобразований страны, зримым образом ее экономического и культурного преуспевания, объектом художественных экспериментов и творческого вдохновения.

*Источники и литература:*

1. 班固《汉书》北京：中华书局，1962年出版，共352页= Бань, Гу. Хан Шу. – Пекин : Китайское книгоиздательство, 1962. – 352 с.
2. 王雁《论长城国家象征意义的形成》山东：山东理工大学马克思主义学院，2020年出版，共169页=Ван, Янь. О формировании национального символизма Великой китайской стены. – Шаньдун : Школа марксизма Шаньдунского технол. ун-та, 2020. – 169 с.
4. 李文龙《中国古代长城的四个历史发展阶段》保定市：保定市文物管理所，2001年出版，共43页=Ли, Вэньлун. Четыре исторических этапа развития Великой китайской стены. – Баодин : Администрация культурных реликвий Баодин, 2001. – 43 с.
5. 屈琳《长城的历史文化价值与视觉艺术表现特征》西北：西北大学，2013年版，共156页= Цюй, Линь. Историко-культурная ценность Великой китайской стены и особенности изобразительного искусства. – Бэйси : Северо-Западный ун-т, 2013. – 156 с.
6. Westcott, J. When Marina Abramovic Dies. A Biography. – London: The MIT Press; First Edition Jincheng Press, 2013. – 344 p.
7. 周小凤《长城文化遗产价值的量表开发与维度结构》广州：中山大学旅游学院，2020年出版，共15页= Чжоу, Сяофэн. Масштабное развитие и размерная структура ценности культурного наследия Великой китайской стены. – Гуанчжоу : Школа туризма, Ун-т Сунь Ятсена, 2020. – 15 с.
8. 李昕晖《20世纪以来西方是绝艺术中的“身体”》东北：东北师范大学，2017年出版，共194页=Ли, Синьхуэй. С 20 века Запад является «телом» в искусстве. – Бэйдун : Северо-восточный пед.ун-т, 2017. – 194 с.

## К 100-ЛЕТИЮ УНОВИС

Г.С. Васильева (Витебск)

2020–2022 годы были отмечены рядом выставочных проектов в городе Витебске, посвященных 100-летию Уновис. Школа современного искусства, школа супрематизма была создана в Витебске в 1920 году и существовала в городе до 1922 года. К. Малевич в Витебске осуществил один из самых выдающихся экспериментов эпохи.

Начиная с 70-х годов XX столетия, по всему миру возникли новые художественные течения, в основе которых были положены творческие эксперименты авангарда 20-х. Появились такие направления в искусстве, как минимализм, геометрическая абстракция, конкретное искусство, инсталляция, реди-мейд, перформанс, арт-объект, видео-арт. Не минула эта тенденция и город Витебск. История витебского авангарда осталась бы в 20-х годах, если бы в 1987 году группа художников, бывших выпускников художественно-графического факультета ВГПИ им. С. М. Кирова не задумала создать творческое объединение «Квадрат» (1987-1994 гг.). Название группы предложил А. Соловьев, и оно на долгие годы органично вошло в культурную жизнь города. Организатором и главой объединения стал Александр Малей. В объединение вошли 10 художников разных стилистических направлений: Александр Малей, Александр Слепов, Александр Досужев, Валерий Чукин, Виктор Шилко, Татьяна и Юрий Руденко (до 1990 г.), Николай Дундин, Виктор Михайловский (до 1990 г.), Валерий Счастный. В задачу объединения входила оппозиция официальному искусству, проповедовавшему социалистический реализм. Работа объединения строилась в форме акций, перформансов, проектов.

Первый проект объединения – «Эксперимент» (1988 г.), был посвящен 110-летию Казимира Малевича. В экспозицию выставочного зала (на пл. Победы в Витебске) вошли материалы о творчестве К. Малевича и группе Уновис. Во время открытия с магнитофонной ленты прозвучало приветствие к художникам Витебска вдовы К. Малевича Натальи Андреевны Малевич-Манченко. Для художников было важно подчеркнуть связь времен, отдать дань уважения великому мастеру. С тех пор на протяжении 30 лет разнообразные проекты, посвященные К. Малевичу и его школе супрематизма, стали проходить в городе. В 2020 году исполнилось 100 лет со дня создания группы Уновис и в городе прошли многочисленные мероприятия посвященные этому событию. Начало года было ознаменовано международным арт-проектом студентов и художников под названием «Supremштурм» (художественный руководитель и режиссер Влада Цвики). В центральном фойе концертного зала «Витебск» прошло представление супрематического Небалета «Уна дочь Казимира». Представление выходило за рамки передвижения супрематических форм в область чистой мета-

физики, где душа дочери Казимира существует вместе с его супрематическим рисунками. В представлении были использованы стихи Д. Хармса и цитаты К. Малевича — это был спектакль манифест, в котором были задействованы хор чтецов и актеры на ходулях. В рамках программы прошел арт-батл, а также перформанс Галины Васильевой «Знаки супрематизма». Расстелив белый и затем черный квадрат на полу, солью был начертан круг, квадрат и крест — символы супрематизма, вечные архетипичные знаки Земли, неба и человека. Черный квадрат, как символ супрематизма. Соль, как знак Земли, знак очищения и сохранения. Окончательным аккордом арт-проекта, стало огненное шоу с объектом Василия Васильева «Двойная пирамида».

В художественном музее О. И. Окуневич организовала персональные выставки А. Малей «А. Малей. Объект. Живопись», Г. Васильевой - «Constructio» и А. Досуева «ПЛИП», ушедшего из жизни в 2014 году. Выставочный проект А. Малей продолжал его авторскую концепцию «Обратная информация». Автор проекта предложил свое понимание пространства, основанное на восприятии человеком физического и трансцендентного мира как единого целого. Художник так пишет о своем проекте: «Обратная информация» — это двойное пространство на основе трехмерного и трансцендентного сознания человека, кубоквадрат — это его эстетическое выражение. Кубоквадратное пространство строится в сознании человека как виртуальное действие, расщепляя пространство на два эстетических события (куб и квадрат), и скрепленное в единую структуру сознанием [1, с. 48]. Пространство «Обратная информация» опирается на Универсальный закон Бытия, который устанавливает соотношение Вселенной, скрытого Духовного мира и духовного мира человека» [1, с.142]. Выставка А. Досуева была выстроена из работ, которые находились в фондах музея. Александр Досуев в своем творчестве испробовал разнообразные формальные поиски современного искусства: живопись, инсталляция, объект, перформанс, геометрическая абстракция, концептуальное искусство. Свою концепцию творчества художник обосновал в проекте ПЛИП — Поверхность-Линия-Пятно (с 1988 года). А. Досуев создал серию работ («Time», «Вера», «Композиция»), в которых он использовал геометрические фигуры— круг, крест, квадрат, линия стали основными элементами, с которыми работал художник. Особо хочется выделить его триптих «Движение цвета в супрематической форме» (1992 год), где цвет в строгой супрематической форме в виде прямоугольников, квадратов, линий образует яркий калейдоскоп цветового напряжения. Художник так говорил о своих работах: «Я не копирую природу, а стремлюсь соответствовать ей, чтобы создать нечто прекрасное». Галина Васильева представила проект «Constructio». В нем были выставлены работы из серии «Квадраты», «Эдо», «Простая геометрия». «Constructio» (англ. построение) — это построение пространства, основанное на энергии цвета, формы, ритме геометрических плоскостей и объектов с четкой структурой линий.

Поиск наибольшей выразительности минимальными средствами, гармония строгий отбор противостоят хаосу, экспрессия уступает место пассивному созерцанию, вычурность предельной простоте (рис. 1). На открытии проекта был проведен перформанс «Черный квадрат» в сопровождении белых «ангелов» молодежного театра «Колесо».

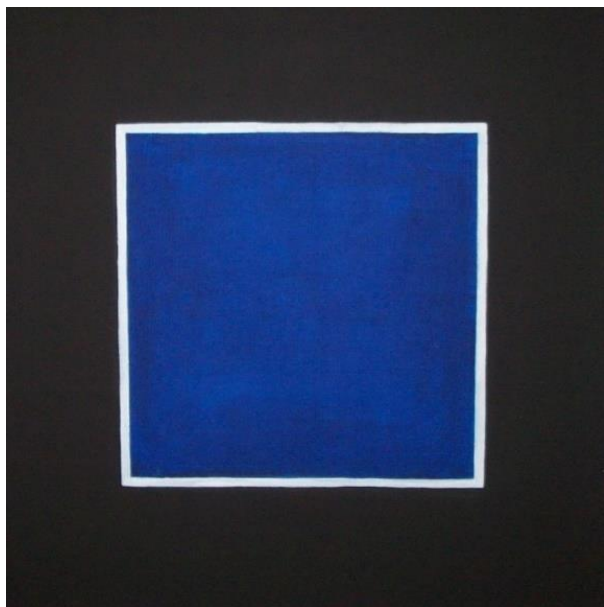


Рис. 1 – Г. Васильева. «Синий квадрат». 2015 г.



Рис. 2 – А. Малей. «Белый шар». 2014 г.

В январе 2022 года в Национальном центре современного искусства (Минск) состоялся проект «Constructio», в котором участвовали художники витебской школы: А. Малей, А. Слепов, Г. Васильева (куратор), В. Васильев, Д. Данилович, Вл. Макаров, А. Фалей. Работы А. Малей представлял НЦСИ это объекты и живописные рельефы из фондов музея (рис. 2). А. Слепов выставил арт-объект «Кентавр, стреляющий из лука». Трансформируя человеческое тело через геометрические объемы и плавные линии, А. Слепов создает гармоничные статичные формы. На белую поверхность скульптуры он наносит супрематические элементы в виде треугольника, квадрата, креста, подчеркивая знаковую основу творчества. Основой для творчества А. Слепова является образ. Арт-объект В. Васильева «Ангел воды» был выполнен из чугунной ванны и обращен к силам природы. Д. Данилович представила работы под названием «Дикая вода» и «Белая башня». Это живописные полотна, выполненные в авторской технике акварелью бумаге. А. Фалей представила коллаж «Инфармацыйны цэнтр» и работы из серии «Сіметрыя творыць падзею», «Паварот» авторский текстиль, компьютерные технологии. Открытие проекта сопровождалось перформансом Галины Васильевой «Кариатиды». Художница держала на голове куб со знаками супрематизма и затем, разместила его в центре синекрасного креста.



В феврале в библиотеке им. В.И. Ленина Витебска прошла презентация книги «Витебский авангард в действии» и персональная выставка Галины Васильевой, а также ставший ежегодным проект преподавателей и студентов ВГТУ кафедры дизайна и моды «По ту сторону квадрата». Завершающим аккордом мероприятий, посвященных 100-летию Уновис стал международный проект «Justnow» в Центре современного искусства города Витебска на Толстого, 7. В проекте участвовали Г. Васильева, А. Малей, А. Слепов, В. Васильев, (Витебск), Д. Данилович, А. Кетов (Москва), В. Нуднов (Минск), С. Криштапович (Минск), Т. Маклецова, В. Макарьков (Минск). Василий Васильев представил проект памятника «Уновис-Витебск», который был реализован в городе в 2020 году. Верхняя часть проекта выполнена по мотивам знака «Уновис» 1920 года – это квадрат в круге, соединенный цепью с якорем у основания объекта. Галина Васильева выставила серию работ под названием «Квадраты». Среди них «Золотой квадрат», выполненный на 2 международном пленэре «Малевич. Уновис. Современность» (1996г.), а также арт-объект «Пространство цвета». Александр Малей представил живописный рельеф «Красный треугольник». Антонина Фалей соединяет в своих работах живопись и геометрические формы на плоскости, создавая пространственные инсталляции: «Расклад 1», «Расклад 2». Ее объект «Алфавит» напоминает давно забытую символику букв и цифр, как воспоминание о прошлых цивилизациях на Земле.

Татьяна Маклецова подчеркнула значимость квадрата серией «Время квадрата», в которой цвет, как живописная составляющая, создает структуру плоскости. Владимир Макарьков использует сложную структуру материала, играет с плоскостью листа посредством фактуры материала («Геометрические фигуры»). Дина Данилович представила двухметровую работу «WILD WATER» («Дикая вода»), в которой геометрические формы образуются энергией световых лучей акварельной краски. В проекте участвовали представители минской школы – Валентин Нуднов, Сергей Криштапович, Марина Кругликова. Валентин Нуднов так пишет о своих работах: «Пространство» определяется мной как некая экспрессивная, постоянно находящаяся в движении субстанция. Эта субстанция пульсирует малыми и огромными объемами. Формы обозначаются, развиваются и исчезают». Сергей Криштапович выставил работы с лирическими названиями «Утро супрематического реализма» и «Красная луна для красного сердца», утверждая тем самым единство геометрических форм с природными и техногенными формами. «Структура 1», «Структура 2» – цветная графика Марины Кругликовой, в которой структура выступает как основа построения вселенной, как медитация – как форма бытия. Московский художник Антон Кетов создал подвесной арт-объект «Станция Заря 1», в котором отразилась идея подвесных объектов конструктивистов начала XX века и напоминание о планетах К. Малевича.

Таким образом можно сказать, что творческое наследие супрематизма получило свое дальнейшее развитие в творчестве витебских художников. Л.Н. Миронова так пишет об этом: «Обаяние наследников Малевича в том, что они сохранили заветы революционного искусства начала века (насколько это возможно), не потеряли веру в положительные ценности жизни и в социальное значение своего труда. Каждый из них отличается своим индивидуальным стилем и почерком [2, с. 4].

Проекты, посвященные 100-летию Уновис, демонстрирует своеобразие развития искусства геометрической абстракции в современном мире и приверженность художников к поискам новых форм в искусстве, основа которым была заложена в начале XX века.

#### *Источники и литература:*

1. Малей А.В. Обратная информация/ А. В. Малей. – Минск: Экономпресс, 2012. – 180 с.
2. Миронова Л. Н. Constructio/ Л. Н. Миронова, Г. С. Васильева, О. Архипова. – Минск: 2012. –16с.
3. Шатских А. С. Витебск 1917–1922. Жизнь искусства/А. С. Шатских. – М: Языки русской культуры, 2001. –256с

## **КОЛЛАЖ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЁМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕЛОРУССКОГО ХУДОЖНИКА О. КРОШКИНА**

М.В. Волчков (Минск)

Творчество Олега Крошкина – ярчайшее явление в современном искусстве Беларуси. Это интереснейшая личность и художник, видный представитель и продолжатель традиций Витебской художественной школы. О. Акунович, заведующая Витебского художественного музея, отмечает: «Говоря об О. Крошкине, чаще всего подразумевают индивидуальность его почерка. Действительно, его почерк узнаваем. Узнаваем в самых разных работах. Это экспрессия цвета, света, какой-то радостный выплеск на полотно окружающей его жизни. Но в то же время – это художник, который всю свою жизнь находился в постоянном поиске. И если посмотреть его работы 80–90-х годов XX века и создания сегодняшнего дня, то, конечно, О. Крошкин очень отличается» [5].

О. Крошкин рос и вырос в г. Витебске. В пять лет он решил стать художником и с тех пор его интересы всегда находились в этой области. В юношеские годы будущий последователь кубистического направления в живописи читал множество книг по истории искусства, философии, знакомился с литературой о знаменитых представителях сферы искусства, художественными книгами великих авторов, научной фантастикой. «То, что

искусство – многообразная вещь, я воочию увидел ещё в детстве, посещая различные музеи и выставки, картинные галереи – отмечает художник. – Я понял, что оно может быть и реалистичное, и беспредметное, ведь абстрактное и авангардно-революционное искусство, в то время как раз находилось на волне» [1].

О. Крошкин поступил в Витебский педагогический институт на художественно-графический факультет. В то время на этом факультете работало множество квалифицированных художников и преподавателей. Его неустанное желание работать и быть художником внутренне мотивировало и придавало сил. Он рисовал и на занятиях, и после них. О. Крошкин начинал работать в современном стиле, делая пробы каких-то абстрактных или полуабстрактных работ в духе реализма. Художник отмечает, что именно поэтому очень часто ему приходилось отстаивать свою точку зрения в спорах с преподавателями старой школы, становление которых происходило в условиях реализма, опирающегося на требования партии и отрицание всяких буржуазных тенденций и веяний [6]. Уже тогда многие из работ автора, демонстрировавшего высокие композиционные умения, мастерство и знания, постоянно отбирались в художественный фонд.

Изучая историю искусства, О. Крошкин знакомился с биографиями и книгами о П. Пикассо, Ж. Браке, Х. Грисе и других художниках кубистического периода, которые открыли новую технику для того времени – коллаж. «Я люблю эту технику, интересуюсь и активно использую при создании работ, – подчёркивает автор». «Автопортрет на газете», «Большая Витебская Обнажённая», «Советский воин», «Утро – вечер», «Камуфляж», «Очередь», «Витебское время», «Разрушение», «Моё сердце свободное», «Leben», «Движение», «Игра в прятки», «Новости», «Ритмы вечера», «Столкновение», «Структура – 1» – это лишь немногие картины, выполненные в художественном приёме коллажа.

Коллажному творчеству О. Крошкина свойственен принцип журнализма. Его работы отличаются уникальным пластическим языком. В них художник соединяет чувственность и концептуализм, наивность и иронию. Коллаж объединяет в себе взятые из окружающего мира отдельные предметы и вещи, которые в свою очередь имеют абсолютную достоверность и в созданном автором единстве получают новое философское прочтение. Зачастую живописная абстракция-коллаж характеризует тенденции и веяния времени. В своих композициях О. Крошкин передаёт движение жизненных процессов, стремительное развитие эмоциональных и энергетических форм действительности, её символику и приметы. Фрагментарные по своей природе создания коллажи являют облик реальности в её целостности и общности.

Газета – одна из тех вещей, которые очень ярко отражают время как категорию. О. Крошкин использует её как некий декоративный подкладочный материал, потому что она, по его мнению, обладает очень интересным цветом. Работа, сделанная на газете, как бы живёт, ведь этот материал с

течением времени желтеет, приобретая специфичный, уникальный цвет. «У меня любой материал может быть включён в картину, почему я много чего и не выбрасываю, а храню под рукой на протяжении долгого времени, а потом это может найти своё место в работе, – делится своими секретами художник» [4].

Доктор искусствоведения, профессор Витебского государственного университета имени П.М. Машерова Т.В. Котович отмечает, что художественный приём коллажа во многом описывает творчество Олега Крошкина и каждое полотно автора несёт в себе уникальную музыкальную интонацию [2]. Она подчёркивает, что в коллажах художника соединяется тонкость линий, общая динамичность действия и брутальность образов. «Всегдашняя драма отношений мужчины и женщины, которая выглядит очень остро в работах О. Крошкина, – продолжает она, – пронзительное внутреннее столкновение – всё это присутствует в творческом портрете художника и удивительным образом в нём сочетается лирик, философ, человек праздного духа, внутреннего конфликта и драмы».

Приступая к работе, автор, прежде всего, долго обдумывает замысел будущей картины, стремясь решить в творческом процессе какие-либо философские вопросы. Это может вылиться в небольшую почеркушку – маленькую картину – на бумаге. Вдохновившись миниатюрным вариантом произведения, О. Крошкин приступает к работе с холстом: «Делаю один вариант и, если он мне нравится, оставляю. А если я считаю, что мысль до конца не выразил, то продолжаю искать в этом же направлении. И каждый раз эта работа, на мой взгляд, становится всё лучше и лучше. В любом случае в картине я выражаю именно то, что и задумывал» – отмечает автор. По его мнению, смешно и глупо постоянно рисовать одно и то же, не испытывая особого интереса к самому творческому процессу.

С одной стороны, О. Крошкин – очень радостный и весёлый художник. Его работы написаны с определённой долей простоватости в подходе. Но в то же время он глубоко драматичный художник с собственной внутренней драмой. Как всякий размышляющий человек, а художник тем более, О. Крошкин испытывает трагедию существования. В каждой его работе присутствует этот внутренне скрытый, но всегда очень явный драматизм.

Автор обладает очень интересным художественным почерком. Порой от его работ возникает ощущение гобелена с присущей ему очень тёплой и интерьерной фактурой. Когда О. Крошкин работает маслом по холсту, композиция приобретает кажущуюся рельефность, которую хочется потрогать наощупь. В работе акрилом на бумаге раскрывается внутренняя драма художника. Соединение этих атрибутов дают ощущающуюся жёсткость [4]. Отметим, что во всех картинах О. Крошкина присутствует эффект текучей акварельности. Этой удивительной иллюзии он добивается с помощью акрила.

В зависимости от настроения и философского замысла автор выполняет и фигуративные, и беспредметные композиции. Все работы – философские рассуждения и мысли, о которых он постоянно думает и размышляет.

«О. Крошкин использует открытый цвет, и столкновение цветов позволяет создавать в работе и радость, и внутреннюю драму. Конечно, он приверженец открытого синего цвета. При этом его оттенки от голубоватого до глубокого синего позволяют развивать драму в его работе и сталкивать с синим цветом яркий оранжевый, жёлтый или красновато-алый. Именно такое сопоставление и создаёт этот конфликт, – рассуждает доктор искусствоведения, профессор Витебского государственного университета имени П.М. Машерова Т.В Котович» [3].

Безусловно, самое главное в творчестве для О. Крошкина – это современный человек, живущий в витебской традиции, в этом очень трагическом городе со славной и невероятно драматической судьбой. В пересечении той весёлости городского праздника и современных реалий, полных внутренних драм, он пытается понять, что есть человек и его внутреннее состояние.

Цвет по О. Крошкину обладает своими звуками и их комбинацией. Всё это играет огромную роль при создании картины. Изобразительными средствами он показывает собственные философские рассуждения, предпринимает попытку проникнуть в мир человека, показав того уникальными красками, отразить его душевное состояние, внутренний мир и настрой.

Его многофигурные композиции зачастую содержат множество портретов. При этом в них всегда присутствует некоторая ироническая интонация, которая объединяет мужские и женские облики внутри таких работ. Как правило, в портретах О. Крошкин использует боковой или контровый свет, что придаёт очень чёткие линии абриса.

Геометрические формы, которые он исповедует и часто применяет в своих работах-коллажах, – это, в первую очередь, овал, круг и треугольник. Их использование внутри многофигурных композиций подчёркивает сочетание радости и внутренней драмы, столь характерной для его творчества [5].

Глаза для О. Крошкина – важный элемент картины. Он изображает их как чёрные маслины с глубоким белым бликом-рефлексом. Это всегда светящийся глаз, втягивающий внутрь и завораживающий. Редкий автор не оставит после себя автопортрета, но те художники, выполнившие целую их серию, пытаются понять мир и других людей через своё творчество. Как правило, это не просто автобиография, а попытка философа найти себя в этом мире.

О. Крошкин всегда проявляет сочувствие к изображаемым персонажам. Ему присуща поэтичность. Можно сказать, что он драматический поэт. «Искусство – это не цирк, работа в мастерской – не шоу. Это обязательно полное одиночество, когда ты работаешь, думаешь, мыслишь, пишешь, – считает автор».

О. Крошкин – художник, поэт, философ, романтик. Он выплёскивает на полотно радостные моменты человеческого бытия. Но в то же время если сравнивать его работы 80–90-х годов XX века, где действительно брызжит эта радость окружающей жизни и присутствует потрясающая колористика льющейся цветовой палитры его картин, таких как «Парк Мазурино», «Старый город» и др., и посмотреть на работы, написанные в XXI столетии, то виден сильный крен в сторону серьёзности и глубины [3]. Творчество О. Крошкина всегда невероятно разное. Образно представив его работы, становится очевидно, что это величайший философ действительно глубокой мысли.

Коллажи О. Крошкина являются выражением внутренней свободы автора. Они демонстрируют его независимость перед социально-политическими тенденциями и реалиями. Работы художника выходят за привычные рамки изобразительного искусства широтой и глубиной творческого замысла. Они отличаются новаторскими идеями, ярким образным мышлением, динамичностью, внутренней борьбой и взаимодействием, их основу всегда составляют фундаментальные концепции.

Сегодня творчество О. Крошкина представляет огромный интерес. Ироничный художник, он не мог воспринимать повседневность без присущих ему мудрости и юмора. Искусство О. Крошкина отражает текучесть и актуальность процессов современности. «Моя работа должна быть искренним диалогом со зрителем. Это чистый, откровенный, очень интимный процесс» – отмечал автор [1].

В поиске средств художественного самовыражения на протяжении своего творческого пути О. Крошкин много экспериментирует с фактурой, материалами, красками, формой. Независимо от стиля, в котором он работает, а его творческая деятельность проистекает от наивного сюжетного примитивизма до абстрактного авангарда, он добивается гармонии чувственно-эмоционального и концептуально-философского аспектов. С позиций сегодняшнего времени можно смело утверждать, что своей творческой деятельностью О. Крошкин внёс заметный и значительный вклад в наследие Витебской художественной школы.

#### *Источники и литература:*

1. Биография Олега Крошкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kroshkin.info/biography.html>. – Дата доступа: 07.11.2022.
2. Мнения: художник, который покорило моё сердце [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://gorodvitebsk.by/news/12-08-2016/oleg\\_kroshkin](https://gorodvitebsk.by/news/12-08-2016/oleg_kroshkin). – Дата доступа: 07.11.2022.
3. Олег Крошкин, художник человеческой стихийности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sanctanica.wordpress.com/2020/11/18/olegkroshkin/>. – Дата доступа: 07.11.2022.

4. Олег Крошкин: художник интуиции и карнавального мира [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vkurier.by/25158>. – Дата доступа: 07.11.2022.
5. Олег Крошкин: художник, который никого не оставляет равнодушным [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vitebsk.cc/2014/10/26/oleg-kroshkin-hudozhnik-kotoryiy-nikogo-ne-ostavlyayet-ravnodushnyim/>. – Дата доступа: 07.11.2022.
6. Цыбульский, М. Л. Крошкин Олег Владимирович / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси : энцикл. : в 7 т. / редкол. : Т. В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск : Беларус. Энцикл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2 : Витебская область. Кн. 2. – С. 6–7.

## **ПЕРААДОЛЕННЕ І РЭАБІЛІТАЦЫЯ МАДЭРНІЗМУ Ў АБСТРАКТНЫМ ЖЫВАПІСЕ ВІЦЕБСКІХ МАСТАКОЎ**

А.С. Ге (Віцебск)

Беларускі і, у прыватнасці, віцебскі жывапіс апошніх дзесяцігоддзяў мае свае адметнасці, у той жа час, некаторыя агульныя з сусветным працэсам тэндэнцыі. У мастацтве Амерыкі і Заходняй Еўропы «...постмадэрнізм у абстрактным мастацтве перш за ўсё выявіўся ў амбіцыі пазбегнуць жорсткай структуры мадэрнізму, апісанай К. Грынбергам. Ён, вядома, не адкрыў новага напрамку, аднак абазначыў новае поле магчымасцяў... У адносінах да мадэрнізму, асноўнай зменай стала актуалізацыя новага стаўлення да гісторыі. Постмадэрнісцкія практыкі ў абстракцыі прапануюць канструяваць новыя генеалогіі, новыя магчымыя чытанні гісторыі абстрактнага мастацтва ў XX і XXI стагоддзях» [5, с. 98].

Мэтай нашага артыкула з'яўляецца супастаўленне пэўных тэндэнцый у абстрактным жывапісе віцебскіх мастакоў і выяўленне агульнасцей і адрозненняў у стасунках з мадэрнізмам віцебскіх і замежных мастакоў постмадэрнісцкага перыяду. Дзеля гэтага мы разглядаем некалькі праектаў, сродкам рэалізацыі якіх ёсць дэманстрацыя абстрактнага жывапісу.

Аляксандр Малей робіць спробу вывесці абстрактны жывапіс у прастору, не пераходзячы пры гэтым да скульптуры або аб'екта. Ён развівае свой праект «Зваротная інфармацыя» напрацягу дзесяцігоддзяў. Працы гэтага праекта сваёй асновай маюць беспрадметны жывапіс; яны падобныя да аб'ектаў або інсталяцый, але застаюцца карцінамі, напісанымі на палатне ці на фанеры, якія вісяць на сцяне альбо экспануюцца ў прасторы; іх часткі змацаваныя паміж сабой анкерамі для надання аб'ёму ўсёй структуры кампазіцыі. У рамках праекта мастак правёў некалькі выставак, у падтрымку выпусціў тэрэтычную кнігу. Праект А. Малей дасягнуў свайго развіцця ў выставе «Станковы жывапіс у прасторы асяроддзя, аб'екта, інсталяцыі" (2015–2016),

на якой мастак прадставіў розныя варыянты ўзаемадзеяння прасторы і абстрактнага жывапісу. «Ён вызваляе выяву станковай карціны ад фонавай прасторы і трансфармуе яе ў асяроддзе, у выглядзе аб'екта ці інсталяцыі. Выкананая на фанеры форма выразалася, дзялілася, а затым збіралася на рознай адлегласці адзін ад аднаго пры дапамозе анкераў. Узнікала адчуванне аб'ёмнага жывапіснага аб'екта, які самастойна жыве ў асяроддзі. Выява, пазбаўленае фону, уключала сцяну ў прасторавае ўспрыманне» [3, с. 139].

Апісаны вышэй дэмарш А.В. Малей можна параўнаць з працамі Фрэнка Стэлы, што з'явіліся ў творчасці апошняга, пачынаючы з канца 1970-х гадоў. Мастак надаваў аб'ём абстрактнаму жывапісу, выкарыстоўваючы лякалы, уводзячы металічныя элементы. Крытыкі называлі такую творчасць фундаментальна постмадэрнісцкай, бо цікаvasць праяўляецца да пабудовы трохмернай прасторы, пры гэтым цалкам выяўленчай, што пераадольвае структуру відаў і жанраў мадэрнісцкага мастацтва. Абодвух мастакоў таксама аб'ядноўвае зварот да стылістыкі класічнага авангарда (Малевіч, Лісіцкі, Ньюман), аднак калі Стэла ўспрымаў гэта як інтэрпрэтацыю, то Малей у сваіх аўтакаментарыях неаднаразова піша пра развіццё, пераемнасць [2, с. 89; 3, с. 140], што кажа пра першапачаткова мадэрнісцкую філасофію мастака.

Працу Галіны Васільевай у абстрактным жывапісе можна аднесці да тэндэнцыі прысваення, або апрапрыяцыі, прычым татальнай. Актыўна спасылаючыся на стылістыку класічнага авангарда, на працягу многіх гадоў мастачка ўзнаўляе формы квадрата, круга і трыкутніка ў розных тэхніках і матэрыялах (алей, акрыл, нетрадыцыйныя матэрыялы, такія як, напрыклад, попел) і каляровых рашэннях. Мастацтва Г. Васільевай можна было б разглядаць у рэчышчы сімуляцыянізму, як спадчыннае аднаму з лідэраў кірунку неа-геа Піцэру Хэлі. Аднак постструктуралісцкія інтэрпрэтацыі мастацтва чужыя мастачцы, якая, як і А. Малей, неаднакратна публікавала тэарэтычную базу сваёй творчасці. Шмат гадоў яна курыруе праект «Constructio», дзе выстаўляе ў тым ліку і свае геаметрычныя працы, называючы такі накірунак аўтарскім тэрмінам «канкрэтна-канструктыўнае мастацтва» [1, с. 71]. Генезіс дадзенага кірунку ў апісанні аўтаркі адкрыты да розных інтэрпрэтацый, яна паказвае на яго карані ў канструктывізме (прычым адносячы да канструктывістаў, разам з Татліным, Малевіча, які з'яўляўся супернікам канструктывізму), у плыні «De Stijl», у старажытных збудаваннях розных цывілізацый. Да ўдзелу ў праекце Г. Васільева прыцягвае мастакоў, якія працуюць у розных накірунках абстрактнага мастацтва, экспазіцыі ад рознівае полістылістычнасць і эклектыка. На наш погляд, Г. Васільева валодае патэнцыялам будаваць канцэпцыю сваёй творчасці ў рэчышчы апрапрыяцыі, падобна Ш. Левайн, пра мастацтва якой Р. Краус пісала: «У той час як паняцці паўтарэння, капіявання або рэплікі дыскрэдытуюцца традыцыйным светам мастацтва – музеямі, гісторыкамі і дзеячамі мастацтва – паняцце арыгінальнасці закранута пазітыўнай канатацыяй. Калі б Ш. Левайн падрабязна не дэканструявала першапачатковае мадэрнісцкае паняц-



це арыгінальнасці, яе працы маглі б разглядацца як простае паўтарэнне мадэрнізму» [4, с. 148]. Г. Васільева таксама вядома як арганізатарка рэгулярных трыб'ютаў да розных дат у гісторыі класічнага авангарду, але найбольшы інтарэс уяўляюць трыб'юты тых мастакоў, якія пераадолелі простую актуалізацыю мадэрнізму ў сваёй творчасці.

Сярод шматлікіх прысвячэнняў сучасных мастакоў сваім папярэднікам у гісторыі мастацтва, заўжды самымі цікавымі і ўдалымі становяцца тыя, аўтары якіх пазбаўлены ад непасрэднага ўплыву. Трыб'ют Віктара Шылко ўдзельнікам арт-групы УНОВІС і авангарду пачатку мінулага стагоддзя не змяшчае прамых спасылак або цытат; зрэшты, свабода мыслення і самастойнасць пластычнай мовы заўсёды характарызуюць гэтага мастака. Не стыль, але сутнасць беспрадметных кампазіцый В. Шылко працягвае логіку класічнага авангарда: «Формам трэба даць жыццё і права на індывідуальнае існаванне» (Казімір Малевіч). Узарваўшы логіку традыцыйнага «рэалістычнага» ўяўлення і, такім чынам, значэнне візуальных форм, авангардысты выйшлі за рамкі традыцыйнага мімесісу, і адважыліся на беспрадметны жывапіс. На працягу больш як векавога тэрміна шматлікія мастакі розных краін свету на свой лад праходзяць гэты шлях. Выключаючы стылізацыі, Віктар Шылко працягвае і развівае паняцце канструкцыі і дынамічнага прынцыпу. Жывапіс – гэта момант разважання ці, лепш кажучы, момант дыстанцыі. Усё ёсць дыялог; усё невыпадкова; усё з'яўляецца рэсурсам. Напрыклад, калі мастак дадае чырвоны шар, ён змяшчае яго вышэй у кампазіцыі з-за яго больш дынамічнага характару; у той час як белы шар будзе мець тэндэнцыю сутыкацца з верхнім краем белага поля, у якім ён знаходзіцца, як быццам бы яго прымушалі выйсці за межы паверхні. Жоўтыя паўкруг, трохкутнік або квадрат яркімі акцэнтамі ўзмацняюць дынаміку маляўнічых формаў складаных шэрых адценняў. Яркія масы колераў, геаметрычныя кампазіцыі, псеўдафігуратыўныя элементы, падобныя да нейкіх жывых формаў. Любы прыклад у гэтым выставачным праекце дае нам уяўленне аб логіцы колеру і формы ў беспрадметнай практыцы мастака.

Праводзячы параўнальны аналіз тэндэнцый, якія назіраюцца ў абстрактным мастацтве віцебскіх мастакоў, з сусветнай практыкай, прысутнасць падобных тэндэнцый з'яўляецца відавочнай, аднак віцебскія мастакі дзейнічаюць у рамках мадэрнісцкай устаноўкі на пераемнасць і паступальнае развіццё гісторыі мастацтваў. Развіццё беларускай абстракцыі эпохі постмадэрнізму, уключаючы агульнасусветныя тэндэнцыі постмадэрнізму ў абстракцыі, знаходзіцца, на наш погляд, у рэчышчы тэндэнцый вяртання да мінулага, у рамках якіх у Заходнім жывапісе адбылося, наадварот, вяртанне да вобразнасці. Гэта абумоўлена найперш станам культуры і мастацтва ў савецкі перыяд, прыматам рэалізму ў афіцыйнай выставачнай дзейнасці, а таксама матэрыялістычнымі філасофскімі ўстаноўкамі ў савецкім грамадстве. Натуральнай рэакцыяй у дадзеным выпадку стаў зварот да ідэалістычных пазіцый авангарда і да яго перагляду, цытаванню, рэмейку,

а дзе і да пераймання яго стылістыцы. Найбольш відавочна адзначаныя тэндэнцыі выяўляюцца ў мастацкім жыцці Віцебска, які з канца 1980-х гадоў «нанова адкрыў» для сябе творчую спадчыну УНОВІСа і Віцебскай народнай мастацкай вучэльні.

Характэрнай рысай беларускага, а асабліва віцебскага, мастацтва канца ХХ - пачатку ХХІ стагоддзяў з'яўляецца актуалізацыя эстэтыкі класічнага авангарда. Такім чынам, віцебскі постмадэрнізм уключае ў сябе рэабілітацыю мадэрнізму. Дадзеная тэндэнцыя з'яўляецца, на наш погляд, адметнай асаблівасцю, аднак, не супярэчыць пры гэтым выказванням Заходніх тэарэтыкаў і даследчыкаў постмадэрнізму.

#### *Крыніцы і літаратура:*

1. Васильева, Г.В. Проект «Constructio» в контексте художественной культуры Витебска. / Г.В. Васильева // Искусство и культура. – 2013. – № 4(12). – С. 71 – 76.
2. Малей А.В., Витебский «Квадрат» и нонконформизм как генезис современной постсоветской культуры. / А.В. Малей // Искусство и культура. – 2014. – № 2(14). – С. 89 – 94.
3. Станковая живопись в пространстве среды, объекта, инсталляции. Художественный каталог. – Витебск. – 2018. – 145 с.
4. Krauss, R. L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes. 4<sup>e</sup> édition. Traducteur: Jean-Pierre Criqui. Paris: Macula. – 2007. – 360 p.
5. Trespeuch, H. L'Art Abstrait après Clement Greenberg: le postmodernisme chez Frank Stella, John Armleder et Peter Haley. // Le Postmoderne: un Paradigme Pertinent dans le Champ Artistique? – Paris: INHA & Grand Palais. – 2008. – 280 p.

### **К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА КАК ОДНОГО ИЗ АСПЕКТОВ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ**

Л.М. Гефтер (Витебск)

Вопрос «что представляет собой еврейское искусство» актуален до сих пор и однозначного ответа на него нет. Данное проблемное поле продолжают изучать многие искусствоведы и историки.

Целью нашей статьи является обоснование правомерности изучения истории Витебской художественной школы в связи с проблематикой еврейского искусства ХХ века. Для этого необходимо, рассмотрев некоторые аспекты проблематики еврейского искусства, сопоставить их с творчеством основных представителей Витебской школы.

Здесь можно выделить два аспекта: вопросы профессионализма и формальной стороны живописи, занимавшие еврейских художников; и тематику работ, укоренённость творчества в еврейской культуре.

Бесспорной референцией для исследователей, занимающихся проблематикой категории свободы в еврейском искусстве, с учетом идеологических особенностей исторического периода написания статьи, является теоретический труд Иссахара-Бер Рыбака и Баруха Аронсона «Пути еврейской живописи (национальное в живописи)» (1919 г.). Он начинается со следующих слов: «Еврейский художник – одинок. У него охотно замечают и ценят мысль, фантазию, идеологию, его общественное влияние и эмоциональные моменты. При этом никто не собирается поинтересоваться специфическими живописными достижениями еврейского художника, не замечают важнейшего момента творчества – мастерства художника. Поверхностный зритель всегда забывает самое важное, то, что для художника – принципиальны сложная композиция, а не идея, глубина тона, а не реалистическая интерпретация объекта. В картине вовсе не требуется смешивать понятия формы и содержания. Насколько первый – важен и необходим, настолько же второй – незначителен и даже вреден. Не сюжет, как бы серьезно он и ни был бы задуман художником и как бы ни глубоко должно было бы быть его воздействие на сентиментального зрителя, – все же сюжет не является ценнейшим и вечным в художественной картине. Без формы – картина представляет собой не более, чем обычный холст. Тот, кто хочет наслаждаться картинами и даже судить о них, должен глубоко усвоить эту аксиому» [цит. по 3]. Итак, согласно рассуждениям теоретиков еврейского искусства первой трети XX века, именно мастерство, профессионализм и формальные признаки работ, а не тематика определяют уровень и достоинства творчества.

Понятия «профессионализм» и «мастерство», на наш взгляд, при работе в любой сфере искусства позволяют художнику обрести, прежде всего, свободу творческих решений. Существует противоположная точка зрения, утверждающая, что формальное мастерство может нивелировать индивидуальность художника, а стремление к качеству выполняемой в определенной технике работы, сковывает его креативность. Однако, цитируемые нами теоретики еврейского искусства, а также Марк Шагал [4] с этим утверждением полемизируют. Здесь можно говорить о композиции, глубине тона, фактуре, особенностях техники и т.д. Именно качество определяет успех художника и, в данном случае, не является важным, к какой из национальностей мастер принадлежит.

Как формальные поиски и совершенствование профессионализма, так и еврейская семантика характеризует искусство ярчайших представителей Витебской художественной школы.

В 1897 году еврейским художником Юделем Пэнном была создана Витебская студия, которая стала первой художественной школой на территории Беларуси. Она внесла серьёзный вклад в развитие национального изобрази-

тельного искусства, русского авангарда (не в смысле стилистической принадлежности Ю. Пэна к авангардным течениям, но помногочисленности учеников художника, работавших, в том числе, и в авангардных направлениях, ставших частью мирового художественного процесса).

В контексте данной темы, Пэн интересен как личность, мастер, объединивший под своим руководством молодых людей еврейского происхождения, которые хотели обучаться изобразительному искусству. Марк Шагал, поздравляя мастера с творческим юбилеем, писал: «Вы воспитали большое поколение еврейских художников» [цит. по 1, с. 11]. Оппоненты идеи значимости Ю. Пэна для развития искусства XX века указывают на то, что формального влияния на своих известных учеников Пэн не оказал, однако, с точки зрения исторического и социального контекста, психологическая поддержка старшего профессионала в начале творческого пути юных художников из небогатого штетла имела неоспоримое значение. Ю. Пэн был грамотным педагогом и, в первую очередь, стремился пробудить в учениках желание заниматься творчеством, сперва предоставляя им краткий вводный курс, а после – фактически полную свободу в обретении собственного почерка в искусстве.

Сам Пэн считал себя еврейским художником и эстетика его творчества была еврейской [2, с. 61]. Мастер старался сделать акцент на принадлежности к соответствующей культуре и донести важность этого момента до своих учеников. Создавая работы, Пэн выходил за рамки обычного, скучного написания быта и ставил перед собой более глубокие, национальные, задачи. Так, в работах Ю. Пэна из коллекции Витебского областного краеведческого музея подготовленный зритель находит проявления именно еврейского менталитета и быта (картина «Развод», композиция и расположение персонажей которой свидетельствует о возможной причине – бесплодии женщины, служившей поводом к разводу в еврейской традиции; отсутствие строгости в соблюдении пропорций академического рисунка в бытовых сценах жизни штетла). В искусстве художника проявляется парадоксальная свобода, несмотря на принадлежность его произведений к академической живописи. Практически все его работы отличаются отсылками к жизни и социальному положению евреев, бытованию у них определенных ремёсел и традиций. Отношение современников к искусству Пэна, в своём большинстве, было положительным, а степень религиозности мастера – тема для дальнейших исследований.

Реалии художественного процесса XX века были таковы, что многие мастера на протяжении своего творческого пути обращались к различным стилям и направлениям в искусстве. Сильное влияние на творчество многих из них оказало западноевропейское искусство, а потому исконно еврейские черты в их работах наиболее ярко отражаются на ранних этапах. Например, Лисицкий – в молодости участник Культур-лиги и иллюстратор еврейской литературы; в определенной степени Шагал, чьё раннее творче-

ство более насыщено тропами еврейского фольклора, а позднее, несмотря на тематику Пятикнижия, тяготеющее к универсализму даже в трактовке сюжетов Торы (недаром он назвал свой цикл Библейским посланием, чтобы подчеркнуть универсальное значение текстов Ветхого Завета). Раннее творчество Марка Шагала интуитивно транслирует элементы культуры хасидов. В ней прошло детство художника в Витебске, Лиозно, и значимую роль в искусстве Шагала играет сама тема еврейского местечка, штетла. Именно он впервые привозит на Запад тему штетла, обладающую своей спецификой, что было отмечено французскими искусствоведами (П. Шнейдер, Л. Прат).

Таким образом, по ряду признаков Витебскую школу можно отнести к первым еврейским художественным школам в Беларуси и на территории бывшей Российской империи; она являлась национальным творческим учреждением, если рассматривать его в общем масштабе эстетических, педагогических и тематических поисков, что подтверждает, в частности, К. Ле Фоль. Витебская ситуация начала XX века дала отправной пункт нескольким поколениям еврейских художников, пути которых были совершенно разными и дать чёткий однозначный ответ на вопрос о природе их творчества почти невозможно. Именно поэтому вопрос о еврейском искусстве в проблематике Витебской художественной школы остается актуальным. Витебских еврейских художников отличает эклектика стилей, разнообразными являлись пластический язык и колорит их работ. Художники стремились к созданию специфического еврейского искусства, применяя разные способы и выбирая различные пути: бытовая тематика, книжная иллюстрация, реминисценции фольклора и прикладного искусства (даже переход к абстракции, который, например, у Лисицкого большинство исследователей считает проявлением универсализма и влиянием Малевича, Розенберг, к примеру, у схожих классиков авангарда, таких как Ротко и Ньюман, считает своеобразным путём еврейских художников к соблюдению второй заповеди, и эту парадоксальную интерпретацию можно с таким же успехом применить и к Лисицкому). Характеризовать Витебскую школу можно с нескольких сторон: она была провинциальной, поскольку город оказал большое влияние на творчество художников, однако культура, которая являлась доминирующей, всё же оставила значительный след в деятельности Витебской школы; в изучаемую эпоху Витебская школа носила еврейский характер, поскольку многие мастера отстаивали свою принадлежность к еврейскому народу, изображали своё окружение и жизнь местечек; школа была народной по своей сути. Ключевые личности вышли из семей скромного достатка и изображали жизнь бедных слоёв населения, что отражало условия жизни народа, затем творчество большинства из них получило дальнейшее развитие, используя новейшие течения изобразительного искусства эпохи. Таким образом, Витебская школа оказалась в центре событий того времени, в центре нескольких революций: социальной, культурной и политической.

Школа впитала плоды новых преобразований, в результате чего был создан творческий синтез. Она стала ярким примером еврейской национальной школы, которая отличалась особым еврейским духом, духом местечка. Специфику школы объясняет интерес не к поиску фольклорных традиций или орнаментов синагог, а к реальной действительности. Согласно опыту витебских художников, еврейское искусство определяется стремлением отразить свою принадлежность к еврейской общине. Оно нашло отражение в создании жанровых сценок и портретов. Если говорить об особенностях творчества художников Витебской школы, то можно выделить следующие: обращение к жанровой живописи, изображение провинциального быта; написание портретов евреев; интерес к еврейскому фольклору; использование орнаментальных мотивов для иллюстраций народных сказок; общий подход к пейзажной живописи и, в частности, к изображению Витебска и его предместий как символов города и местечка [2, с. 200-204].

*Источники и литература:*

1. Казовский, Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики / Г. Казовский. – Москва: Имидж, 1992. – 76 с.
2. Клер Ле Фоль. Витебская художественная школа (1897-1923) / Клер Ле Фоль. – Минск: ПроPILEI, 2007. – 240 с.
3. Рыбак, И. Пути еврейской живописи (национальное в живописи). Размышления художника. Иссахар-Бер Рыбак, Барух Аронсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://art.mirtesen.ru/blog/>. – Дата доступа: 21.10.2022.
4. Шагал, М. Качество придаёт смысл жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://izbrannoe.com/news/mysli/mark-shagal-kachestvo-pridaet-smysl-zhizni/>. – Дата доступа: 21.10.2022.

**ОТОБРАЖЕНИЕ РЕВОЛЮЦИОННЫХ СОБЫТИЙ  
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ  
И БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ**

Н.И. Дожина (Минск), Чжан Цзиньюй (Гуанчжоу)

Исторические перемены в Китае и Беларуси первой четверти XX в., связанные с военно-революционными событиями – Синхайской революцией 1911 г. и рядом русских революций, начиная с 1905–1907 гг. и заканчивая Октябрьской 1917 г. – оказали огромное влияние на развитие искусства и культуры. Вожди революции осознавали значение искусства для конструирования коллективного сознания и поэтому уделяли этой сфере большое внимание. С целью пропаганды революционных идей было создано новое *агитационно-массовое искусство*, включавшее в себя разные виды искусства (изобразительное, театральное, музыкальное), объединенные общей целью политической пропаганды.

Главной задачей нового агитационно-массового искусства В. Шамшур называет «агитационно-пропагандистское воздействие на большие массы людей» [10, с. 13]. Для того, чтобы достичь максимального успеха «монументальной пропаганды» искусство революции становится в первую очередь искусством улицы [2, с. 73]. В связи с этим в революционном китайском и белорусском искусстве первой четверти XX в. особенно востребованными оказываются массовые виды изобразительного искусства: монументальные скульптуры и плакаты. Область живописи на тему революции также приобретает черты монументальности, что проявляется в выборе историко-героических тем и образов, а также в подчеркнута пафосном изображении событий и героев революции.

Активизации творческой деятельности китайских и белорусских художников в первые послереволюционные годы способствовало общее историко-культурное состояние эпохи, которое, по словам А. Епишина, было «проникнуто небывалым прежде чувством эйфории, веры в чудесное уже наступающее будущее» [2, с. 72]. Белорусский исследователь В. Шамшур главной причиной небывалой творческой продуктивности белорусских художников в это время называет не творческий энтузиазм авторов, вдохновленных романтическими идеями свободы и светлого будущего, а директивные установки советской власти [10, с. 14]. Эти установки были направлены на «постоянную и повсеместную пропаганду идей победившей революции всеми доступными и масштабными средствами» [там же]. Так, например, П. Герасимович пишет о том, что «осуществление плана монументальной пропаганды содействовало приближению искусства к народу, делало его массовым, превратило искусство в мощное средство коммунистического воспитания рабочих, в острое оружие классовой борьбы» [3, с. 149].

Особенностью белорусского и китайского искусства революционных и послереволюционных лет является стремление к реалистическому отображению действительности с учетом новой социалистической идеологии. Данные идеологические установки породили новое явление в искусстве XX в., именуемое *соцреализмом*. Е. Некрасова называет соцреализм «одним из масштабнейших явлений в культуре XX в.» [6, с. 3] и «самым крупным и значительным звеном русской художественной культуры», следующим после передвижничества и русского авангарда [там же].

Задачи соцреалистического искусства определялись следующим образом: «показать в творчестве роль коммунистической партии в строительстве социализма, показать на художественном полотне ее славную и неповторимую историю, показать героев далекого прошлого, героев гражданской войны, героев сегодняшнего дня – передовиков – ударников, ударных и хозяйственно-расчетных бригад, колхозников, ведущих активную борьбу с кулачеством и за организационно-хозяйственное укрепление колхозов, комсомольских и коммунистических ячеек» [1, с. 4].

Художественные принципы соцреализма, выдающиеся китайские и белорусские мастера живописи в 1930 – 1950-е гг. перенимали от ведущих российских учреждений художественного образования, куда отправлялись учиться. Так, например, выпускниками российских художественных институтов были китайские живописцы Ли Тяньсян, Цянь Шаоу, Чэнь Цзуньсань, Чэн Юнцзян, Линь Ган, Цюань Шаньши, Сяо Фэн, Ци Мудун и мн. др. Высшее художественное образование в России получили также классики белорусского соцреализма: художники В. Волков, И. Ахремчик, Е. Зайцев, скульпторы А. Бембель, З. Азгур и др. В китайском и белорусском изобразительном искусстве на тему революции следование стилю соцреализма в первой половине XX в. проявлялось в идеализированном показе героев революции и в монументализации жанров.

Фактически, с 1930-х гг. любые иные стилевые направления, кроме официально принятого соцреализма, в белорусском советском искусстве не имели права на существование. Даже картины, написанные на революционную тематику, но нетипичным художественным языком, подвергались жесткой критике, а их авторы – репрессиям, вплоть до физического уничтожения. Например, резкой критике подвергались картины Р. Семашкевича<sup>1</sup>, посвященные красноармейцам и обладающие яркими признаками экспрессионизма. Характеризуя художественный стиль картины «Красноармейцы» (1932 г.), А. Усс резко негативно высказывается том, что Р. Семашкевича «очень мало интересует вопрос, являются ли его мазки, яркие блики, отражением идеологически правильной идеи [...], или вообще лишены всякого смысла» [8, с. 16].

Революционные события, произошедшие в Китае и в Беларуси в 1910- 20-е гг., послужили отправной точкой для освоения новых тем и образов, порожденных временем. Работа над созданием образцов нового искусства в первые послереволюционные годы шла с большим размахом в обеих странах. О масштабах работ белорусских художников в первые послереволюционные годы, можно судить по статистике, сохраненной в государственных архивах. Например, ссылаясь на данные госархива Гомельской области, В. Шамшур приводит сведения о том, что в период с 1919 по 1921 гг. учащимися и преподавателями гомельской художественной студии (школы) им. М. Врубеля было изготовлено 194 портрета и 23 бюста вождей революции, 79 панно, 407 лозунгов и 87 диаграмм агитационно-пропагандистской направленности, 3 памятника и 14 объемно-декоративных установок: трибун, арок, макетов, 36 наименований печатных плакатов [10, с. 14].

Стилевые установки соцреализма оказали влияние на тематическое содержание произведений нового искусства. Главной задачей нового ис-

---

<sup>1</sup> Р. Семашкевич (1900 – 1937 гг.) – белорусский советский живописец и график, в 1937 г. был арестован и расстрелян по сфабрикованному обвинению в «контрреволюционной пропаганде», в 1957 г. реабилитирован.



кусства стало воспевание идей и героев революции, которые неизменно преподносятся в подчеркнуто идеализированном ключе. В качестве антиподов положительным героям-борцам противостоят резко отрицательные персонажи – наследники прошлых эпох (помещики, священнослужители, бюрократы и др.), а также иностранные поработители.

Ведущими темами революционного изобразительного искусства Китая и Беларуси становятся величие нового государства, порожденного революцией, классового неравенства, прославление вождей революции – основателя партии Гоминьдан Сунь Ятсена (1866–1925 гг.) в Китае и В.И. Ленина (1870–1924 гг.) в Беларуси, фигуры, которых увековечиваются в монументальных скульптурах, а портреты тиражируются в огромных количествах в плакатной графике и в станковой живописи.



Рис. 1 – «Пробуждение льва»,  
Гао Сюй, 1905 г.

Ярким примером китайской революционной журнально-газетной графики, посвященной величию китайского народа, является рисунок «Пробуждение льва» (рис. 1), созданный Гао Сюем в 1905 г. и опубликованный в качестве обложки одноименного журнала. В центре рисунка помещен огромный лев – символ сильного и мужественного китайского народа. Важной деталью рисунка Гао Сюя «Пробуждение льва» становятся два ангеламладенца, обращенных ко льву. Подобное сочетание элементов разнонациональной символики свидетельствует о развитии в Китае в начале XX в. т. н. художественной «школы слияния», приверженцы которой стремились объединить лучшие достижения китайского и европейского изобразительного искусства.

В ряду станковых рисунков на революционную тему несколько особняком стоит рисунок неизвестного автора, опубликованный в сборнике «Картины военных действий периода Китайской Республики» и изображающий побег генерал-губернатора провинций Хубэй и Хунань Жуй Дэна после начала Синьхайской революции (рис. 2). Отличительной чертой этой картины является следование принципам традиционного китайского изобразительного искусства: здесь отсутствует линейная перспектива, пейзаж гор на втором плане выписан в стиле гохуа, а в верхней части рисунка помещена иероглифическая надпись. Указанные признаки позволяют говорить о том, что автор этого рисунка был приверженцем традиционной школы китайской живописи.



Рис. 2 – «Побег генерал-губернатора провинций Хубэй и Хунань Жуй Дэна после начала Синьхайской революции», неизвестный автор, 1910-е гг.

К числу таких историко-иллюстративных плакатов, посвященных батальным сценам из истории революции в Китае, относится цветной плакат «Захват Учана» (рис. 3) неизвестного художника, где изображена сцена вооруженного захвата власти революционными организациями «Вэньсюехой» и «Гуцзинхой» 10 октября 1911 г. На плакате изображена непосредственно сцена захвата города Учан, где революционеры создали военное правительство и объявили о создании республики. Плакат отличается большой степенью динамичности, на первом плане здесь изображены бегущие китайские солдаты (пешие и всадники), атакующие городские ворота. В руках у солдат изображены красные флаги с 18-ю звездами – флаг китайской армии в 1912–1928 гг. Как известно, 18 звезд на этом флаге символизировали 18 провинций ханьской национальности. На крепостной стене города расположены три небольшие фигуры с поднятым вверх белым флагом – представители династии Цин, признавшие свое поражение. Драматизм изображаемого события подчеркивается расцветкой черного неба, полыхающего красными и желтыми цветами, что символизирует собой закат одной эпохи и рассвет другой.

Искусствоведческий интерес представляют в этом отношении работы витебских художников первой трети XX в. Скульптурная композиция «Победа светлого нового», посвященная светлому будущему советской Беларуси и событиям Октябрьской революции и установленная в Витебске в 1922 г., принадлежит перу учеников К. Малевича. Памятник был выполнен в авангардной манере и сооружен из гипса и крашеной фанеры. А. Русецкий описывает этот не сохранившийся до наших дней памятник следующим образом: «на широкой квадратной площадке – основании памятника – возвышалась полусферическая форма, символизирующая земной шар. В

нее остриями входили три разноцветных клина как символ победы светлого, нового» [7, с. 52]. Раскрытию смысла композиции помогали надписи «Луч Октября» и «Светлое побеждает», сделанные светлым рубленым штрихом.



Рис. 3– «Захват Учана», неизвестный автор, 1920-е гг.

В 1924 г. скульпторами Витебского художественного училища был подготовлен проект памятника эпохе коммунизма, включавший в себя скульптуру В. Ленина и символические архитектурные формы – квадрат,

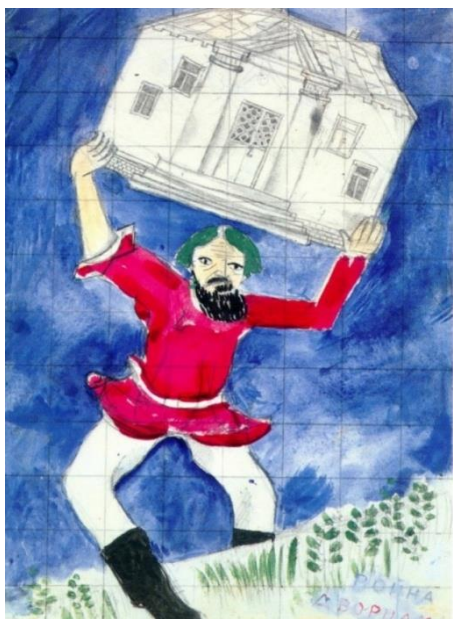


Рис. 4 – «Война дворцам», М. Шагал, 1918–1919 гг.

нее всего на свете» [4, с. 68].

круг, звезду, усеченную пирамиду с глобусом, рельефы с изображениями портретов мыслителей и идеологов социализма [3, с. 152].

Тема классового неравенства и величия простых крестьян и рабочих посвящен акварельный эскиз М. Шагала «Война дворцам» (1918–1919 гг.), выполненный в узнаваемой авторской манере художника (рис. 4). Как отмечает А. Каменский, главным художественным приемом для этой картины становится гиперболизм: «бородатый мужчина, поднимающий как игрушку здание дворца с колоннами, изображен словно бы на фоне всего земного шара, где происходят великие перемены столь тотального свойства, что побеждается даже сила тяготения; власть человеческих чувств оказывается при этом силь-

Тема народного образования нередко поднимается в области белорусской живописи. Например, на портрете Ю. Пэна «Сапожник-комсомолец» (1925 г.) в яркой реалистической манере изображен юноша, внимательно читающий в своей мастерской газету «Заря Запада» (рис. 5). Именно ярко-белая газета становится смысловым и цветовым акцентом полотна, на котором господствуют густые коричневые тона фона обувной мастерской. На рабочем столе перед комсомольцем тщательно выписаны инструменты и обувь.



Рис. 5 – «Сапожник-комсомолец», Ю. Пэн, 1925 г.



Рис 6. – «Демонстрация», С. Юдовин, 1928 г.

К числу белорусских тематических картин историко-иллюстративного характера, связанных с военно-революционными событиями в Беларуси, можно отнести ксилографюру С. Юдовина «Демонстрация» (1928 г.) (рис. 6). На своей гравюре художник изобразил сцену из жизни Витебска в первые послереволюционные годы. В верхней части этой ксилографюры помещена группа демонстрантов с флагами, шествующими по центральной улице города между старинными храмами. Центральную часть гравюры занимает изображение полуразрушенного деревянного дома с покосившимся забором, что символизирует бедность витебского населения в те годы. В правом нижнем углу художник поместил фигуры двух евреев, внимательно читающих газету. Включение этих фи-

гур весьма показательно для творчества С. Юдовина, которое исследователь И. Фурман называет «глубоко национально еврейским» [9, с. 13].

Таким образом, художественные произведения рассматриваемого периода, выполненные как китайскими, так и белорусскими авторами в соцреалистическом ключе, охватили практически все области изобразительного искусства того времени – скульптуру, живопись и все виды графики (станковую, плакатную, газетную). Они демонстрируют разнообразие поисков в области тем, форм, цветов и различных художественных приемов, направленных на передачу идей революции и закрепления их в умах широких масс населения.

*Источники и литература:*

1. Вольскі, В. За магнітабуды беларускага мастацтва / В. Вольскі // Мастацтва і рэвалюцыя. – № 18. – 1932. – С. 3–4.
2. Епишин, А. С. Тема «праздника революции» в живописи послеоктябрьской эпохи / А. С. Епишин // Ист., филос., полит.и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2012. – № 8-1. – С. 72–75.
3. Гісторыя Беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 4 : 1917–1941 / рэд.: Л.М. Дробаў, В. Ф. Шматаў. – 1990. – 350 с.
4. Каменский, А. Марк Шагал, художник из России / А. Каменский // Искусство. – 1987. – № 7. – С. 61–69.
5. Мастацтва Савецкай Беларусі : зб. арт. / склад.: У. Няфёд, У. Стэльмах ; рэдкал.: К. Буслаў, В. Вольскі, Г. Шырма. – Мінск : Дзярж. выд-ва БССР, 1955. – 467 с.
6. Некрасова, Е. С. Социалистический реализм как культурный феномен : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Е.С. Некрасова ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 2006. – 28 с.
7. Русецкий, А. В. Художественная культура Витебщины: Поозерье, Подвинье, Верхнее Поднепровье (1918–1941) / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск : Витеб. гос. ун-т, 2014. – 292 с.
8. Усс, А. Пятая Усебеларуская мастацкая выстаўка / А. Усс // Мастацтва і рэвалюцыя. – 1933. – № 1/2. – С. 9–18.
9. Фурман, І. П. Віцебскія мастакі-гравёры / І. П. Фурман. – Віцебск : Віцеб. акр.г-ва краязнаўства, 1928. – 27 с.
10. Шамшур, В. В. Агитационно-массовое искусство послереволюционного Гомеля / В. В. Шамшур // Искусство и культура. – 2014. – № 1. – С. 12–17.

## РУЛЕВЫЕ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ (1918-1922): МАРК ШАГАЛ И КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

Г.П. Исаков (Витебск)

Витебская художественная школа (1918–1922) для своих рулевых стала своеобразным кристаллом, пройдя через который в силу обстоятельств и исторических реалий жизненные и творческие пути одних в значительной мере обрели сходные черты, а судьбы других оказались кардинально отличающимися траекториями. К последним отнесем Марка Шагала и Казимира Малевича, ставших главными действующими лицами в художественной жизни Витебска в первые послереволюционные годы. Причем, если активная деятельность Шагала способствовала тому, что в Витебске были заложены основы для расцвета левого революционного искусства, то при непосредственном участии Малевича этот процесс достиг апогея и пошел на убыль.

Уроженец Витебска Марк Шагал (Мовша Хацкелев Шагал) (1887–1985) не получил систематического художественного образования, что было характерным для целого ряда «левых» художников в России первой четверти 20 века. Первые шаги в искусство М. Шагал сделал в родном городе в школе-студии Ю. Пэна, затем учился в Петербурге сначала в Школе при Обществе поощрения художеств (1907–1908), потом в частной школе Е. Званцевой (1908–1910)).

С 1910 г. М. Шагал жил и работал в Париже. В 1914 г. после бракосочетания в родном городе с Беллой Розенфельд М. Шагал планировал вернуться с молодой супругой в Париж, но из-за начавшейся первой мировой войны осуществить намеченное не удалось. В 1915 г. художник с женой переезжает в Петроград, где служит в Военно-промышленном комитете. В последующие несколько лет М. Шагал активно участвует в художественной жизни обеих столиц Российской империи: является участником ряда выставок современного искусства, о нем публикуются статьи в прессе, издается книга «Искусство Марка Шагала» (Я. Тугендхольд, А. Эфрос). Таким образом, к европейской, пусть и достаточно скромной, известности художника (выставлялся в Салоне независимых и в Осеннем Салоне в Париже в 1912 г., провел персональную выставку в Берлине в галерее «Дер Штурм» (1914)), добавляется и популярность на родине. После революции 1917 г., оказавшись в водовороте революционных событий, М. Шагал принимает важное и принципиальное решение и разменивает свой «столичный» статус на «провинциальный» мандат «уполномоченного по делам искусств в Витебской губернии». Художник приезжает в Витебск с твердыми намерениями преобразить родной город в соответствии со своими детскими мечтаниями. Именно по этой причине с первых дней пребывания в Витебске М. Шагал направляет усилия, наряду с оформлением города и гу-

бернии к празднованию 1-й годовщины Октября, на организацию художественного училища и создание Губернского художественного музея, о которых грезил с молодых ногтей.

По завершении праздничных мероприятий, посвященных первой годовщине Октябрьской революции, М. Шагал сосредоточил усилия на организации в Витебске художественной школы. После продолжительной подготовительной и организационной работы на протяжении осени и зимы 1918 г. официальное открытие Витебского народного художественного училища (ВНХУ) состоялось 28 января 1919 г. В программе учебного заведения, напечатанной на страницах местной газеты, отмечалось, что «открывающаяся в Витебске художественная школа, прежде всего, ставит своей задачей проводить в жизнь начала подлинного революционного искусства, порывающего со старой рутинной академией» [1]. В первые месяцы в ВНХУ преподавали, в основном, представители «левого» искусства.

Кроме традиционных мастерских при училище существовала т.н. «Свободная мастерская», которой руководил М. Шагал. Она представляла собой своеобразную общественную студию, прием в которую из-за большого количества желающих был ограничен и осуществлялся по представлению работ на конкурсной основе. Занятия в мастерской студии проходили раз в неделю; на манер парижских «академий» в студии царили свобода и раскованность. Ограничений по возрасту не существовало. Занятия проводились бесплатно.

Опыт первых месяцев работы учебного заведения убедил М. Шагала в необходимости для пользы дела самому возглавить художественное училище; художник с головой окунулся в административную работу, сочетая ее с преподавательской деятельностью и пытаясь при этом не забывать о творчестве.

Шагал неоднозначно реагировал на приезд в Витебск основоположника супрематизма К. Малевича. С самого начала совместной работы, с первых дней ноября 1919 г. между художниками возникли трения и принципиальные расхождения во взглядах на то, чему и как нужно учить в ВНХУ. Конфликт был настолько серьезным, что Шагал собирался бросить все и уехать, однако ученики руководимой им «свободной мастерской живописи» уговорили художника остаться в училище и не покидать Витебск.

К лету 1920 г. обстановка в художественной школе сильно переменилась. 25 мая 1920 г., вернувшись из очередной командировки в Москву, М. Шагал был поставлен дождавшимися его приезда учениками перед фактом, что «молодежи кругом» него не стало, приверженцы оказались распропагандированы и рекрутированы Уновисом (Утвердители нового искусства), возглавляемым К. Малевичем. Теперь уже никто не удерживал Шагала в школе и городе, как следствие, посланный в начале июня 1920 г. «в гор. Москву на конференцию заведующих изобразительных искусств» художник не возвратился в Витебск.

Примечательно, что М. Шагал, вкусив в Витебске в 1918–1920 гг. на различных ответственных должностях «административного хлеба», за всю долгую, почти столетнюю жизнь, больше ни разу не изменил своему «месту у мольберта», а витебские годы так и остались исключительным явлением в его биографии.

Казимир Северинович Малевич (1878–1935), как и М. Шагал, не имел систематического художественного образования. Некоторое время он учился в Киевской рисовальной школе у Н.И. Мурашко (1894–1896), затем, после нескольких неудачных попыток в начале 1900-х гг. поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, в 1904–1906 гг. посещал частную студию Ф.И. Рерберга в Москве.

В конце октября 1919 г. К. Малевич принял решение оставить должность главного мастера живописной мастерской Московских Вторых государственных свободных художественных мастерских и переехать в Витебск. Решающим обстоятельством в пользу переезда стала для теоретика супрематизма возможность получить выход в печать. Провинциальный Витебск для К. Малевича должен был стать на короткий промежуток времени тихой и спокойной гаванью, местом «отдохновения», однако именно непродолжительный витебский период стал волею судеб одной из самых ярких и значимых страниц в творческой биографии художника.

К. Малевич, в отличие от М. Шагала, был прирожденным лидером, главой художественного направления. Являясь генератором новых идей, художник умел консолидировать вокруг себя сторонников и единомышленников.

К. Малевич с ноября 1919 г. вел в ВНХУ специальный разработанный им курс теории и практики нового искусства. 14 февраля 1920 г. в Витебске было создано одно из самых мощных и последовательных в поисках новых форм и изобразительных средств объединений первой четверти XX в. Уновис. Уновис провозгласил создание в учебном заведении «Единой аудитории живописи» [2, с. 79], в основу занятий в ней была положена программа Малевича, ставшая результатом постижения художником собственного пути; последняя предусматривала последовательное прохождение учеником всех ступеней «от Сезаннизма до супрематизма». Н. Коган вела пропедевтический курс, В. Ермолаева руководила прохождением дисциплин сезаннизма, кубизма, кубофутуризма. Сам Малевич вел обучение путем анализа выполненных подмастерьями аудиторных заданий и самостоятельных работ с постановкой «диагноза» склонностям и направленности студента.

Витебский Уновис закончил свое существование в мае 1922 г. выпуском 10 дипломников из стен Витебского художественно-практического института.

В 1922 г. К. Малевич, покинув Витебск, перебрался в Петроград, куда затем один за другим переселились ряд членов Уновиса. Некоторые из них стали сотрудниками Института исследований культуры современного



искусства, впоследствии Гинхука, директором которого был назначен К. Малевич. Однако попытки художника возродить Уновис на новой почве закончились ничем. [3]

Заключение. Столкновение в художественной жизни Витебска в 1919-1920 гг. двух известных художников, двух ярких личностей, привело к тому, что Марк Шагал вынужден был покинуть родной город, чтобы больше никогда не вернуться. Справедливости ради, следует отметить, что и Казимиру Малевичу почивать на лаврах победителя довелось не долго.

После отъезда из Витебска, М. Шагал непродолжительное время работал в Москве в Еврейском камерном театре, а затем в трудовой колонии для беспризорных в Малаховке под Москвой. С 1922 года для оказавшегося волею судеб в Европе М. Шагала, как для художника, начинается путь восхождения к мировой известности и признанию. Несмотря на трагические события второй мировой войны, следует признать, что последние несколько десятилетий жизни художника – это апогей его творчества, период триумфа и всемирной славы.

К. Малевич во второй половине 1920-х – начале 1930-х гг., не получив возможности уехать из СССР, вынужден был лавировать в жизни и творчестве, чтобы не попасть под каток репрессий, когда авангардное и экспериментальное в искусстве были уже не в фаворе (в отличии от первых после-революционных лет). Художник наряду с работами, написанными в супрематической и постсупрематической стилистике, параллельно писал холсты академического толка, выказывая таким образом своеобразную лояльность власти предрержащим, у которых в этот период в приоритете были реалистические принципы в искусстве крепнущего социалистического общества. И только закончив свой жизненный путь, К. Малевич, словно подчеркивая кем он был на самом деле, «хлопнул» крышкой супрематического гроба, в котором в соответствии с завещанием его хоронили.

Примечательно и символично и развитие событий после смерти обоих художников. Как известно, М. Шагал покинул бренный мир, поднимаясь в лифте в свою мастерскую (подобно творцу, воспаряющему в рай), а могила художника на кладбище во французском городке Сен-Поль-Деванс, близ которого с конца 1940-х гг. на вилле Холм он работал, стала местом паломничества его почитателей.

Не столь благосклонна оказалась судьба к К. Малевичу. По завещанию после кремации тела урна с прахом художника была захоронена под «любимым» дубом в окрестностях деревни Немчиновка; в последствии через некоторое время дерево было спилено, а урна с прахом выкопана и утрачена, и на данный момент не представляется возможным установить даже точное место захоронения художника (предпринимаются попытки установить символический памятный знак в районе многоэтажной застройки разрастающейся Немчиновки)

За последние полвека по заслугам воздано и М. Шагалу, и К. Малевичу – имена художников приобрели всемирную известность, получили

признание даже на родине. Заметим, что в конце XX – начале XXI в. в Витебске были открыты Дом-музей Марка Шагала и Арт-центр Марка Шагала, созданы несколько памятников и мемориальных досок, посвященных художнику. Вызывает удивление и недоумение, почему в городе над Двиной до сей поры нет памятника или памятного знака К. Малевичу.

При всем отличии жизненных и творческих траекторий судеб Марка Шагала и Казимира Малевича, следует признать, что и та и другая стезя – непредсказуемый, со взлетами и падениями путь художника, две стороны одной медали.

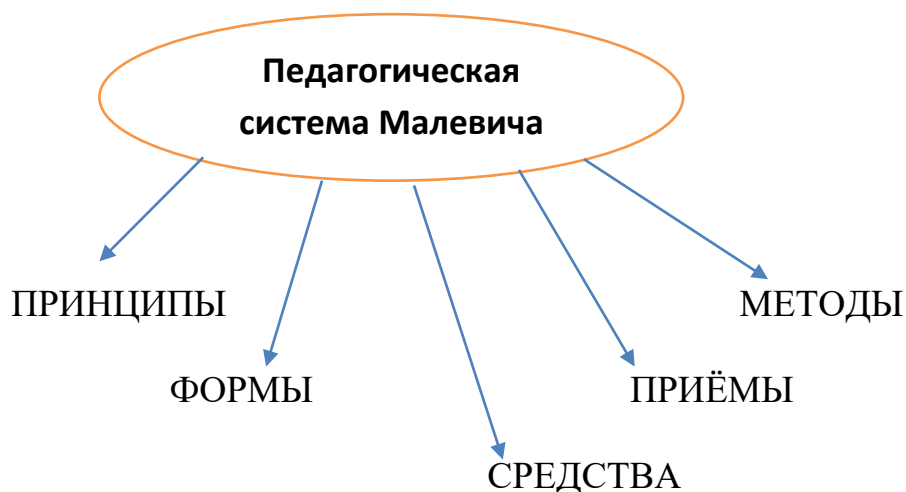
*Источники и литература:*

1. Витебский листок. – 1919. – 16 нояб.
2. Шатских, А.С. УНОВИС – очаг нового мира /А.С. Шатских/ Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915–1932. Каталог выставки. – Берн-Москва, 1993. – С. 72–83.
3. Исаков Г.П., Витебск в жизни и творчестве Ю. Пэна, М. Шагала, К. Малевича / Г.П. Исаков // Искусство и культура: научно-практический журнал. – 2017. – № 3(27). – С. 39–42.

## **ГЛАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА В ВИТЕБСКЕ**

Т.В. Котович (Витебск)

Как любая педагогическая система, Малевичское образовательное предложение в ВНХУ, представляет собой совокупность подходов, каждый из которых имеет собственную специфику и последовательность реализации, а все вместе слагающихся в синкретическое единство во имя конечного результата – создание личности современного художника, мастера и ученого.



Малевичскую школу УНОВИСа мы определяем как центральное понятие Витебской художественной школы. Объем представлений в термине «Витебская художественная школа», включающий *все* направления в изобразительном искусстве, видится нам не актуальным: 1) 20 век начинается и начинается искусством, соответствующим новой картине мира. И в этом случае мы подчеркиваем эту особенность развития искусства в Витебске; 2) любая художественная школа неотличима от Витебской, если исключить из Витебска мастерские Казимира Малевича; 3) все иные направления в ВХУ являются другой, параллельной областью развития и подчиняются другим законам организации; 4) другие направления оказываются антагонистическими по отношению к малевичскому.

Из свидетельства Нины Коган (письмо к П. Митуричу в апреле 1921 года) это противостояние подчеркнуто особо: «<...> вчера было у нас Заседание Педагогического Совета совместно с Секцией ИЗО и Завед<ующим> Отделом Народн<ого> образов<ания>. Воспользовавшись отсутствием Казимира Севериновича (при нем не смели) и преподнесли нам такую программу школы, что волосы дыбом стали: 1) Старый гобелен для росписи 2) методика рисования старой школы 3) венец всему – агитационный плакат. Ничего больше “им” говорить не нужно. Мы начали протестовать, они грозить силой Губпрофобра отнять помещение. Тут кажется все ясно» [1].

*Из совокупности сегментов Малевичской педагогической системы мы выделяем проблему синтетического взаимодействия и воздействия базы всей системы – малевичских принципов с ядром всей системы – малевичских методов.*

Система обучения выступала в качестве Свободных художественных мастерских, что объединяло эти мастерские в: 1) профессиональную общность; 2) в сеть доступного высшего образования. Казимир Малевич создал на основе свободных мастерских сеть российских УНОВИСов. В Витебске, как и в других российских городах, подобная система мастерских – Единая аудитория живописи – составила элемент Единой трудовой школы, где вели преподавание ученики и учителя ВХУ. Программа Единой аудитории живописи в Витебске была принята в феврале 1920 года и представляла собой новаторскую программу обучения. Вместе с новыми предметами – изучением современных направлений в искусстве – программа предполагала важную особенность, которую подчеркивает Л. Жадова как наиболее существенное отличие от других мастерских в системе преподавания: «УНОВИС мыслился не только как педагогическое учреждение, но и как научно-исследовательский институт, и как универсальное художественное бюро-мастерская, занимающееся практическими работами» [2]. Отметим в данном замечании Л. Жадовой именно стезю научного исследования.

Для утверждения подобного совмещения школа должна была разделиться на два сегмента: 1) училище; 2) институт. Художественно-практическим институтом ВХУ стало в 1921 году. А в качестве научно-

исследовательского института УНОВИС функционировал в философской научно-исследовательской экспедиции: 1) кубистическо-футуристический раздел; 2) супрематический раздел.

Слагаемые творчества Казимира Малевича: 1) художественная презентация; 2) научная теория; 3) педагогическая практика – были основаны на принципах исследования систем, что аналогично современным подходам общей теории систем. Имеется в виду: 1) структурирование; 2) абстракция; 3) формализация; 4) идентификация; 5) системность.

Начальным, исходным положением является структурирование всего корпуса произведений современного искусства. Если пользоваться параметрами теории систем, то мы вправе сопоставить принцип идентификации (отождествления) с параметрами Теории прибавочного элемента. Идентификация определяет тождественность всей системы и ее элемента, а также выявляет факторы воздействия на всю систему.

Прибавочный элемент дает ключ к 1) анализу восприятия, 2) к трансформации ощущения и отношения к объектам и явлениям. Он выражает состояние, характеризует весь комплекс художественного творчества, и он же способен видоизменять установившийся порядок. Теория Прибавочного элемента является основанием малевичского структурирования: всякая художественная система согласована в своей статике и динамике, и всякий живописец устанавливает их гармонию. Если в нее вмешивается новый прибавочный элемент, следует деформация, которая развивается и образует новую форму – главные основания малевичского анализа искусства и его направлений, а также основания школы: «<...> может развиваться и создать новые формы, победив или изменив предыдущую норму, создав собой новое обстоятельство» [3].

Системный принцип формализации в применении к малевичскому анализу мы видим двояко: 1) это касается создания самого произведения, в котором отображение реальности происходит на формальном уровне, т.е. интерес перемещается на саму структуру создаваемого; 2) это касается и исследования структур.

Обычно принцип системности предполагает связь/сигналы системы как объекта с внешним окружением как более сложной системой. В витебской школе Малевича интересовала одна сторона – внутренняя организация модернистского художественного конгломерата: синтез и взаимодействие элементов, а также эффективность художника в создании подобного синтеза.

В своей статье «Методы» Малевич обосновал тезис о необходимости синтеза и функционального взаимодействия исследовательского института и школы. Институт, по его предложению, состоял из лабораторий исследования для выявления законов изменения видов предметов. Школа представляла как классы, отделения, факультеты, где преподавание подчиняется определенному методу, изложенному институтом [4]. В малевичской практике исследовательское направление происходило в синтезе с преподаванием на практике.

Выявим *совокупность* методов Малевича в витебской школе.

Метод мастерской Малевич сопрягал с методом творческого объединения, что выразилось в алгоритме оформления празднования Комитета по борьбе с безработицей.

Мастерская способствовала сплоченности учеников, созданию общности, на основе ответственности друг за друга и взаимопомощи. Мастерская совершенствовала их коммуникативные качества и способности самостоятельно создавать план урока (многие работали в витебских школах и преподавали в Витебском институте), опыт групповой деятельности стал для них основой построения УНОВИСа.

Мастерская Малевича представляла и программу новой социализации, не имеющей аналога в дореволюционном Витебске. Работа учеников осуществлялась в школе и в городе, а каждое задание оценивалось всей группой, вместе с тем, у педагога была возможность определять варианты задания для разных групп.

Метод мастерской способствовал саморефлексии, ученики вели дневники, фиксировали задания, определяли вектор движения в собственном развитии, проводили анализ происходящего в школе и в обучении и мировидении.

Метод проектов рассматривается сегодня как наиболее эффективная технология работы над проблемой с целью и стимуляции интереса к педагогическому предложению, и умения применять знания на практике. В педагогической практике Малевича он давал высокие результаты коллективного творчества и собственных исследовательских начинаний учеников.

Первым проектным заданием в школе Малевича является оформление празднования 2-летней годовщины Комитета по борьбе с безработицей: «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею» [5].

Следующими проектами стали: 1) лекция/перформанс в латышском клубе; 2) украшение города к праздникам. Первомайское украшение 1920 года было описано С. Эйзенштейном и стало своеобразной метафорой школы Малевича, всего его витебского периода и метафорой малевичской проектной технологии.

Кейс-метод в современной педагогике предполагает умение ученика анализировать сумму знаний с применением их на практике. Он совокупно соотносится с проектной деятельностью учащихся. В малевичской мастерской реализацией знаний были: 1) театральные показы/вечера, 2) росписи стен и трибун, 3) создание вывесок и афиш, 4) отделки щитов на трамваях, 5) полиграфические проекты, 6) коллективные выставки.

Метод развития аналитического мышления, используемый Малевичем, был связан со всем комплексом. На нем были основаны: 1) опытное рисование; 2) уроки, проводимые уновистами в школах города; 3) учебно-мозговые штурмы при проведении совместных проектов; 4) эссе; 5) перекрестные дискуссии.



Занятия в витебской мастерской Казимира Малевича

Классический метод: лекции+урок+истолкования+показ. Программа единой аудитории живописи в ВНХУ состояла из четырех разделов: 1) подготовительный (ознакомительный, представление об абстракции, цвете, форме, объёме и композиции); 2) кубизм; 3) футуризм; 4) супрематизм.

Лабораторный метод прибавочного элемента представлял собой основу всей совокупности приёмов обучения. Малевич полагал, что школа обязана установить для каждого ученика степень его собственного прибавочного элемента. Теория прибавочного элемента основана на педагогической практике Малевича, педагогическая система основана на Теории прибавочного элемента.

Итак, принципы педагогической системы и ее методы взаимоувязывают обучение и научные выводы, сделанные по итогам витебских классов в единый комплекс.

#### *Источники и литература:*

1. Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. – М., 2017. – С. 126.
2. Жадова, Л.А. К.С. Малевич - цветопись, объемостроение/ Л.А. Жадова// Художественные проблемы предметно-пространственной среды. - М., 1978. - С. 34-35.
3. Малевич, К.С / К.С. Малевич. Собрание сочинений в 5 тт., Т. 2. С. 56.
4. Малевич, К.С / К.С. Малевич. Собрание сочинений в 5 тт., Т. 5 – М., 2004.– С. 244.
5. «Уновис и его общественное творчество»/ Альманах УНОВИС № 1. 1920.

# ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ФЕСТИВАЛЬНОЙ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ КИТАЯ

(на материале постановок Национального Большого театра Китая)

Ли Шаохань (Минск)

В контексте современных глобализационных процессов, углубления диалога между Востоком и Западом, оперное искусство становится высокоэффективным способом интеграции Китая в общемировое культурное пространство. В то время как другие виды классического искусства сегодня переживают кризис или претерпевают существенные трансформации, теряя свой первоначальный вид, опера продолжает успешно функционировать и развиваться. Осваивая искусство европейской оперы, относительно нового жанра музыкально-драматического искусства для китайской художественной культуры, режиссеры Китая осуществляют поиски новых сценических решений с опорой на эстетические требования классической европейской музыкальной культуры. Однако для того, чтобы приблизить европейскую оперу к китайской аудитории, режиссеры привносят в оперу национальный колорит, расширяя тематику и сферу образности, выразительные средства и художественные приемы. Присутствие образов и символов традиционной и современной культуры Китая в оперных постановках, являющихся достижением европейской культуры, подчеркивает очарование Востока.

Формирование и создание уникального репертуара является важной задачей для Национального Большого театра Китая, а также ключевым условием его конкурентоспособности. Театр добился впечатляющих успехов в создании репертуара, представив целый ряд привлекших внимание широкой публики постановок, которые совмещают в себе глубокую идейность, высокую художественность и яркую зрелищность. По количеству, качеству и скорости создания постановок Национальный Большой театр Китая не уступает ведущим мировым театрам и привлекает внимание выдающихся зарубежных театральных деятелей.

С момента открытия в 2009 г. до 2020 г. творческий коллектив НБТ поставил 47 классических западных опер в новой редакции, 14 оригинальных оперных постановок и 4 оригинальных детских оперы. Среди мировых классических шедевров – оперы Дж. Пуччини, Дж. Верди, В.-А. Моцарта, Ж. Бизе, Г. Доницетти, Дж. Россини, Р. Вагнера, П.И. Чайковский, П. Маскани, Р. Леонкавалло, В. Беллини, Р. Штрауса, К. Сен-Санса, У. Джордано, А. Дворжака, Ж. Массне [1]. Никогда прежде постановочные факторы, такие как режиссура, актерская игра, живописное и архитектурно-пространственное решение, световое оформление и пр., не значили так много для оперы, как в нынешнюю эпоху. Содержательные связи между двумя мирами – музыкальным и визуальным – сегодня осознаются как главный источник драматического действия. Исследование и анализ но-

вейших спектаклей на сцене китайского театра, как представляется автору, намечает и некоторые перспективы в изучении современного оперного театра и режиссерских перспектив.

Внимания заслуживают опера Дж. Пуччини «Турандот» в трактовке китайского режиссера Чэнь Синьи (род. 1938 г.), которая была представлена на сцене Первого оперного фестиваля НБТ в 2009 г. и повторно показана в 2019 г. Постановка была приурочена 150-летию великого композитора и стала первой оригинальной постановкой западной оперы на сцене Национального Большого театра Китая.

Из истории создания опер известно, что в 1924 г., когда Дж. Пуччини дошел до второй сцены III акта в написании оперы, он, к несчастью, скончался, оставив миру так и не завершенную «Турандот». В 1926 г. итальянский композитор Ф. Альфано по черновикам Дж. Пуччини закончил работу над оперой. Новая премьера «Турандот», состоявшаяся на музыкальном фестивале в Зальцбурге в 2002 г., представляла собой версию, дописанную итальянским композитором Лучано Беріо. Молодой китайский композитор Хао Вэйя по заказу НБТ дописал оперу «Турандот» и на сегодняшний день стал третьим автором в мире, продолжившим это произведение, а также первым китайским деятелем искусства, предложившим свое продолжение «Турандот».

В китайской версии оперы Дж. Пуччини «Турандот» композитор Хао Вэйя написал арию «Первая слеза» специально для главной героини. Композитор посчитал, что отсутствие арий у принцессы Турандот в предыдущих версиях, а также ее мгновенное превращение по сюжету более ранних постановок из хладнокровной героини в нежную и мягкую, глубоко любившую принца Калафа после его поцелуя, является слишком внезапным. Поэтому акцент в этой версии был сделан именно на раскрытие изменений в душе принцессы Турандот при помощи арии «Первая слеза» [1].

Режиссер Чэнь Синьи попытался раскрыть две темы: любовь и героизм. Он вводит в сценарий двух абсолютно новых персонажей: Дух принцессы и Святого Юйжэня (кит. 羽人 – бессмертный в китайской мифологии; в отличие от прочих бессмертных в китайских легендах у «юйжэней» имелись крылья, впервые они упоминаются в древней «Книге гор и морей»). Характер этих персонажей раскрывается в танце. Дух принцессы обитает в подземной усыпальнице, он является воплощением жестоких воспоминаний, от которых не может избавиться принцесса Турандот, это воплощение злобы в ее душе. Только после поцелуя Калафа Дух принцессы печально покидает сцену, уступая место Юйжэню, любовь одерживает победу над мстостью. Источником вдохновения для создания образа Юйжэня послужили его изображения (фрески и рельефы) эпохи Хань в древних гробницах провинций Хэнань и Шэньси. Режиссер уподобил эти образы древней китайской мифологии образам ангелов в западной традиции, облик и способности которых более знакомы современной китайской аудитории [2, с. 37].





Рис. 1-2 – Сцена из оперы «Турандот» (2008)



Рис. 3 – Актер исполняет роль юйжэня из оперы «Турандот» (2008)



Рис. 4 – Рельефы на кирпичах и фрески с изображением Юйжэня

Художественным оформлением этой сцены занимался Гао Гуанцзянь, художник-сценограф и художественный директор НБТ. В оформлении сцены этой оперы можно увидеть образы драконов, благовещих облаков, журавлей, элементы традиционной китайской архитектуры: каменных львов, балюстрады из белого мрамора и множество других китайских элементов. Применяя различные творческие методы и приемы, режиссер вместе с тем привносит в традиционные элементы современные эстетические черты. Например, в первом акте по обеим сторонам сцены установлены огромные каменные львы, однако это не прямо сидящие львы в традиционном китайском представлении, а склонившие голову набок и смотрящие сверху вниз на людей на сцене, что делает их образ более живым и богатым [2, с. 38].

Декорации, расположенные в глубине сцены, изображают высокий дворец. Летящая в небе стая журавлей, высокая лестница, уходящая до самой авансцены, восседающий император на троне с изображением дракона, несколько десятков «юйжэней», стоящие по обе его стороны – так на сцене была представлена пышная свадебная церемония во дворце. Помимо этого, Гао Гуанцзянь в полной мере использовал высоту и глубину сцены театра, разделив ее на несколько зон, добавив механические подъемники и передвижные платформы [2, с. 38].

Другая опера Дж. Пуччини «Богема», представленная НБТ на Первом оперном фестивале в 2009 г., также получила высокую оценку публики. Это опера, написанная композитором в 1896 г., повествует о жизни четырех бесшабашных и разгульных людей из Латинского квартала Парижа, стремящихся к свободе и ищущих любви. В версии НБТ режиссер Чэнь Синь «перенес» действие сюжета из Латинского квартала в известный не только в Китае пекинский Арт-район 798, квартал творческой элиты. Арт-район 798 представляет собой бывший комплекс электрической промышленности, где находился Государственный завод №798. С 2001 г. в нем постепенно концентрируются художественные галереи, студии дизайна, выставочные пространства, работают мастерские художников, модные бутики, артистические кафе [1].

Художник-сценограф Чжан Циншань отказался от умышленного акцента на сценическом образе маленькой мансарды, которая присутствовала во многих версиях оперы, и полностью заместил ее просторными строени-

ями завода №798 с присущим ей промышленным дизайном интерьера. Заводские постройки, трубопроводы, станки и прочие хорошо знакомые китайской публике элементы района 798 нашли широкое применение в декорационном оформлении сцены. Просторный и грубый архитектурный стиль Арт-района 798 хорошо сочетался с художественной атмосферой свободы и искренности, представленной в опере [3, с. 12].



Рис. 5 – Сцена из оперы «Богема» (2009)

Таким образом, оперные постановки Национального Большого театра Китая, усваивая творческий опыт европейского оперного театра, органично дополняют их самобытными национальными чертами, что вызывает немалый интерес китайской публики. В то же время, эксперименты китайских режиссеров вносят существенный вклад в развитие оперного искусства, а оперные постановки Национального Большого театра транслируют китайскую культуру в мировое художественное пространство.

#### *Источники и литература:*

1. 中国国家大剧院 / Официальный сайт Национального Большого театра Китая [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chncpa.org/>. – Дата доступа: 10.09.2022.
2. 司马勤. 国家大剧院版《图兰朵》：经典普契尼中国制造 / 司马勤, 李正欣 // 《歌剧》. – 2008年. – 第5期. – 第37-38页. = Сыма, Цинь. Версия «Турандот» Национального Большого театра: китайская постановка классики Пуччини / Цинь Сыма, Чжэнсинь Чжэнсинь // Опера. – 2008. – №5. – С.37–38.
3. 沈祺. 艺术家“穿越”到798后的生涯—观国家大剧院《波希米亚人》 / 沈祺 // 《歌剧》. – 2009年. – 第6期. – 第12-13页. = Шэнь, Ци. Жизнь художника, перенесенная в Арт-район 798: после просмотра «Богемы» Национального Большого театра / Ци Шэнь // Опера. – 2009. – №6. – С.12–13.

## ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ К.С. МАЛЕВИЧА «ШКОЛА-НАУЧНЫЙ ИНСТИТУТ»

А.Г. Лисов (Витебск)

Об основополагающих принципах системы Малевича можно получить представление из разработанной «Программы единой аудитории живописи». О способах ее практической реализации в учебном процессе, организованной в витебской мастерской Уновиса можно в некоторой степени судить по сохранившимся дневникам одного из учеников Малевича этой поры Льва Юдина [3].

Витебской программе предшествовала программа для мастерской во Вторых Московских государственных свободных художественных мастерских на 1919/1920 учебный год [5]. В Москве, где Малевич проработал около года и впервые столкнулся с необходимостью разработки авторской программы, стали формироваться принципы его педагогической системы. В Витебске, где он преподавал в условиях свободных мастерских, дававших учащимся право свободного выбора педагога и возможность переходить из мастерской в мастерскую, художник осознал, что подобная структура школы не способна дать единую выстроенную систему. В совокупности с идеями разрушения старой художественной академии, как олицетворения буржуазности, замены ее новыми революционными школами, усилия Малевича в Витебске были направлены на формирование совершенно новой педагогической системы, которая должна была стать основой обновленной революционной художественной школы. Именно эта деятельность художника привела в итоге к известному конфликту с Марком Шагалом, творцом Витебского художественного училища. Шагал оказался неспособным противопоставить системе Малевича внятные педагогические принципы. Малевич же заявил систему, которая коренным образом меняла наполнение учебного процесса и структуру учебного заведения.

В основании его программы – положения о том, что коллектив Уновис составляет единую аудиторию живописи, которая отгораживается от вопросов философии нового искусства, а также архитектуры, театра и других видов искусства и занимается «моделированием» утилитарных вещей, решением практических задач. В структуре училища выделяются живописный, архитектурно-технический и декоративный факультеты. Общим направлением деятельности аудитории являются кубизм, футуризм и супрематизм. Если в программе московской мастерской общее ее направление охарактеризовано «как новый реализм живописного мировоззрения» [5], то в витебской – «как новая живописно-цветовая мирореализация» [1, с. 181]. В витебской программе определены пять разделов, из которых два первых представляют практический и теоретический уровни освоения кубизма – абстракцию вещей, познание живописной и скульптурной формы, а затем теорию и систему

построений в кубизме, а также фактуру. Третий раздел составляла теория построения движения вещей в футуризме, и наконец, четвертый завершающий раздел был связан с определяющими понятиями супрематического направления. Последний раздел явно перегружен в сравнении с предшествующими. В нем обозначены проблемы, над которыми Малевич много работал в своих витебских текстах: динамизм цвета, «бесцветное супрематическое движение», «движение цветовой энергии», понятие экономии. Здесь же обозначена проблема – коллектив как путь к единству.

Следующий раздел программы – «декоративные мастерские». Программа в целом в том виде, как она представлена, выясняет скорее структуру школы, нежели последовательность конкретных учебных задач и заданий в традиционном академическом виде. Очевидна ее связь с теоретическими проблемами, над которыми работал Малевич. Надо сказать, что в практическом плане программа в первых двух ее разделах для подавляющего числа плохо подготовленных витебских учеников оказывалась «непроходимой». В ней намечено изучение живописной системы Сезанна (во втором разделе) и Ван Гога (в третьем). Вводятся такие понятия, как статика и движение, симметрия цветовых элементов, вес, форма и конструкция. Во всех направлениях нового искусства важнейшими являются «систематизация, конструкция сооружений живописи, равновесие формовых сооружений в живописи».

Опубликованный дневник Льва Александровича Юдина – свидетельство практической реализации программы Малевича в Витебске. Одна из дневниковых тетрадей Юдина относится к витебскому периоду с 11 июля 1921-го до 25 июня 1922 года. Это машинопись на 74 страницах. В ней содержатся не только записи, но и многочисленные зарисовки, таблицы, дающие представление о конкретных заданиях в мастерской Уновис [3].

На страницах дневника Лев Юдин объясняет принципиальное построение программы Малевича, в которой мы видим не последовательность практических заданий, направленных на конкретный результат, как в традиционной академической системе, а заданную последовательность изучения живописных систем. Важную роль при рассмотрении разных систем играет анализ конструкции. В этой связи Юдин пишет: «Конструкция как искание системы. Система определяет конструкцию, но конструкция еще не всегда определяет систему. Поэтому для построения программы Уновиса взяты системы (курсив мой. –А.Л.), но не дисциплины, сами по себе ничего не указывающие и никуда не ведущие» [3, с. 135]. Он отмечает особую роль кубизма: «дисциплины безвременны и в общем пользуются достижениями кубизма– не далее, считая их как бы уже абсолютными». Обращает внимание принципиальное отличие супрематизма, который развивает совершенно другой взгляд на цвет, форму и т. д. Заметим еще, что большинство учащихся Малевича дальше освоения кубизма и не пошли, это оказалось им не по силам, главным образом из-за недостаточной подготовки.

У Юдина зафиксирована еще одна мысль учителя, очень значимая для последующего развития его педагогической системы. Она связана с пониманием того, что «вообще каждая система имеет завершенный взгляд на свои элементы и определенное понимание их, что и выражается в конструкции ее» [3, с. 135]. Иначе говоря, художественно-педагогическая система должна быть сконструирована исходя из роли ее составных частей, понимания их задач. Юдин записывает в дневнике, что программа «понемногу входит» в него [3, с. 64], и дневниковые записи позволяют реконструировать его работу над проблемами, с которыми он сталкивается.

Кубизм и футуризм, предшествующие супрематизму в системе Малевича, оказываются в его понимании более утилитарными. В этой связи Юдин записывает: «Оставив эстетический хлам искусству, переходим к творчеству сооружений» [3, с. 64].

Программа усвоения супрематизма состоит из этапов:

- построение в пространстве одной и двух супрематических форм черного цвета;

- построение трех, четырех форм черного цвета;
- построение системы движущихся форм;
- разрешение двух и нескольких линий движения.

Последовательность заданий:

- изучение конструкции, формы;
- изучение фактуры материалов, соотношения фактур;
- движение, висение, удерживание.

В своей работе с программными заданиями Юдин делает открытия и фиксирует их в дневнике: он ищет путь «через цвет как энергию, к материалу как энергии», изучает порядок угасания цвета, «но не материала», как далее сам отмечает [3, с. 71].

Юдин зарисовывает таблицы, которые Малевич вместе с учениками разрабатывал, очевидно, уже в Витебске. В их числе таблица строения фактур, таблица видов движения. Таблицы предшествовали более поздней работе в этом направлении: в Ленинграде в ГИНХУКе были созданы 22 таблицы, с которыми художник отправился в 1927 году в свою зарубежную поездку, выступал в Германии (в настоящее время хранятся в амстердамском Стеделейк-музее). В дневнике Юдина зафиксированы темы собеседований в мастерской Малевича, среди них «Строитель супрематизма и техники».

В предисловии к витебской программе Малевич говорит о необходимости разделить школу (училище) на исследовательский институт и собственно училище. Институт призван «создавать направления», в училище же «проходят живопись и декоративное прикладное моделирование утилитарных вещей, скульптур[у]» [1, с. 181]. В текстах позднейшего времени, написанных после 1920 года, эта модель школы конкретизировалась. О витебском опыте изучения культур новейшего искусства и их освоения

учащимися витебских художественных мастерских Малевич писал, излагая свою теорию прибавочных элементов живописи в немецком издании своей большой книги «Мир как беспредметность» (1927). В Витебске ему удалось реализовать идею училища, которая была школой без исследовательского института, вернее сказать, в Витебске художник сам, один был этим институтом. С переездом в Ленинград ему удалось на базе ГИНХУКа создать такой исследовательский институт, но теперь без школы. В предисловии «К статье “Методы”» из блокнота за 1924 год он рассуждает об исследовательском институте и школе как источниках формирования методов [4]. Здесь же указывает на то, что в институте «вырабатываются методы» профессорами, которые «создают научные предметы» в рамках института. Школа же «не есть институт изобретений» и в ней должна работать другая категория профессоров, которые «могут преподавать предметы»: «В стенах школы не должно быть изобретателей, они должны быть в исследовательском институте и они могут читать в школе о своих открытиях [...] но не раньше, когда эти дополнительные сведения обратятся в предмет и могут быть причислены к программным предметам» [4, с. 244].

Если в витебской программе указано, что школа состоит из предметов, а в предисловии к программе они названы как живопись, скульптура и декоративно-прикладное моделирование вещей, то в заметках к «Методам» автор уже четко обозначает различия преподавания в старой, традиционной и новой школьной системе. Он называет их старой и новой академиями. Старая Академия художеств строится на изучении предметов в живописи, которое ведется «в историческом порядке». Малевич предлагает «видоизменить [...] всю основу старой академии, построенной на индивидуалистической основе, которая все же опирается на объективный до некоторой степени метод технического преподавания общих основ реалистического подхода к природе, после чего учащийся поступает для завершения своего образования к тому или иному профессору-индивидуалисту». Далее он указывает на отличие предлагаемой системы новой академии, в которой «нет таких профессоров. Они в Институтах исследователей, которые и занимаются хирургическими вскрытиями явлений» [4, с. 245]. При переходе от старой академии к новой происходит замена: живописца-эстета сменяет живописец-ученый. Слушатель академии изучает в историческом порядке направления искусства от примитива и классики до новейших течений. Некоторые из течений Малевич называет, начиная от импрессионизма, сезаннизма, кубизма и футуризма, в их ряду и супрематизм. Затем слушатель поступает в исследовательский институт для продолжения образования в качестве ассистента-практиканта при профессоре, «постепенно переходя к самостоятельной работе, которая ставит его в кадры научных работников вообще».

Важными в своей системе Малевич считает так называемые «диагнозы» или «хирургические вскрытия», посвященные анализу творческого развития его учеников и художников-современников. Собственно, эти анализы

и составляют основную часть его статьи «Методы», следующей за цитированным уже предисловием. Это пять эссе, посвященных живописцам, разным по характеру их профессионального опыта, – Надежде Удальцовой, Льву Зевину, Петру Кончаловскому, Роберту Фальку, Ивану Клыону, а также шестое эссе, намеченное только заголовком, но не написанное, – о Льве Юдине. «Диагнозы» занимают исключительно важное место в педагогической системе Малевича. Они должны предшествовать обучению каждого учащегося. «Диагноз» является средством выявления его природных задатков, которые новая школа должна не сломать, а наоборот, развивать их. Роль педагога – выявить эти задатки, как диагностировать заболевание, и направить ученика в соответствующую этим задаткам мастерскую. В этом, по мнению Малевича, состоит главная задача новой педагогической системы. Она должна не ломать ученика формальным преподаванием оторванных академических предметов, а развивать его природные способности.

В текстах последнего периода, конца 1920-х - начала 1930-х годов, относящихся в т. ч. и к работе Малевича в Киеве, он развивает свои главнейшие педагогические идеи, которые опираются на его теоретические и мировоззренческие представления. Все, что написано Малевичем в связи с теорией прибавочного элемента в живописи, может быть интерпретировано и в контексте его педагогических принципов. Во вступлении к неосуществленной, очевидно, работе, начинающейся словами «Причина возникновения моей исследовательской работы...», художник обосновывает свой особый интерес к изучению структуры, фактуры и «идеологии» живописных культур [4, с. 377-381]. Он говорит об устойчивости образа и живописной формы, которые строятся на элементах соответствующих живописных культур. Таких культур он насчитывает более пятнадцати. В упомянутом тексте важнейшее значение Малевич отводит идее организации при художественных вузах научно-художественных институтов для исследовательской работы, ориентированных на создание мастерских по направлениям главнейших и актуальных современных живописных культур. Началом подобного рода институтов могли бы стать, по мнению художника, исследовательские кабинеты при художественных вузах, призванные «приготовить такого специалиста, который бы смог быть врачом и знатоком всех видов культур и смог бы в будущем правильно развивать творческое направление в молодом художнике» [4, с. 380].

Все главнейшие идеи педагогической системы Малевича представлены в его поздних текстах, выявленных в архиве Марьяна Кропивницкого и относящихся к опыту работы в Киевском художественном институте, где Малевич со свойственной ему энергией взялся за реализацию идеи «новой академии художеств» с предполагавшимся в ее структуре исследовательским отделом, ядром будущего научно-художественного института. В этой связи обращает на себя опубликованная лишь недавно статья с названием «Новая академия художеств» [2]. Таким образом, Малевич делал очеред-



ную попытку реализовать свой замысел и предполагал осуществить его со всей полнотой – в соединении составляющих «научный институт - школа».

Идея новой художественной школы рождалась у Малевича через отрицание старой классической академии, характерное для представителей левых течений в искусстве. Но следующим шагом к этой новой школе стало осмысление опыта свободных художественных мастерских, их беспомощности в утверждении нового искусства. И это осмысление привело художника к конфликту с послереволюционным руководством Московских и Витебских мастерских, а затем и чиновниками от искусства. Новая академия художеств не была простым отрицанием академии старой, – она строилась на следующих принципиальных позициях:

- диагностика природных склонностей ученика на подготовительной стадии обучения;
- отказ от навязывания ему заведомо определенной системы обучения, одинаково организованной для всех, отказ от переучивания;
- распределение по мастерским, организованным не по индивидуальному стилю мастера-педагога, а по специфике актуальных направлений живописной культуры;
- определение направлений живописной культуры на базе разработанной Малевичем теории прибавочного элемента; определение специфической конструкции, характерной для этих направлений. Художественное направление живописной культуры в соответствии с его теорией определяется соответствующим прибавочным элементом, и это же художественное направление определяется соответствующую конструкцию;
- определение системы предметов, дисциплин под конкретное направление, мастерскую не с позиций формализации этих предметов, одинаковых для всех художественных направлений, как в старой академии. Преподавать то и так, как требует конкретная живописная культура. Изучение художественного направления связано с последовательностью изучения составных частей конструкции, существенных для конкретного направления;
- изучение формы, движения, цвета, цветовой массы с позиций конкретного художественного направления;
- реализм как одно из вполне равноправных (!) направлений новой академии, старая академическая система как частный случай, составная часть новой академии;
- соединение в новой академии школы и научного института. Научный институт как цель новой академии – для развития художественных направлений, изучения их конструкций, разработки системы преподавания, подготовки профессоров для школы.

Все эти принципы педагогической системы Малевича сформировались, были теоретически осмыслены и апробированы за десятилетие, которое

начиналось преподаванием в Московских художественных мастерских и затем продолжилось в разное время в Витебске и Киеве.

*Источники и литература:*

1. Альманах Уновис № 1: [Факсимильное издание] / Подг. текста, публ., вступ. статья Татьяны Горячевой. – М.: СканРус, 2003. – С. 181.
2. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 / Упор. Тетяна Філевська. – Київ: Родовід, 2016. – С. 155–164.
3. Лев Юдин: Сказать - свое... Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / сост., коммент. И.Н. Карасик. – М.: Библиотека Энциклопедии русского авангарда, 2017. – 904 с. Отдел рукописей РНБ. – Ф. 1000. – Оп. 1. – Ед. хр. 59. – 74 лл.
4. Малевич, Казимир. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Гилея, 2004. – Т.5. – С. 242–247.
5. РГАЛИ. – Ф. 680. – Оп. 1. – Ед. хр. 845. – Л. 353.

## **ПАРАДОКС НЕЙРОСЕНСОРНОГО ВОСПРИЯТИЯ ИСКУССТВА СРЕДСТВАМИ ИНФОКОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

А.Д. Лоллини, С.В. Лоллини (Витебск)

Годы использования и повсеместного внедрения информационных технологий оказали непосредственное влияние на то, как люди живут и воспринимают культурное наследие, усугубилось это в результате принудительных ограничений, связанных с распространением пандемии Covid-19. В то же время нельзя отрицать, что информационные технологии создали огромные возможности для музеев и выставочных пространств, в основном предлагая альтернативные способы взаимодействия, такие как оцифровка работ художников и экспозиций, а также создание совместных увлекательных мероприятий. Безусловно, это позволило устранить экономические и социальные различия между посетителями. Однако это действие с одной стороны, характеризуется абсолютной уникальностью опыта, то, с другой стороны, оно рискует дать жизнь «диснейфикации» культурных учреждений, по словам Пьера Баллоффета, профессора канадского университета и члена международной обсерватории Netexplo по цифровым инновациям: «Перцептивная асинхронность искусства, которая, будучи оторванной от контекста социальных и реальных референций, истощала бы драгоценные ресурсы, представленные культурным наследием, в сторону потенциальной неспособности распознать более высокое содержание, предлагаемое творчеством» [1]. По словам Марии Эконому, лектора по цифровому культурному наследию в Университете Глазго: «Цифровые технологии – это не просто безобидный инструмент, они кардинально влияют и формируют то, как мы живем с нашим культурным наследием. Даже

простое наблюдение за произведениями искусства заставляет наше тело принимать определенные позы, которые, в свою очередь, обуславливают само толкование картины, скульптуры или арт-объекта» [2].

Нейроэстетика помогает нам понять, почему цифровых изображений произведений искусства, просматриваемых через экран компьютера, недостаточно для понимания его сути, именно музеи, выставочные пространства, сами здания в которых сформированные экспозиции позволяют углубиться в осознание искусства.

Живая игра в перцептивном напряжении между наблюдаемым объектом и субъективным опытом, который является не только визуальным, но и многомодальным, поскольку предполагает активацию мозговых цепей, которые также являются сенсорно-моторными, висцеро-моторными и аффективно-эмоциональными.

Художественное полотно, раскрывает архетипические констелляции, запуская процесс когнитивной метафоризации для конструирования новых внутренних миров, давая зрителю возможность активизировать сознание и создавать новые концептуальные и эмоциональные конфигурации внутри себя, благодаря этому художественный опыт становится уникальным, неповторимым и запоминающимся. Существует закономерность между телесными реакциями от восприятия окружающей среды и последующей адаптацией мозга (синаптогенезом), приписывающая процессам познания ответственность за телесный опыт в реальном мире.

Речь идет не только о приобретении чувства прекрасного на цифровых платформах, но и о пользовательском опыте, который предполагает целостный подход во взаимодействии между посетителем и художественным произведением, вовлекаемым в динамику приобретения знаний, связанных с коллективной памятью, к пониманию прошлого и реальности настоящего.

Основываясь на мысли Эдмунда Гуссерля: «психическое дано нам в его связи с материальностью», можно заключить, что музейное пространство – это не просто архитектурное ограничение или виртуальная территория цифровых переживаний, а место проекций и взаимосвязей, организованных в точном коммуникативном синтаксисе для передачи символов и архетипов, которые связывают качественные и личностные аспекты сознательного опыта.

Таким образом, в нейроэстетических терминах знание представляет собой воплощенный и динамический аспект, танец между организмом и окружающей средой на уровне нейронов, организованный телесными ощущениями, которые сообщаются с мозгом посредством выработки нейроактивных веществ (допамина, серотонина, окситоцина и др.), стимулируемых памятью, способствуя противодействию негативным психическим состояниям и вызывающих чувство удовольствия и удовлетворения.

Отдельное место в активном развитии цифротизации занимает повсеместное распространение VR-технологий, однако, используя очки вир-

туальной реальности и держа в руках два манипулятора невозможно внушить человеческому сознанию ощущения физического дисбаланса и дезориентации, которые могут вызвать мягкие изгибы железных стен галереи Ричарда Серры у биологических сенсоров нашего тела. Вряд ли в цифровом виде возможно проследить путь внутри МАХХІ, Национального музея искусств ХХІ века в Риме, где полное и пустое пространство в континууме физически-перцептивно, через игру наклонных полов, лестниц и подвесных дорожек, которые пересекаются на различных уровнях в трехмерности пространства, подталкивают разум к рассмотрению новых точек зрения, постоянно подвергая сомнению сенсомоторную нейронную систему.

Следуя правилам, лежащим в основе эстетической оценки, предложенной искусством и подтвержденным нейроэстетикой – опыт способствует освобождению «жестких углов».

Та же концепция воплощенного сознания применима к работам Ричарда Серры. Прогулка по широким пространствам и узким коридорам оперы «Вопрос времени», выставленные в Музее Гуггенхайма в Бильбао, состоящие из эллипсов и высоких изогнутых стен, нас приводит к пространственной дезориентации, создаваемой нашим телом, а не инфокоммуникационными технологиями. Нейросенсорная информация, которая восходящим путем, от периферии (мышц, суставов и кожных сенсоров), поступает в мозг, фильтруясь через ретикулярную формацию продолговатого мозга (начальный отдел спинного мозга), направляет весь сценарий восприятия в верхние отделы коры головного мозга, составной частью и действующим агентом которого является физическое тело человека.

Таким образом, прямое взаимодействие с произведениями искусства или созданными арт-пространствами становятся динамической мультимодальной моделью. Следовательно, не детерминистическое действие, которому соответствует преднамеренная и ожидаемая реакция, а момент, когда изменение состояния личного сознания может произойти непредсказуемым и неожиданным образом, вне времени и пространства является ключевым и важным во взаимодействии с предметами искусства.

#### *Источники и литература:*

1. Баллоффет, П. Поведение потребителя: [учеб.пособие] / П. Баллоффет, Г. Буллер, Н. Дагфус ; CHENELIERE – Франция : CHENELIEREMCGRAW-HILL, 2010. – 520 с.
2. Эконому, М. Критический отзыв на феномен активного внедрения цифровых технологий / Мария Эконому// из архива А. Д. Лоллини : [неопубликованные материалы].

## ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

А.В. Медвецкий (Витебск)

История возникновения и развития системы художественного образования и художественных учебных заведений в г. Витебске, ставших в довоенный период подлинной кузницей национальных кадров живописцев, скульпторов и графиков, безусловно, заслуживает самого пристального внимания. Не будет преувеличением сказать, что почти вся плеяда белорусских мастеров старшего поколения прошла процесс творческого становления в стенах художественных заведений города.

На протяжении последних лет художественная жизнь Витебска начала прошлого века стала предметом исследования ряда известных искусствоведов. Без сомнения, художественные процессы, происходившие в городе в течение XX столетия, сделали его не только культурной столицей Беларуси, но и принесли ему мировую известность. В кругу исследователей проблем Витебской художественной школы следует назвать Н. Апчинскую, Н. Гугнина, Л. Жадову, Г. Исакова, Г. Казовского, Т. Котович, А. Лисова, Л. Наливайко, Клер ЛеФоль, М. Цыбульского, В. Шамшура, А. Шатских, В. Шишанова и многих других.

В истории рождения, развития и становления Витебской художественной школы можно выделить ряд этапов.

1. Важное значение на формирование художественной среды г. Витебска оказал выпускник Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств Юрий Моисеевич (Юдель Мовшевич) Пэн (1854–1937). В 1896 году по приглашению витебского губернатора В.А. Левашова Ю. Пэн приехал в провинциальный Витебск. Губернатор оказал содействие живописцу в получении жилья и организации частной художественной школы, приносившей ему постоянный заработок. Витебская художественная школа берет свои истоки именно в его частной школе рисования и живописи. По сохранившимся архивным сведениям, «Школа рисования некласного художника Императорской Санкт-Петербургской Академии Художеств Юделя Пэна» была открыта в 1897 году. Методика преподавания в школе строилась по академической схеме – рисование геометрических тел, гипсовых фигур, натуральных постановок, занятия на пленэре. Сроки обучения не были ограничены жесткими рамками, в основной массе от месяца до шести, однако некоторые любители посещали школу-студию на протяжении многих лет. Наряду с детьми здесь занимались люди зрелого возраста и даже лица, вышедшие на пенсию. В частной школе Ю. Пэна азы художественной грамоты получили художники занявшие достойные места на олимпе мирового искусства: Марк Шагал, Осип Цадкин, Лазарь Лисицкий, Оскар Мещанинов и известные мастера Советской Белоруссии Заир Азгур, Соломон Юдовин, Лев Лейтман, Лазарь Ран, Исаак Боровский, Петр Явич и другие.

2. Следующий период развития Витебской художественной школы начала XX века связан с деятельностью в Витебске Марка Захаровича Шагала (1887–1895). Художник в 1906 году около двух месяцев занимался в частной школе-студии Ю. Пэна. Образование мастер получает в Санкт-Петербурге, где с 1907 года занимался в Рисовальной школе Общества поощрения художеств, возглавляемой Н.К. Рерихом, а затем с 1909–1911 гг. у Л.С. Бакста и М.В. Добужинского в частной художественной школе Е. Званцевой. В дальнейшем работает в Париже в знаменитом «Улей» – дом, в котором находились жилые помещения и мастерские современных художников-авангардистов. В сентябре 1918 года М. Шагал возвращается в Витебск и именно здесь реализует три своих главных проекта. После возвращения в город художник разворачивает бурную организаторскую и художественно-оформительскую деятельность к празднованию первой годовщины Октябрьской революции. Все художественные работы сосредоточились в отделе изобразительных искусств, которым руководил живописец. Вторым проектом М. Шагала стала организация художественного учебного заведения. Для нужд отдела и организации художественного училища Шагалу в октябре этого же года был передан национализированный особняк состоятельного горожанина, купца 1-й гильдии и банкира И.В. Вишняка. Дом Вишняка на Воскресенской улице, в те же дни переименованной в улицу Бухаринскую (ул. Правды, в настоящее время – ул. Марка Шагала), был богатой городской усадьбой, оснащенной электрическим освещением, паровым отоплением и канализацией.

Официальное открытие Витебского народного художественного училища (ВНХУ) состоялось 28 января 1919 г. На протяжении всего времени существования, учебное заведение постоянно сталкивалось с нехваткой профессиональных педагогических кадров. Первым директором училища стал известный петроградский график и организатор выставок общества «Мир искусства» Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957). К сожалению, трудился он на этой должности всего три месяца, организовав на первоначальном этапе работу мастерской рисунка и подготовительного класса. После него эту должность занял Марк Шагал, до этого бывший руководителем живописной мастерской.

Учебный процесс в училище строился по принципу мастерских; каждый художник-педагог набирал группу в 25-30 человек и вел в ней специальные дисциплины. Не имея четко продуманной методической системы преподавания, педагогическая структура М. Шагала имела в значительной степени стихийный характер, не отличалась глубокой продуманностью и структурой; ее основным принципом являлся полный демократизм и акцент на индивидуальные особенности ученика.

Осенью 1919 года был реализован третий проект, задуманный М. Шагалом, им стало создание Витебского музея современного искусства. У художника не было ни точной концепции отбора работ, ни плана по-

строения экспозиции. Было лишь желание на базе организованного им учебного заведения открыть музей, в котором было бы представлено все многообразие современных направлений от реализма до беспредметного искусства, отражающих специфику их пластических особенностей.

3. Важным фактором для обогащения стилистики и формообразования художественной школы стал приезд в Витебск в конце октября 1919 г. одного из крупнейших представителей русского авангардного искусства Казимира Севериновича Малевича (1879–1935). Помимо лекций и дискуссий художник принял участие в разработке эскизов и организации работ по оформлению города.

Именно в Витебске вокруг К. Малевича и его мастерской в художественном училище сформировалась группа единомышленников из числа учеников и педагогов. Эта группа (окончательно сложившаяся к моменту проведения 2-й отчетной выставки Витебского народного художественного училища, проходившей с 15 февраля по 1 марта 1920 г.) получила название УНОВИС («Утвердители нового искусства»).

В марте – апреле 1920 года художественное училище преобразуется в Витебские свободные государственные художественные мастерские. К концу 1919–1920 учебного года педагогическая система К. Малевича стала господствовать в Витебских мастерских.

Вся деятельность К. Малевича витебского периода была организована вокруг мастерской УНОВИСа. Главными ее направлениями явились: разработка педагогической системы и программ художественного образования, принципов супрематизма как художественного направления и мировоззрения. В 1919–1922 гг. в Витебске были изданы 3 его книги: «О новых системах в искусстве» (1919), «Супрематизм. 34 рисунка» (1920), «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (1922). В Витебске написана самая значительная теоретическая работа К. Малевича «Мир как беспредметность».

Весной 1921 г. К. Малевич сделал попытку распространить свои педагогические принципы во всероссийском масштабе, предложив руководству отдела изобразительных искусств Наркомпроса рекомендовать его программы для преподавания во всех художественных мастерских России. Однако он подвергся критике и со стороны Наркомпроса, и со стороны руководителей Московского ВХУТЕМАСа. Тогда же эта критика была поддержана Витебским губернским отделом образования.

В связи с изменениями в структуре Народного комиссариата просвещения, переподчинением художественных вузов и пересмотром порядка их финансирования в условиях новой экономической политики положение Витебских мастерских стало быстро меняться в худшую сторону. В конце 1921 – январе 1922 г. Витебские высшие государственные художественные технические мастерские были переименованы в Витебский художественно-практический институт. В учебном процессе должна была

приобрести весомое значение практическая часть обучения. В это время ректором института становится Вера Ермолаева.

В 1922 г. выделение бюджетных средств вузу прекратилось, местные власти, которым вменялась эта функция, стали использовать финансовый рычаг для проведения собственных идеологических установок. В труднейших условиях в мае этого же года в институте осуществился первый и единственный выпуск. Выпускниками стали Т.Т. Бейнарович, М.Ш. Векслер, И.Т. Гаврис, Н.И. Гусев, Н.О. Коган, Г.И. Носков, Н.М. Суетин, Л.М. Хидекель, И.Г. Чашник и Л.А. Юдин.

Летом 1922 г. К. Малевич, чья художественно-педагогическая система подверглась жесткой критике губернского отдела образования и профсоюза работников искусств, уехал из Витебска в Петроград. Вслед за ним свой пост оставили и перебрались в Петроград В.М. Ермолаева, Н.О. Коган и целый ряд их наиболее последовательных учеников-супрематистов. Однако все попытки К. Малевича оживить УНОВИС на новой почве были безрезультатными.

Осенью 1922 г. школа переживала серьезнейший кризис в связи с отъездом педагогов и учащихся, отсутствием средств и художественных материалов. Часть помещений первого этажа здания института предполагалось передать музыкальному техникуму. Исполнявший обязанности ректора бывший студент И.Т. Гаврис оказался не в состоянии переломить эту ситуацию, он с трудом справлялся с требованиями местных властей. Проректором института по учебной работе на общем собрании был избран Ю.М. Пэн, руководителями мастерских – С.Б. Юдовин (1892–1954), Е.С. Минин (1897–1937), А.М. Бразер (1892–1942).

Послереволюционный период истории Витебской художественной школы связан со становлением государственного художественного образования в новых социальных условиях, когда преобладающую позицию в художественной жизни и новой педагогической системе заняли представители крайне левых направлений русского авангардного искусства.

Создание государственного художественного учебного заведения в Витебске бесспорно связано с именем Марка Шагала. Кроме этого, мастер активно работает над художественными работами по оформлению города к праздникам и на базе училища организует музей современного искусства. Определяющее значение в истории витебской художественной школы имел и Казимир Малевич. Неслучайно один из крупнейших советских историков русского авангарда Е.Ф. Ковтун (1928–1996) назвал этот период «витебским супрематическим ренессансом».

Витебский период жизни и творчества К. Малевича сыграл в истории супрематизма важную роль, витебская школа для многих историков ассоциируется именно с именем К. Малевича и нередко обозначается как «витебская школа Малевича». Именно в Витебске К. Малевичу удалось по-



следовательно сформулировать, развить и реализовать свои художественно-педагогические принципы.

*Источники и литература:*

1. Шагал, М. О Витебском народном художественном училище (к 1-й отчетной выставке учащихся) / М. Шагал // Школа и революция.– 1919. – 16 авг. (№ 24–25). – С.7–8.
2. Исаков, Г.П.Из истории коллекции Витебского музея современного искусства (1919–1941 гг.) / Г.П. Исаков // Весн. Віцеб.дзярж.ун-та. – 2001. – №1. – С. 53–58.
3. Шишанов, В.А. Витебский музей современного искусства: история создания и коллекции (1918–1941) / В.А. Шишанов. – Минск: Медисонт, 2007.– 144 с.
4. Казовский, Г. Художники Витебска. Иегуда Пэн и его ученики/ Г. Казовский.– М.: Имидж, 1992.– 180 с.– (Шедевры еврейского искусства).
5. Русецкий, А.В. Художественная культура Витебщины: Поозерье, Подвинье, ВерхнееПоднепровье (1918–1941): монография / А.В. Русецкий, Ю.А. Русецкий. – Витебск: Витеб. гос. ун-т, 2014. – 293 с.

## **К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ**

С.В. Медвецкий (Витебск)

Новой страницей в летописи Витебской художественной школы стала история становления и развития Витебского художественного техникума. Витебское губернское руководство летом 1923 г. приняло решение о реорганизации художественно-практического института в художественный техникум. Вместо уволенного И.Т. Гавриса новым руководителем стал скульптор М.А. Керзин, возглавлявший до этого гончарно-керамическую школу в уездном городе Велиже. Михаил Керзин в свою очередь привлек к работе в Витебск своих велижских коллег – педагогов-художников В.В. Волкова и М.Г. Энде. Позднее к ним присоединились также В.Я. Хрусталева и М.В. Лебедева.

По распоряжению руководства Губернского отдела народного образования и при попустительстве губернского профсоюза работников искусств техникум был выселен из здания на улице Бухаринской, где ранее находился художественно-практический институт, в малопригодное помещение бывшей синагоги по улице Володарского, наскоро приспособленное для нужд художественной школы. К осени 1924 г. техникуму, однако, удалось добиться гораздо более подходящего для организации учебного процесса помещения на углу улиц Володарского и Биржевой (ныне

ул. Суворова, в настоящее время здесь располагается детская художественная школа № 1 г. Витебска).

Руководитель учебного заведения и большинство преподавателей техникума, приехавших из Велижа, были ориентированы на академические традиции обучения. Сам М. Керзин оставался верен реалистической манере на протяжении всей своей жизни. Убежденный противник формализма, он обрушивался с критикой на левое искусство и в годы послереволюционных экспериментов, и в 1930-е гг., время полного и «бесповоротного» господства соцреализма.

Витебский художественный техникум по плану отдела художественного образования Главпрофобра был предназначен обеспечивать специалистами весь Западный край. Следует отметить, что в СССР в это время действовало только четыре аналогичных учебных заведения. В начале 1924 года Витебск вместе с несколькими уездами Витебской губернии вошел в состав БССР, художественный техникум получил название Белорусского государственного художественного техникума (БГХТ), а в дальнейшем с 1934 до июня 1941 года учебное заведение существовало как художественное училище. Именно техникум (училище) стал в подлинном смысле слова настоящей кузницей национальных кадров живописцев, графиков и скульпторов Советской Белоруссии.

Среди его выпускников имена ведущих белорусских скульпторов – народных художников БССР З. Азгура, А. Бембеля, А. Глебова, С. Селиханова; живописцев – народных художников БССР Е. Зайцева, В. Цвирко, П. Масленикова, заслуженных деятелей искусства и культуры В. Суховерхова, Н. Воронова, А. Гугеля, К. Космачева, В. Кудревич, Е. Красовского, С. Ли, П. Гавриленко, И. Давидовича, М. Довгялло, В. Жолток, А. Кроль, Р. Беленицкого, А. Заборова, Е. Тихановича, А. Корженевского, И. Боровского, В. Кухарева, П. Явича; графиков Н. Головченко, А. Волкова, П. Герасимовича, заслуженного деятеля искусств БССР А. Последович, Л. Рана, В. Доморада, В. Ждана, В. Тихановича, Н. Чурабо; художников театра и кино – народного художника БССР Е. Николаева, В. Белоусова, М. Беркович, М. Блища, народного архитектора СССР В. Короля и многих других.

Развитие белорусского искусства было прервано в июне 1941 года вероломным нападением на СССР немецко-фашистских захватчиков. Огненным рубежом в истории нашей страны стали годы Великой Отечественной войны.

В послевоенный период возрождение Витебской художественной школы было неразрывно связано с началом деятельности Витебского художественно-графического педагогического училища с четырехлетним сроком обучения (1949–1961), открытого летом 1949 года на базе Витебского педагогического училища, возобновившего работу в 1944 году. Учебное заведение расположилось на улице Доватора, потеснив при этом среднюю школу № 15. В отличие от довоенного художественного техни-

кума (училища), его главной задачей стала подготовка учителей рисования и черчения для средних школ республики.

Несколько позднее, в 1953 году, училище переехало в красивое трехэтажное здание отремонтированного учебного корпуса на пересечении улиц Чехова и Суворова (дореволюционное здание мужского духовного училища), ставшего на долгие годы альма-матер для учащихся, а позднее и студентов созданного на его основе художественно-графического факультета Витебского педагогического института. Его бессменным директором стал удивительный человек, заслуженный учитель БССР, впоследствии почетный гражданин г. Витебска, педагог с огромным профессиональным и жизненным опытом, Аким Нестерович Солоха (1885–1978).

При создании учебного заведения наиболее актуальной стала проблема профессиональных кадров, ведь ведущие художники-педагоги, работавшие здесь в довоенный период, переехали в Минск.

Первыми преподавателями специальных дисциплин Витебского художественно-графического педучилища стали В. Дзежиц, В. Смерединский, А. Корсаков, Н. Пославская, Л. Дукальская, В. Мышкина.

Постепенно сформировался зрелый, профессионально крепкий, творчески активный коллектив художников-педагогов, впоследствии практически в полном составе перешедший на художественно-графический факультет Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова. Именно благодаря их энтузиазму и педагогическому таланту училище приобрело авторитет не только в городе, но и в республике, а многие его выпускники в дальнейшем успешно продолжили работу в области не только народного образования, но и изобразительного искусства.

Девять выпусков Витебского художественно-графического педучилища (ежегодно с 1953 по 1961 г.) заметно обогатили кадрами белорусское изобразительное искусство и существенно укрепили учительский корпус республики. Среди выпускников хочется выделить такие незаурядные личности, как В. Виноградов, А. Мисюк, А. Терещенко (все выпуск 1953), В. Гамаюнов, Е. Жукова, Н. Гончаров, А. Орещенко, Ю. Тышкевич (все выпуск 1954), П. Артемов, А. Ильинов, Н. Опиок (все выпуск 1955), Е. Василенко, О. Семенов, В. Сорокин (все выпуск 1957), Л. Дягилев, В. Лукьянов, А. Шеверов, В. Шрамяков (все выпуск 1958), Э. Агунович, Л. Анзель, В. Капшай, Г. Лебедев, Г. Шутов (все выпуск 1959), А. Денисьев, С. Сенько (все выпуск 1960), Н. Шамрило, В. Шаталов (все выпуск 1961) и многие другие.

В исторической перспективе становится ясным, что роль Витебского художественно-графического педагогического училища далеко не ограничилась подготовкой почвы для организации художественно-графического факультета, передачи ему материальной базы и коллектива талантливых художников-педагогов. Именно здесь кроется секрет сохранения преемственности в организации учебного процесса, апробированной еще в довоенные годы, и накопления мощного творческого потенциала, реализация которого развернулась в последующие десятилетия.

В связи с острой потребностью в учителях изобразительного искусства и черчения с высшим образованием для средних школ, техникумов и вузов республики руководством БССР в 1959 г. принято решение об открытии художественно-графического факультета в Витебском государственном педагогическом институте имени С.М. Кирова, тем более, что здесь уже были хорошая учебная база и квалифицированные кадры – более десяти лет успешно работало художественно-графическое педучилище. Этим витебский худграф (так сокращенно в устной речи звучало название факультета) отличался от большинства других подобных факультетов страны. Большую подготовительную работу по созданию нового факультета провел молодой энергичный педагог института, имеющий дипломы Витебского государственного художественно-графического педучилища (1953), физико-математического факультета Полоцкого пединститута (1957) и опыт работы в школе Виктор Никонович Виноградов (1933 г.р.), впоследствии доктор педагогических наук, профессор, ректор ВГПИ имени С.М. Кирова (ВГУ имени П.М. Машерова) в 1978–1997 гг. В январе 1959 г. он съездил в командировку на художественно-графический факультет Московского городского педагогического института имени В.П. Потемкина для изучения нормативных документов, учебных программ и опыта организации учебного процесса. В сентябре 1959 г. факультет приступил к началу занятий.

За шестьдесят лет работы художественно-графического факультета было подготовлено более 3000 специалистов на дневной форме обучения и более 1300 – на заочной. Высокий научный потенциал факультета способствовал тому, что многие его выпускники посвятили себя науке, защитили диссертации, возглавили учреждения образования, стали руководителями факультетов и заведующими кафедрами. Среди них доктора наук В.К. Лебедко, А.А. Ковалев, В.И. Козлов, Е.М. Сахуто, Г.Ф. Шауро, А.С. Шляхова, более 20 педагогов защитили кандидатские диссертации (кандидаты искусствоведения – И.В. Горбунов, Н.А. Гугнин, Г.П. Исаков, Б.А. Лазуко, Л.Д. Наливайко, А.В. Медвецкий, С.В. Медвецкий, В.И. Прокопцов, В.И. Рынкевич, М.Л. Цыбульский, В.В. Шамшур, Н.Н. Шкут; кандидаты педагогических наук – Ю.П. Беженарь, В.И. Булавко, Е.Т. Жукова, В.П. Климович, В.В. Кулененок, В.Е. Нестеренко, М.И. Овсяник, Д.С. Сенько, Е.О. Соколова, Г.В. Похолкин, Л.Е. Романенко, Е.А. Ротмирова, Г.Ф. Федьков, И.Б. Шешко и др.). Более 160 выпускников художественно-графического факультета стали членами Белорусского союза художников.

Рассмотренные учебные заведения стали важными звеньями развития художественного образования. Отказавшись от авангардных экспериментов в искусстве, реализованных в первые годы советской власти, Витебская художественная школа с 1923 года стала развиваться в русле академической традиции, а в дальнейшем с 1930-х гг. в рамках социалистического реализма, что соответствовало духу времени. Этот резкий поворот совершенно не стал препятствием для формирования в 1920-е гг. Витеб-

ской школы ксилографии и Витебской школы скульптуры. В 1930-е гг. все более интенсивной и притягивающей творческие силы становилась художественная жизнь белорусской столицы, а Витебская школа способствовала пополнению кадров педагогов изобразительного искусства, что в то же время не помешало лучшим выпускникам занять видное место в художественной жизни республики.

Витебское художественно-графическое педагогическое училище стало важным звеном в общей картине развития Витебской художественной школы послевоенного времени. Именно благодаря деятельности этого учебного заведения сохранилась и приумножилась живая традиция передачи бесценного педагогического и художественного опыта, что, по существу, и является одной из главных задач художественной школы. Художественно-графический факультет стал достойным приемником традиций всех предыдущих учебных заведений, которые с успехом продолжает развивать и в настоящее время.

*Источники и литература:*

1. Виноградов, В.Н. К истории создания художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова / В.Н. Виноградов // Искусство и культура. – 2013. – №4(12). – С.40–45.
2. Климович, В.П. Художественно-графическому факультету – 50 лет / В.П. Климович // Изобразительное искусство в системе образования: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 15–16 окт. 2009 г. (к 50-летию худ.-граф. фак.) / под ред. В.П. Климовича, Д.С. Сенько. – Витебск, 2009. – С.3–16.
3. Цыбульскі, М.Л. Першая справаздачная выстава твораў мастакоў-педагогаў. Віцебск 1967 год/ М.Л.Цыбульскі // Искусство и культура. – 2017. – № 4(28). – С. 5–13.

**К ВОПРОСУ ПОДГОТОВКИ ВИТЕБСКОГО ОКРУГА  
К УЧАСТИЮ СССР В МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ  
СОВРЕМЕННЫХ ДЕКОРАТИВНЫХ И ПРОМЫШЛЕННЫХ  
ИСКУССТВ В ПАРИЖЕ (1925)**

С.Н. Мясоедова (Витебск)

С 28 октября 1924 г. между СССР и Францией были установлены дипломатические отношения. Одним из первых актов культурного обмена стало приглашение СССР к участию в Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже. Приглашение было принято. Предстояла подготовка в крайне сжатые сроки и с минимальным бюджетом.

Часть экспозиции СССР по плану представляли «национальные уголки», где каждая республика могла показать собственные достижения в области декоративного искусства и кустарных художественных промыслов. В связи с этим в регионах начался сбор экспонатов, в этом процессе участвовала и БССР. Планировалось принимать на экспертизу изделия государственных, кооперативных, частных предприятий, производственных артелей, отдельных художников и кустарей, исполненные на высоком качественном и художественном уровне, представлявшие декоративное искусство и художественную промышленность СССР, отражавшие новые быт и строительство в республике. Все экспонаты должны были соответствовать одному из направлений выставки:

1. Изделия кустарной и фабрично-художественной промышленности всех отраслей производств (текстильного, металлического, фарфорового, керамического, деревообрабатывающего, швейного, кожевенного и др.): ткани, вышивки, набойки, кружева, ковры, изделия из металла, ювелирные изделия, посуда, мебель, резное и расписное дерево, одежда, художественно обработанная кожа, папье-маше и др.

2. Скульптура и декоративная живопись.

3. Образцы графического искусства и книги: гравюра, иллюстрация, репродукция, плакат.

4. Модели и проекты общественных сооружений и памятников.

5. Эскизы декораций, костюмов и др. изделия, представляющие театральное строительство в стране.

6. Игрушки, детская мебель и др. изделия для направления "мир ребенка".

7. Экспонаты, отображающие методы художественно-производственного воспитания в учебных учреждениях разного уровня (в том числе и школах) [1].

В БССР сбором экспонатов занимался Народный комиссариат просвещения, была утверждена выставочная комиссия из сотрудников Института белорусской культуры (Инбелкульт). Работу по сбору экспонатов на местах удалось организовать при помощи окружных отделов народного образования только в Витебском и Могилевском округах.

Витебский округ был организован в составе БССР 17 июля 1924 г. Здесь подготовились к выставке всего за две недели: 1 февраля 1925 г. состоялось совещание представителей учреждений Витебска по вопросу о сборе экспонатов [1], 15 февраля собранные экспонаты были направлены в Москву в выставочный комитет [2].

На совещании было определено два направления при подготовке к Парижской выставке: собирание уже изготовленных предметов и создание альбомов с образцами и фотографических снимков.

Работа в первом направлении началась с обсуждения вопроса о том, где, в каких учреждениях, организациях, мастерских и на предприятиях

следует искать продукцию, подходящую для демонстрации на выставке. С одной стороны, было принято решение об обращении в отделы народного образования райисполкомов с предложением приступить срочно к сбору экспонатов, о размещении в газете объявления с призывом к частным лицам доставлять подходящие на их взгляд экспонаты для отбора экспонатов. Была организована экспертная комиссия в составе представителей отдела народного образования Витебского окрисполкома Кривоносова и Касперовича, Витебского окружного совета профессиональных союзов Гальбрайха, Белорусского художественного техникума Керзина, Витебского отделения Белорусского государственного музея Василевича, Витебской окружной секции кустарно-промысловой кооперации Эпельфельда, краеведческого бюро Гавриса с возможностью привлекать к работе других специалистов. Заявки о желании участвовать в выставке от Витебского округа принимал ежедневно в присутственное время заведующий музеем Василевич в здании краеведческого музея. Доставленные предметы предполагалось подвергать экспертизе, осмотр изделий мог производиться и без доставки в музей, на местах. Все расходы по упаковке и перевозке из Витебска в Москву брал на себя отдел народного образования Витебского окрисполкома, после окончания выставки планировалось вернуть экспонаты производителям [1].

Одновременно были выделены производства, изготавливавшие ценные с точки зрения экспонирования продукты: ткацкая мастерская, работавшая семилетней школе в деревне Старое Село Старосельского сельского Совета Кузнецовского района и набоечная мастерская в деревне Иванск Чашникского района [1].

В результате работы комиссии в данном направлении были отобраны и отправлены 15 февраля 1925 г. в Москву в Выставочный комитет следующие предметы (описание предметов приводится в соответствии со списком таковых, составленном в Витебском отделении Белорусского государственного музея и направленном в отдел народного образования Витебского окрисполкома):

1. Скатерть размером 124×83, самотканая, по белой бумажной основе заткана бумагой белого и голубого цвета с узором в виде больших кругов с рисунком выдержанной формы (Старое Село, 1923 г.).

2. Скатерть размером 154×68, самотканая, по белой бумажной основе заткана синей бумагой с узором в виде мелких шашечных кружков (Старое Село, 1923 г.).

3. Скатерть размером 92×92, кружевная по домашнему раскрашенному крестьянскому холсту расшитая светло-зелеными и розовыми нитками с кружевной льняной каймой (Старое Село, 1923 г.).

4. Шаль размером 82×48, шерстяная, оливкового цвета с белыми и оливковыми полосами (Старое Село, 1923 г.).

5. Ковер размером 42×34, плюшевый, ручной работы, разноцветный с персидским узором (Старое Село, 1922 г.).
6. Ковер размером 30×23, небольшой, набиранный разноцветными нитками (Старое Село, 1923 г.).
7. Два передника размером 39×26, финского узора с поперечным разноцветными полосками внизу (Старое Село, 1923 г.).
8. Полотенце размером 96×28, клетчатое (вафельное), с крашеными кистками по краям и концам, с бахромой (Старое Село, 1923 г.).
9. Полотенце размером 110×18, шитое, мережка (Старое Село, 1923 г.).
10. Полотенце размером 106×18, шитое, мережка (Старое Село, 1910 г.).
11. Полотенце размером 102×18, шитое, мережка (Старое Село, 1910 г.).
12. Полотенце размером 98×18, шитое, мережка (Старое Село, 1924 г.).
13. Полотенце размером 88×20, набраное (Старое Село, 1923 г.).
14. Покрывало размером 80×22, набраное с поперечными полосами (Старое Село, 1924 г.).
15. Салфетка размером 22×22, столовая льняная с узором в виде малых крестов (Старое Село, 1924 г.).
16. Салфетка размером 31×31, чайная, мережковая, из простого холста с ажурной вышивкой (Старое Село, 1924 г.).
17. Салфетка размером 16×16, вышитая, окрашена в розовый цвет с ажурной вышивкой (Старое Село, 1914 г.).
18. Салфетка размером 21×21, малая вышитая по канве (Старое Село, 1914 г.).
19. Дорожки, образцы дорожек размером 30×31, 24×26 (Старое Село, 1915 г.).
20. Постилка размером 55×29, бумажная ткань, узорчатая, темно-коричневого цвета (Старое Село, 1924 г.).
21. Дорожка размером 102×25, самотканая, вышитая по краям красными полосами с узором в виде белорусского шитья с пояса (Старое Село, 1925 г.).
22. Пояс размером 134×13/4, самотканый, шерстяной, зеленого желтого и красного цветов, в середине ромб, края желто-красные (Запрудье, 1912 г.).
23. Постилка размером 88×78, самотканая по самотканой льняной основе, заткана темно-красной шерстью, с узор в виде больших квадратов и малых квадратов в местах соединения, шита из трех полотнищ ([Пайки], 1924 г.).
24. Скатерть размером 80×58, самотканая, окрашен в черный цвет с узором в виде разноцветных квадратов, набранных по основе шерстью, сшита из двух полотнищ ([Пайки], 1925 г.).
25. Скатерть размером 83×31, самотканая льняная суровая, ([Пайки], 1924 г.).



26. Постилка размером 88×73, самотканая по белой бумажной основе заткана голубой бумагой, узор шашечный (Иванск, 1924 г.).

27. Полотенце размером 96×18, самотканое, с узором в виде мелкого горошка (Иванск, 1924 г.).

28. Постилка размером 46×37, по черному крашеному полотну набраны разноцветной шерстью квадраты (Иванск, 1924 г.).

29. Постилка размером 33×26. По черной основе заткана красными нитками ([Пайки], 1924 г.).

30. Салфетка размером 93×59, вязаная из суровых льняных ниток с узором в виде кругов, с зелеными кружками внутри ([Пайки], 1924 г.).

31. Полотенце размером 95×18, самотканое, с узором в виде мелкого горошка ([Пайки], 1923 г.).

32. Скатерть размером 74×54, самотканая с узором в виде мелких шашек (Иванск, 1924 г.).

33. Полотенце размером 102×18, самотканое с узором в виде клеточек с кружевами по концам (Иванск, 1923 г.).

34. Сукно размером 36×49, самотканое синее (Старое Село, 1924 г.).

35. [?] размером 245, шерстное, тканое, желтого цвета (Старое Село, 1925 г.).

36. Скатерть размером 33×33, простое крашеное полотно, кайма расшита цветными нитками со вшитыми камнями (Старое Село, 1915 г.).

37. Альбом с образцами набоечного кустарного производства по домотканой крашанине на Витебщине на бумаге (66 оттисков, Витебск).

38. Комплект с образцами набоечного кустарного производства по домотканой крашанине на Витебщине на полотне (30 штук, Витебск).

39. Альбом с образцами узоров изразцов, произведенных на Витебщине в довоенное время (27 штук, Витебск).

40. Клише набоек, применявшихся в Витебске при кустарном производстве (10 штук).

Также были изготовлены для экспозиции на Парижской выставке 10 проектов производственных марок: акварели гончар раскрашивает вазу, пахарь, каменщик, косарь, 3 рабочих, гончар, красноармеец, кузнец; 15 проектов национального белорусского костюма для росписи белорусского музея (женские и мужские фигуры); проекты узоров для ковров, ткани, вышивки по мотивам Слуцких поясов, декоративного панно; иллюстрации к сказкам «Дудар», «Панас на небе»; эскизы букв по мотивам виленских изданий XVI в.; фотографические снимки декоративной росписи панно в кинотеатре «Художественный» в Витебске художника Энде и памятника Песталоцци в Витебске скульптора Бразера, два плаката «Горе крестьянина» Волкова и «Крестьянское благополучие» Энде.

Белорусские экспонаты партиями были доставлены из Минска, Витебска и Могилева в Москву. Главный выставочный комитет павильона СССР отклонил керамику гончарной артели из Борисова и несколько об-

разцов народных тканей, фотографий и плакатов, дополнил экспозицию рядом предметов из белорусской этнографической коллекции Русского музея в Ленинграде. Все экспонаты были направлены в Париж, однако точного списка экспонировавшихся в Париже предметов не выявлено.

Таким образом, данный материал может служить отправной точкой для дальнейшего исследования декоративно-прикладного и промышленного искусства Витебского округа, в частности более глубокого изучения деятельности старосельской и иванской мастерских.

#### *Источники и литература*

1. Государственный архив Витебской области (ГАВТ). – Ф. 1292. Оп. 1. Д. 138. Л. 7 – 8об.2 ГАВТ. – Ф. 170. Оп. 1. Д. 11. Л. 77-84.
2. Лобачевская, О. А. Беларусь – в Париж: экспозиция БССР на Всемирной выставке декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года / О. А. Лобачевская // Дизайн. Искусство. Промышленность. – 2016. – № 3 [Электронный ресурс]. – Дата доступа: 07.10.2022.

## **ОСОБЕННОСТИ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ**

Сунь Юнь (Минск)

В соответствии с потребностью осваивать новую информацию в короткое время, а также в связи с привлечением внимания публики к классическому искусству, формы его презентации тоже обновляются. Актуальными становятся новые формы представления классики зрителю, включающие смысловую и эмоциональную информацию, основанные на неожиданных контрастах, случайных визуально-смысловых ассоциациях, ориентированные на зрелищность. Не последнюю роль в этом играют интернет, технологии, с помощью которых создается их зрелищная подача. В статье определена необходимость популяризации классической музыки, как важнейшего элемента развития творческой и культурной личности человека. Выявлены особенности и направления этой деятельности в современном Китае.

Искусство является неотъемлемой частью жизни общества, развивается и меняется вместе с ним. Художественной константой, образцом для многих поколений остаются классические произведения различных видов искусства, их продолжают изучать и исследовать.

Во многих источниках классическое искусство трактуется как искусство Древней Греции, Древнего Рима и времени их расцвета, а также искусство эпохи Возрождения и классицизма, непосредственно опиравшееся на античные традиции. Однако понятие «классическое искусство» посте-

ленно приобрело более широкий смысл, так как искусство продолжает эволюционировать. Каждое из видов искусств имеет свою систему выразительных средств, свой художественный язык, которые постоянно обновляются. Классическими принято называть произведения, имеющие образцовое значение, непреходящую ценность для культуры.

К классической музыке в нашем нынешнем понимании относятся произведения, созданные в период с начала эпохи барокко до начала XX века, и, как правило, более сложные и разнообразные с точки зрения творческих приемов, глубокого выражения художественного образа и содержания.

Многовековая история культуры Китая заложила богатые традиции музыкального искусства, выработанные, в том числе, и на основе популяризации классической музыки в контексте мировой музыкальной культуры. В результате данный процесс приобщения к музыкальной классике стал одним из ключевых условий, не только качественного музыкального образования в современном Китае, но и важнейшим элементом в формировании эстетических вкусов китайцев, помогающий им мыслить образно и шире понимать окружающий мир. Целью написания данной статьи является исследование особенностей популяризации классической музыки в современном Китае.

Классическая музыка, наполненная высокой духовностью, несет высшие ценности бытия – истину, добро и красоту, а «восприятие художественных образов классической музыки требует от человека усилий духа, помогающих совершенствовать внутреннюю сущность его личности» [1, с. 80]. Тем самым классическая музыка реализует творческое начало человека, что, в принципе, является одним из необходимых условий успешной жизнедеятельности на современном этапе развития мирового сообщества. Во многом, поэтому столь важными сегодня являются вопросы популяризации классической музыки в современном Китае.

Вместе с тем, необходимо заметить, что музыкальное академическое искусство Китая было интегрировано в европейскую классическую культуру довольно поздно: вначале пути оно утверждалось благодаря поддержке иностранных музыкантов, прежде всего, русских. При этом профессиональное образование в консерваториях и университетах России и Европы китайские музыканты стали получать только в начале XX века. И только затем в стране стали появляться музыкальные учебные заведения (на базе университетов), где создавались новые и развиваются сегодня ранее существующие китайские симфонические оркестры, исполняющие произведения классической музыки. Кроме того, «в школах Китая трех последних десятилетий наблюдалось довольно активное развитие начального и среднего школьного эстетического воспитания» [2, с. 18], в том числе и на базе приобщения к образцам классической музы-

ки, как важнейшим элементом художественного творчества и эстетического восприятия окружающего мира.

Государственная поддержка, в вопросах популяризации классической музыки в Китае, не ограничилась только реформой данных сторон музыкального образования. Одним из ее важнейших направлений стало то, что правительством был разработан ряд документов, уставов, проектов, положений, утверждавших цель и стратегию преобразований в сфере музыкальной культуры и развития всей системы музыкального воспитания и образования. В итоге, органами власти и образования сегодня все чаще поднимаются и решаются вопросы, связанные «с определением места и роли классической музыки в жизни молодого поколения и, соответственно, места музыкального искусства в системе образования; целенаправленного воздействия классической музыки на развитие образного мышления и интеллекта современного жителя КНР» [3, с. 49]. Результатом этой работы стал целый комплекс мер по популяризации классической музыки в современном Китае, в качестве основных из которых можно привести следующие:

- рекомендации активного освоения исполнителями произведений классической музыки, наряду с традиционной народной музыкой (которая ранее доминировала);

- использование потенциала телевизионных средств массовой информации в целях популяризации классической музыки, где в разнообразных национальных и зарубежных фильмах, сериалах и телепередачах можно увидеть сюжеты и элементы классики музыкальной культуры. Так, к примеру, в популярном фильме «Дни юности» можно услышать увертюру оперы «Сельская честь» (вариант перевода названия – «Деревенское рыцарство») итальянского композитора П. Масканы и балетной музыки П.И. Чайковского;

- актуализация таких форм презентации классической музыки как клип, видеоклип, перформанс, хэппенинг, флэшмоб, медиа-программы и другие;

- использование государственных концертных площадок (прежде всего театров оперы и балета) для китайских и зарубежных исполнителей классической музыки;

- проведение различных фестивалей и конкурсов для популяризации классической музыки, к самым известным из которых относят Пекинский музыкальный фестиваль (который ежегодно представляет около 30 концертов, предлагающих широкий выбор классической музыки, включая оперные, оркестровые, камерные, сольные и хоровые концерты) и фестиваль «Международная музыкальная академия», который стал «первым фестивалем такого рода, собравшим лучших китайских и западных музыкантов» [5] в возрасте от 10 до 25 лет для классического музыкального образования и концертной деятельности в Китае и за рубежом;

– поддержка национальных музыкантов, исполняющих произведения классической музыки, ярким примером чего является «пианистка Ди Ву, которая в 12 лет поступила в Пекинскую государственную музыкальную консерваторию, а в 14 лет дебютировала в Пекинской филармонии и прошла обучение в США. После же завершения музыкального образования в США Ди Ву гастролировала по Европе, Азии и США с одними из самых известных оркестров. Критики отмечают, что она одна из лучших исполнительниц музыки И. Брамса» [4].

Итак, изложенное в статье дает основание сделать вывод о том, что, в настоящее время в Китае на самом высоком уровне государственного управления проводится достаточно активная и разноплановая работа по популяризации классической музыки, как в системе музыкального образования, так и с целью освоения и восприятия ее широким кругом исполнителей и зрителей. Важность этой деятельности обусловлена тем ценным вкладом и потенциалом, который несет в себе классическая музыка, как система произведений мировой музыкальной культуры, сочетающей в себе глубину, содержательность и идейную значительность. На основании этого важно подчеркнуть значимость в современном Китае презентации классического искусства посредством потенциала СМИ, поддержки музыкантов-исполнителей мирового уровня, исполняющих классическую музыку, проведения различных фестивалей и конкурсов, а также таких форм, как клип, видеоклип, перформанс, хэппенинг, флэшмоб, медиа-программы.

#### *Источники и литература:*

1. Бахтизина, Д.И. Ценностный мир человека в образах классической музыки / Д.И. Бахтизина // Система ценностей современного общества. – 2013. – № 31. – С. 80-84.
2. Бохуа, Я. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах современного Китая: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Я. Бохуа; [Место защиты: Рос.гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 24 с.
3. Дай, Пенхай. Музыкальная хроника Дин Шаньдэ / Пенхай Дай. – Пекин, 1993. – 178 с.
4. Джексон, Р. 11 самых известных китайских пианистов / Р. Джексон [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://hellomusictheory.com/learn/famous-chinese-piano-players/> – Дата доступа: 20.09. 2022.
5. GreatWallInternationalMusicAcademy [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https:// translated.turbopages.org/proxy\\_u/en-ru.ru.8a597f67-6260ea02-1eef2711-74722d776562/Great\\_Wall\\_International\\_Music\\_Academy](https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.8a597f67-6260ea02-1eef2711-74722d776562/Great_Wall_International_Music_Academy). – Дата доступа: 20.10.2022.

## РОЛЬ ВИТЕБСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧИЛИЩА В РАЗВИТИИ БЕЛОРУССКОГО НАТЮРМОРТА (1918–1941 гг.)

Я.В. Федорец (Минск)

До 1917 года натюрморт не имел должной эстетической значимости в белорусской живописи. Творческое наследие И. Хруцкого в предшествующий исторический период не нашло достойного развития и продолжения. Первый этап становления натюрморта как отдельного самостоятельного жанра пришелся на 1917–1930-е гг. [14]. Малое количество сохранившихся картин этого времени не позволяет провести их цельный формально-стилистический анализ. Вместе с тем, данные архивных документов, каталогов выставок, статей периодических изданий позволяют восстановить историографическую картину развития жанра. В этом контексте рассмотрение деятельности Витебского художественного училища (1918–1941 гг.) представляется уместным, так как в творчестве многих педагогов и их учеников натюрморт стал одним из ведущих жанров.

Целью статьи является установление исторической роли Витебского художественного училища в развитии жанра натюрморта в белорусской живописи первой половины XX века.

Немаловажную ценность в знакомстве будущих художников с натюрмортом и основными методами работы над ним отведено художественным учебным учреждениям. В Витебском народном художественном училище учащиеся на протяжении 1918–1922 гг. получали первый опыт работы в этом жанре через выполнение заданий определенной направленности. По воспоминаниям современников, в 1918–1919 гг. «в программе обучения в шагаловской мастерской значительное место отводилось писанию натюрмортов; художник (М. Шагал –Я.Ф.) часто и много говорил о взаимодействии предметов в композиции, одушевляя последние» [5, с. 30]. Известно, что натюрморты составлялись из эффектных и ярких предметов, как на картине М. Кунина «Искусство Коммуны», которая была написана в 1919 году в стенах училища [15, с.35–36,38–39]. Работа художника сохранилась и сегодня находится в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь.

Предмет брался за основу живописных экспериментов во многих композициях учащихся, созданных в период существования в Витебске УНОВИСа. Художники усиленно изучали живописные методы кубистов и кубофутуристов, творчество П. Сезанна и русских «сезаннистов». В мастерской под руководством Р. Фалька и В. Ермолаевой основными «пластическими темами» [15, с. 93] были «музыка», «скрипка», «рюмка», «кубизм». Сохранилась учебная работа И. Гавриса– «Скрипка (Кубизм)» (1920, ККХМ), а также графические формальные композиции Е. Рояка «Скрипка» (1922, частн. колл.), «Композиция» (1924, НХМРБ). Известна

статья Л. Юдина «О натюрморте» из альманаха «УНОВИС», в которой изложено обоснование идеи растворения вещей реального мира в новой супрематической живописи [4; 10], что указывает на возросший интерес к этому жанру и его образно-пластическим возможностям. К примеру, на первом занятии студент М. Пашкевич выполнял композицию по мотивам натюрморта, составленного из скрипки, кирпича и старой доски. Он стремился воспроизвести натуру, однако его педагог – К. Малевич – потребовал написать скрипку так, как она выглядит внутри [16, с.147].

Для подопечных училища натюрморт являлся связующим звеном, своеобразным посредником между ними и их творческим ориентиром – освоением нового революционного пластического языка, его приемов и методологии. Такая направленность по его изучению в этот период не имеет дальнейшего развития в белорусской живописи по причине эмиграции многих художников, а также из-за последующих реорганизаций училища во второй половине 1920-х–1941 гг.

Писала натюрморты преподаватель Витебского художественного техникума М. Лебедева (1924–1927): они были представлены на Первой Всебелорусской выставке в 1925 году [5, с. 81; 7]. Вместе с тем, в середине 1920-х гг. в период активной белорусизации в содружестве с Н. Касперовичем и П. Даркевичем она занималась сбором этнографического материала, зарисовывала предметы народной культуры и быта. Как преподаватель М. Лебедева в учебные постановки для учащихся по живописи, рисунку и композиции вводила предметы, имеющие национальный колорит [5, с. 58, 63–64].

Наиболее заметное влияние на развитие жанра натюрморта оказала деятельность педагогов Белорусского государственного художественного техникума в конце 1920-х – 1941 г. Утвердившийся социалистический реализм в 1932 году задал другое образно-пластическое направление в живописи БССР. Рисование предметных постановок было предусмотрено в учебной программе учреждения, о чем вспоминал П. Герасимович [1, л. 45], и что нашло свое отражение в творческом опыте учащихся. По воспоминаниям искусствоведа, натюрморты экспонировались на выставке преподавателей техникума в 1932 году [2, л. 44]. Необходимо отметить, что к натюрморту среди педагогов уже в 1920–1930-е гг. успешно обращались в своем творчестве Е. Минин(преподавал в 1922–1923; 1931–1937 гг.), И. Ахремчик(1931–1941 гг.), В. Руцай (1929–1930 гг.), Х. Даркевич (1931–1937 гг.) [13], Л. Лейтман (1931–1941 гг.), Г. Изергина (1937–1941 гг.) [14], что нашло свое дальнейшее продолжение в произведениях их учеников.

Преподаватели техникума учили студентов традиционным для конца XIX века способам наблюдения природы и выбора мотивов, что впоследствии было творчески развито в живописи С. Ли, П. Явича, В. Жолток, Р. Кудревич, Е. Зайцева, Е. Красовского, П. Гавриленко, Н. Воронова, А. Гугеля и др. Также, обладая широтой художественных и эстетических

воззрений, они не отвергали достижения живописных течений конца XIX–начала XX в. [5, с. 65]. П. Явич в свои студенческие годы в техникуме (1934–1938 гг.) много писал с натуры, в том числе натюрморты: «Помню, когда я показал ему (Х. Даркевичу – Я.Ф.) свой первый этюд, он очень удивился: почему, говорил, я пишу такие цветы? В свою очередь, удивился я: цветы как цветы, ничего особенного. Но было видно, что ему понравилось...» [11, с. 252].

Наперсональной выставке ученика техникума Е. Красовского в 1934 году под названием «Художник-живописец. Выставка в доме художника» [9], были представлены натюрморты «Картошка», «Рыбы», «Яблоки» и др. Пластические качества произведения «Рыбы» (1933) были отмечены В. Волковым [3].

Уже на осенней выставке художников БССР, проходившей в Минске в 1937 году, экспонировались натюрморты, как педагогов техникума, так и их бывших учеников. Это были работы небольшого размера, выполненные преимущественно масляными красками, такими авторами, как С. Ли («Цветы» (1930-е)), В. Суховерхов («Натюрморт» (1930-е)), П. Гавриленко («Этюд. Овощи» (1930-е)), Х. Даркевич («Астры» (1937)), В. Цвирко («Натюрморт» (1930-е)) [8].

Ярким доказательством качественной педагогической деятельности техникума является последующие достижения в творчестве их подопечных. Уже в середине 1940-х гг. известны успехи в натюрморте у С. Ли («Партизанские доспехи» (1944)), Р. Кудревич (ее натюрморты были представлены на выставке «Кузбасс-фронту» в Кемерово во время Великой Отечественной войны – Я.Ф. [6]), а в первое послевоенное десятилетие на выставках был отмечен значительный рост количества произведений в этом жанре. Натюрморт прочно закрепился в живописной практике таких художников, как Е. Красовский, П. Явич, С. Ли, В. Жолток, Р. Кудревич, А. Гугель, Н. Воронов. Во второй половине XX века они значительно преуспели в этом жанре, расширили его образно-пластические границы и стилистику, усложнили композицию, придав ей остроту и выразительность. Например, П. Яви сохранял на протяжении всей своей жизни любовь к натюрморту, а возросшее мастерство в моделировке формы и композиции позволили преодолеть этюдность («Цветы и плоды» (1953)). Художник признавался: «Я, видимо, ненормальный, потому что как увижу цветы, лечу к ним как одержимый» [12, с. 37]. Картина Н. Воронова («Розы» (1955)) стала «первой ласточкой» последующих качественных изменений в структуре композиции и трактовке пространства, колористических решений второй половины 1950-х гг. Исключительных творческих успехов в натюрморте достигла В. Жолток. Уже в конце 1950-х гг. работа художницы «Колокольчики лесные» (1958) неоднократно упоминалась искусствоведами, которые подчеркивали ее образные и стилистические особенности. Это полотно стало одним из переломных произведений, подлинным от-



крытием, предвосхитившим качественные изменения как в образном, так и пластическом аспекте развития жанра, а наиболее ярких успехов В. Жолток достигла в 1970-е гг., создав целую галерею сложных по организации предметного ряда, по колориту, композиции, ассоциативному наполнению натюрмортов-картин.

Из приведенного выше материала следует сделать вывод о том, что роль Витебского художественного училища и деятельность его педагогов, особенно во второй половине 1920-х–1941 гг., имела существенное влияние на развитие натюрморта в белорусской живописи исследуемого периода и послевоенное время.

*Источники и литература:*

1. «Аўтабіяграфічныя накіды». Успаміны. Пачатак. Аўтограф. // БГАМ-ЛиИ. – Ф. 301. Оп. 1. Д. 52. Л. 45.
2. «Е.С. Минин – график, живописец, педагог». Падборка ўспамінаў да меркаванага выдання, падрыхтаваная Л.С. Мінінай. Варыянт. Аўтарызаваны машынапіс, машынапіс. За ўспамінамі змечаны: бібліяграфія работ пра Я.С. Мініна за 1925-1983 гг., цытаты з іх; лісты Я.С. Мініна на М.С. Гусакавай (сястры) – ксерапок. аўтографа 2 (1937); артыкулы з успамінаннем мастака – выразкі з газет (1970–1983), 1997 г. // БГАМ-ЛиИ. – Ф. 400. Оп. 1. Д. 10. Л. 44.
3. Волкаў, В. Мастакі на выстаўке «15 лет выяўленчаму мастацтву БССР» / В. Волкаў // Літаратура і мастацтва. – 1934. – 4 студз. – С. 2.
4. Горячева, Т. Альманах Уновис Витебск № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.raruss.ru/avant-garde/2470-almanac-unovis-1.html>. – Дата доступа: 01.08.2022.
5. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. – 1941 г.: пособие / Г.П. Исаков. – Витебск : ВГУ, 2009. – 113 с.
6. Карточка персонального учета члена союза художников СССР из личного дела Кудревич Р.В. // БГАМЛиИ. – Ф. 82. Оп. 2. Д. 162. Л. 49, 50 (об).
7. Каталог 1-й Усебеларускаймастацкайвыстаўкі / прадмова Я. Дыла [і інш.]. – Менск, 1925. – 44 с.
8. Каталог асенняйвыстаўкімастакоў БССР / Менск, 1937. – 23 с.
9. Красоўскі Яўген Яўстафавіч. Мастак-жывапісец. Выстаўка ў доме мастака / Менск : Белмастак, 1934.
10. Крэпак, Б. Віцебскі авангард / Б. Крэпак // Спадчына. – 1991. – № 4. – С. 30–40.
11. Крэпак, Б.А. Вяртаннеімянаў : нарысы пра мастакоў : у 2 кн. / Б.А. Крэпак. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2014. – Кн. 2. – С. 248.
12. Прускі, А. Паміж мінулым і будучым / А. Прускі // Мастацтва. – 1997. – № 4. – С. 36–38.

13. Федорец, Я.В. Натюрморт в белорусской живописи 1930-х гг. / Я.В. Федорец // Дзяржава і творчая асоба : матэрыялы XIII рэсп. нав.-практ. канф., Мінск 15 крас. 2022 // Бел. Дзярж. Акад. мастацтваў ; рэдкал.: С.П. Вінакурава [і інш.]. : – Мінск, 2022. – С. 90–94.
14. Федорец, Я.В. Становление и развитие натюрморта в белорусской живописи первой половины XX века / Я.В. Федорец // Искусство и культура. – 2021. – №3 (43). – С. 13–17.
15. Шатских, А.С. Витебск. Жизнь искусства, 1917–1922 / А.С. Шатских. – М. : Яз.рус. Культуры, 2001. – 255 с.
16. Czerwonpaја, S. Неизвестная страница в истории послевоенной художественной эмиграции: Творческая судьба белорусского художника М. Пашкевича. / S. Czerwonpaја // ArchiwumEmigracji. – 2013. – № 1 (18). – с. 143–155.

## **МАСТАК УЛАДЗІМІР КОЗІН: ТВОРЧЫ ШЛЯХ ЛЯЖАЎ ПРАЗ ВІЦЕБСК**

М.Л. Цыбульскі (Віцебск)

17 верасня 2022 года, у выставачнай зале Саюза мастакоў Латвіі са стагадовым юбілеем віншавалі найстарэйшага мастака Латвіі, заслужанага дзеяча мастацтваў Латвійскай ССР (1978), прафесара Латвійскай акадэміі мастацтваў Уладзіміра Козіна. Галоўнай падзеяй урачыстасці, безумоўна, стала адкрыццё яго персанальнай выставы. На жаль, з Віцебску на гэтай імпрэзе не было нікога і узгадаць пра Віцебскую мастацкую вучэльню, праз якую ў свой час прайшоў Козін, не было каму...

“Усе падзеі таго часу добра захаваліся ў памяці,” – пачаў нашу сустрэчу Уладзімір Козін у маі 2018 года ў майстэрні, дзе ён вёў чарговыя заняткі са студыйцамі. Спатканне ў Рызе, арганізаванае В. Целешам, мела на мэце не толькі інтэрв’юіраванне мастака, але і далейшую падрыхтоўку яго выставы ў Віцебску. Мастак не толькі адразу даў згоду арганізаваць сваю персанальную выставу ў Беларусі, але і паабяцаў падараваць Віцебскаму мастацкаму музею шэраг сваіх жывапісных твораў. Па розных прычынах паўнамаштабнай выставы У. Козіна ў тым годзе не атрымалася, але перададзеныя ім у дар Віцебску праз консула Латвійскай Рэспублікі Угіса Скую семь жывапісных палотнаў на некалькі тыдняў годна прадставілі творчасць Уладзіміра Козіна ў адным з залаў абласнога музея.

*Мэта дадзенага артыкула* – рэканструяваць віцебскі этап у творчай біяграфіі Уладзіміра Козіна і прааналізаваць жыццёвы і творчы шлях мастака.

Уладзімір Козін нарадзіўся 17 верасня 1922 года ў сялянскай сям’і ў вёсцы Левенка Старадубскага павета Гомельскай губерні (цяпер –

Бранская вобласць РФ) [1]. “Жыла наша сям’яі нядрэнна, хата з бярвення пад жалезным дахам, дашчаная падлога, – узгадваў У. Козін, – але дзяцінства не было бесклапотным. У нас была невялікая гаспадарка, якой апекаваўся мой бацька, але ж працаваць даводзілася ўсім. Калі пачалася калектывізацыя ён не захацеў уступаць у калгас. Як сям’ю аднаасобнікаў-падкулачнікаў нас абклалі цвёрдым падаткам, выплаціць які было фізічна немагчыма. Разумеючы бесперспектыўнасць далейшага жыцця ў вёсцы, бацька з’ехаў працаваць рабочым на вагонабудаўнічы завод “Чырвоны Прафінтэрн” у г. Бежыца. Цяпер гэта раён Бранска. Хутка і мы з мамай, а таксама двума маімі старэйшымі братамі – Міхаілам і Аляксандрам – адправіліся туды”<sup>1</sup>.

У той час Уладзімір паспеў скончыць чатыры класы вясковай школы. У пяты клас ён пайшоў ужо ў горадзе Бежыца. Там быў Дом піянераў, дзе У. Козін у гуртку скульптуры не толькі ўпершыню сур’эзна дакрануўся да мастацтва, але і атрымаў “пачатковую мастацкую адукацыю”, як сцвярджае мастак. Кіраўніком гуртка была мастачка Зінаіда Паўлаўна Мэер. “Яна была з дарэвалюцыйных інтэлігентаў. Некалі вучылася ў Харкаўскім мастацкім інстытуце. Займалася жывапісам, пісала эцюды, малявала... Калі мне пашанцавала трапіць да яе дамоў, то я змог убачыць яе работы аформленыя у рамы і развешаныя па сценах”<sup>2</sup>.

У скульптурным гуртку У. Козін працаваў з захапленнем і нярэдка дацямна. Здаецца, нішто іншае юнака тады не цікавіла, толькі мастацтва. Пад вялікім уражаннем ад тагачаснага кінематографа, вобразаў першых савецкіх фільмаў – “Чапаеў”, “Браняносец «Пацёмкін»”, “Мы з Кранштата” – юны мастак ляпіў сваіх герояў. “Менавіта ў скульптурным гуртку я ўпершыню зразумеў, што такое мастацкі вобраз, – сцвярджае Козін. Мы вельмі сур’эзна працавалі над нашымі гераічнымі персанажамі. У мяне нядрэнна атрымаліваліся пластычныя вобразы. Пра іх не аднойчы пісала прэса. Да таго ж, за тры гады навучання ў гуртку я даведаўся пра вялікіх мастакоў, убачыў іх творы, бо ў нашага педагога былі альбомы з рэпрадукцыямі з Трацякоўкі. Пасля знаёмства з класічнымі творамі я выляпіў праект фантана “Нетры зямлі”, цэнтральнай фігурай якога зрабіў персанаж у нечым падобны на Самсона, які раздзірае зямны шар. А адтуль б’е падсвечаны фантан. Вось такія былі хлапечыя фантазіі...”<sup>3</sup>.

Натхнёны першым мастацкім вопытам, у 15 гадоў, У. Козін адправіўся паступаць ў Віцебскую мастацкую вучэльню. Паколькі скульптурнага аддзялення там не было, то юнак вырашыў пайсці на аддзяленне жывапісу. Уступныя экзамены сур’эзным выпрабаваннем не сталі, сказалася папярэдняя падрыхтоўка па малюнку і жывапісу. У гэтым годзе ў Віцебскую вучэльню паступілі і вучыліся разам з У. Козіным Віктар

---

1 3 інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

2 3 інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

3 3 інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

Ткачоў (старэйшы, са славурых братоў Ткачовых), Раіса Кудрэвіч, Аляксандра Паслядовіч, Адольф Гугель, Уладзімір Белавусаў.

“На 1 курсе ў нас выкладаў В. Дзежыц. Ён мне запомніўся. Памятаю я і Ў. Хрусталёва. Мы займаліся на першым паверсе ў вучэбным класе, кавалак якога з адным вакном быў адгароджаны пад асабістую майстэрню гэтага мастака і педагога. Аднойчы ён адчыніў туды дзверы і прапанаваў нам зайсці. Мы разглядалі гэты куток мастака з вялікай цікавасцю. Леў Лейтман выкладаў акварэль.

На старэйшых курсах алейны жывапіс вёў Іван Ахрэмчык. Працу з натуры ён лічыў асноўнай для будучага мастака і надаваў ёй асаблівую ўвагу. Пятрабаваў сур’ёзных адносін пры працы над мадэллю. Ахрэмчык звяртаў нашу ўвагу на агульны каларыт, пластыку, казаў і пра больш вольнае ўспрыняцце натуры. Іван Ахрэмчык мог не толькі падказаць, як напісаць той ці іншы фрагмент, але і прадэманстраваць тое, пра што ён гаварыў. У адносінах да нас ён быў даволі стрыманым. Асабліва павяжаў здольных студэнтаў, да якіх ставіўся як да роўных. У 1939 годзе, калі Ахрэмчык ужо быў дырэктарам, тэрмін навучання ў вучылішчы быў павялічаны з 4 да 5 гадоў, як нам тлумачылі, каб мець магчымасць больш глыбока і дасканала вывучаць спецыяльныя дысцыпліны. Пасля вайны я двойчы сустракаўся з Іванам Восіпавічам Ахрэмчыкам.

Праграма навучання ў вучэльні была традыцыйная, нічога асаблівага там не было. Займаліся засваеннем малюнку і жывапісу, вучыліся прыстойна маляваць, пісаць форму. У гэты час у Віцебску ніхто нават не заікаўся аб пастаноўцы фармальных задач у мастацтве”.<sup>1</sup>

Уладзіміру Козіну на пачатку жыцця у Віцебску было цяжка. Стыпендыя мізэрная, а бацькі асабліва нічым дапамагчы не маглі. У гэты ж час ў інстытуце ў Маскве вучыўся яго брат Міхаіл, якому таксама была патрэбна падтрымка. “Спачатку я жыў у інтэрнаце для дзяўчат і хлопцаў, які знаходзіўся праз вуліцу ад вучэльні ў двухпавярховым будынку. Нас там жыло чалавек 12. Пакоі былі сырыя і не вельмі ўтульныя... 1 курс праляцеў хутка. Сталі прытасоўвацца і падпрацоўваць – халтурыць. Хадзілі па дзіцячых садах, малявалі зайчыкаў і птушак на сценах – нам плацілі, малявалі лозунгі, плакаты, да святаў шмат працы было. Часам можна было бачыць як да нас на 2 паверх прыходзілі заказчыкі...”<sup>2</sup>

“А потым атрымалі сапраўдны «заказ», які карміў нас да заканчэння вучылішча. Адзін мясцовы габрэй, працаўнік гархарчгандлю, прыдумаў увесці сацсаборніцтва паміж прадуктовымі крамамі. І замовіў нам маляваць бланкі сацдагавораў – з віньеткамі, рамачкамі. Крамаў было шмат, а заказчык быў чалавек прыстойны і плаціў вельмі акуратна. Мы з таварышам забагацелі – знялі пакой і нават купілі гарнітуры!” [2].

13 інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

23 інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

У 1939-м годзе, пасля заканчэння другога курса, У. Козін вырашыў з’ездзіць у Маскву да брата, які ў гэты час быў студэнтам Інстытута філасофіі, літаратуры і гісторыі. Але галоўным пунктам праграмы было, канешне ж, наведванне музеяў. Акрамя Трацякоўскай галерэі ўдалося трапіць і на Ўсесаюзную мастацкую выставу “Індустрыя сацыялізму”. “Пабываўшы на ёй, я быў уражаны творамі Іагансана Дэйнекі, Герасімава, Пластава, Піменава... Напэўна, я яшчэ не мог па сапраўднаму ацаніць майстэрства гэтых мастакоў, якасці малюнка ці жывапісу, а вось адчуванне жыцця – гэта мне было зразумела. Таму і захацелася быць падобным на гэтых творцаў. Узнікла жаданне скончыць вучылішча і паехаць паступіць у Акадэмію мастацтваў у Ленінград”<sup>1</sup>.

Калі У. Козін быў на чацвёртым курсе ў вучэльні з’явіўся новы настаўнік – Хайнан Самойлавіч Гутэрман (1909–1942), які прыехаў у Віцебск з жонкай і маленькай дачкой пасля заканчэння жывапіснага факультэта Ленінградскага інстытута жывапісу, скульптуры і архітэктуры Усерасійскай Акадэміі мастацтваў. Ён быў вучням славутага рускага мастака А.І. Савінава. Студэнты аднекуль даведаліся, што дыпломнай работай Гутэрмана была кампазіцыя “Мітынг у габрэйскім калгасе”, якую ён выконваў пад кіраўніцтвам Б.У. Іагансона. “Гутэрман вельмі добра выкладаў у нас малюнак. Год заняткаў у яго майстэрні і асновы акадэмічнага малюнка рускай школы былі закладзены. (...) Гутэрман быў параўнальна малады па ўзросце, але лёс яго склаўся вельмі трагічна. Перад вайной у яго памерла жонка. А сам ён будучы ў войску трапіў пад Сталінград, дзе і загінуў. Да гэтага я ад яго атрымаў пару лістоў, дзе Гутэрман пісаў, што “надзеі на жыццё вельмі мала” і прасіў знайсці яго дачку. Але гэта было немагчыма...”<sup>2</sup>

Уладзімір Козін не аднойчы казаў, што Віцебскае мастацкае вучылішча заклала асновы малюнка і жывапісу, хоць мастаком, прафесіяналам ён сябе тады не адчуваў [3]. Мара пра працяг навучання яго не пакідала.

Завяршэнню вучобы ў вучэльні перашкодзіла вайна. Вакзал ужо бамбілі, калі У. Козін не захапіўшы з сабой нават дакументы ўцякаў з Віцебску. На нейкіх платформах удалося дабрацца да Смаленска, які ў гэты час ужо быў у агні. Далей – да бацькоў у Бежыцу.

Адтуль у эвакуацыю ў Краснаярск Уладзімір ехаў ў эшалоне з бацькамі. У Краснаярску на правым беразе Енісея літаральна ў полі працягнулі чыгуначную нітку. Размясцілі там цэхі, зрабілі насцілы, падключылі абсталяванне. Усталявалі пару паравых катлоў электрастанцыі і цэхі сталі працаваць. Рабочыя жылі цяплюшках у суседняй вёсцы.

У тым жа ў 1941 годзе; Козін звярнуўся ў ваенкамат. “Мне сказалі: пачакай. У лістападзе выклікалі і далі накіраванне ў артылерыйскае

1 З інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

2 З інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

вучылішча. Але ж, я хацеў пайсці салдатам. Адпусцілі... Праз пару тыдняў зноў позваў ваенкамат: паедзеш у авіяцыйную вучэльню ў горадзе Канску. У лістападзе ўжо пачаліся маразы, калі мы адправіліся ў Канск. Неяк дабраліся да гэтай вучэльні. А там нам кажуць: у нас ёсць цэлы выпуск лётчыкаў – няма матэрыяльнай часткі. І нас накіроўваюць у сібірскую пяхотную дывізію. Асобны батальён сувязі пры штабе дывізіі. Выклікае палітрук і кажа: чаму не камсамалец? Але ж я з раскулачаных! Аказалася, што гэта ўжо не важна. Я стаў камсамольцам, праз нейкі час – намеснікам палітрука тэлефонна кабельнай роты”<sup>1</sup>.

“Сувязістам пры прызыве давалі права выбару – адправіцца ў Сталінград або на Паўночны Каўказ, куды ўжо наступалі немцы. Мы з таварышам чамусьці выбралі Каўказ – і гэта нас выратавала. Таму што ў тым жа 42-м пачалася Сталінградская эпапея, дзе была страшная мясарубка [2]. У 1942 годзе У. Козіна накіравалі на Ўкраінскі фронт, дзе замест наступу ён стаў удзельнікам грандыёзнага, большай часткай хаатычнага адступлення, адзін з эпизодаў якога пасля стаў тэмай яго дыпломнай працы ў Латвійскай Акадэміі майстэрстваў. Далей была абарона Паўночнага Каўказа і першая ўзнагарода – медаль. Вайну Козін скончыў у Літве старшым сяржантам, начальнікам групы шыфравальшчыкаў, а службу ў арміі працягнуў у Рызе [4]. У Рызе Козін трапіў у зусім іншую дывізію, стаў там старшым сяржантам. Пазней яго адправілі ў штаб дывізіі, дзе ён стаў спачатку чарцёжнікам, а потым шыфравальшчыкам.

Знаходзячыся ў Рызе, Уладзімір Козін даведаўся, што тут ёсць Акадэмія мастацтваў і вырашыў пацікавіцца, як туды трапіць вольным слухачом. Прышоў да рэктара і папрасіў дазволу наведваць заняткі. Але пад час сустрэчы рэктар акадэміі Ота Скулмэ прапанаваў адразу залічыць Козіна на трэці курс. “Аказалася што мой узровень падрыхтоўкі адпавядае 3 курсу! І мяне паслалі ў групу, дзе вучыліся два студэнты якія размаўлялі па-руску. Так у мяне ў адной кішэні аказаўся студэнцкі білет, у другой – салдацкая кніжка.

Я добра памятаю, як я першы раз прыйшоў у майстэрню малюнка. Студэнты малявалі аголеную мадэль. Для мяне пасля чатырох гадоў перапынку гэта было не проста...”<sup>2</sup>

Уладзіміру Козіну давалося ўжывацца ў новую атмасферу, пераглядаць некаторыя ўжо склаўшыся ўяўленні пра жывапіс, ролю колеру. Да таго ж Козін выбраў для сябе навучанне ў майстэрні станковага жывапісу прафесара Гедэрта Эліяса. Той лічыўся аўтарытэтам па частцы кампазіцыі, дысцыпліне якая яшчэ ў віцебскай вучэльні асабліва прыцягвала Козіна і па якой ў яго заўсёды былі пяцёркі.

---

1 З інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

2 З інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

Чарговая сустрэча У. Козіна з Віцебскам адбылася ў 1947 годзе. “Я паехаў на радзіму ў вёску Левенка, дзе заставалася жыць мая сястра. На адваротным шляху, вырашыў што абавязкова наведаю Віцебск. Але калі цягнік прыпыніўся і я апынуўся на віцебскай платформе мяне шакіравала тое, што я ўбачыў: замест цэнтральнай вуліцы, што была перад вакзалам была груда камянёў... І я паехаў далей...”<sup>1</sup>.

Пасля заканчэння Латвійскай Акадэміі мастацтваў ў 1949 годзе Козін планаваў паступаць у аспірантуру Акадэміі мастацтваў у Ленінград. Але О. Скулме ўгаварыў яго застацца ў alma mater выкладчыкам. І накіраваў працаваць на кафедры жывапісу і кампазіцыі.

На працягу 50 гадоў (1949–1989) У. Козін выкладаў у Латвійскай Акадэміі мастацтваў жывапіс. Спачатку ён быў асістэнтам К. Міесніекса. Калі загадчыкам кафедры быў Тылберг Козін быў яго памочнікам: вёў дакументацыю, складаў планы і інш. У 1953 годзе ён становіцца загадчыкам кафедры жывапісу і кампазіцыі, дацэнтам (1953). Праз дзесяць год ён атрымае званне прафесара (1963).

З 1949 года Козін удзельнічае ў рэспубліканскіх выставах, з 1955 – ва ўсесаюзных. Яго персанальныя выставы адбыліся ў Гулбенскім гісторыка-мастацкім музеі (1982) і Лапмежцыемсе (1985), у Рызе – у мастацкай галерэі “Нелія” (2002, 2004, 2005); рэтраспектыўныя выставы ў музеі “Арсенал” (2009), галерэі Рыжская выставачная прастора (2010), у галерэі Саюзамастакоў Латвіі (2012, 2017, 2022), у цэнтры Joker Klubs (2014), у галерэі класічнага мастацтва Antonija (2017), у мастацкай галерэі Rietumu (2019), ў Бранскім мастацкім музеі (2020). У. Козін удзельнічаў у выставах у Латвіі, Германіі, Японіі, Расіі, Узбекістане і інш.

Член Саюза мастакоў Латвіі з 1950 года, У. Козін быў старшынёй секцыі жывапісцаў, старшынёй рэвізійнай камісіі, старшынёй бюро секцыі мастакоў-ветэранаў вайны.

Уладзімір Козін – перакананы прыхільнік рэалістычнага накірунку ў жывапісе. На працягу творчасці яго манера жывапісу перажывала змены, але нязменнай заставаліся вернасць натуры. Злучыўшы у сваёй творчасці традыцыі рускай мастацкай школы і латышскага танальнага жывапісу [5], мастак працаваў практычна ва ўсіх жанрах. Ён майстар буйнафарматных фігуратыўных кампазіцый і псіхалагічнага партрэта, лірычнага пейзажа і метафізічнага нацюрморта.

Козін перакананы: мастак павінен адлюстроўваць свой час. І таму ў сваёй творчасці ён адгукаўся на розныя актуальныя тэмы, маштабныя грамадскія падзеі. “Самыя вялікія хвіліны хвалявання я адчуваў толькі ў адным выпадку. Калі пісаў тэматычныя карціны, (...) Я адчуваў асалоду і задавальненне ад самага творчага працэсу...” [6].

---

1 З інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

Да віцебскага ж перыяду адносіцца і захапленне У. Козіна гісторыяй [3]. Па ваенных уражаннях ім напісаны эскіз “Згон жывёлы ў тыл” (1948), яго дыпломная праца “Гурты на дарогах” (1949), якую Козін з поспехам абараніў ў Латвійскай акадэміі мастацтваў. Але ў выказваннях мастака на ваенную тэму не ўбачыш батальных эфектаў. “Вайна для мяне – гэта не толькі форма знішчэння і калечэння людзей. Гэта калечэнне чалавечых душ. Так я бачу вайну і так яе адлюстроўваю. У маёй працы “Ідуць баі” (1985) увогуле няма героя, няма масавых сцэн, няма крыкаў “ура!”, а ёсць бясконцае ахвярапрынашэнне” [3]. Да тэмы мінулай вайны мастак звяртаўся неаднаразова, ствараючы выразныя сімвалічныя вобразы (трыпціх “Да жыцця” (1974), у які уваходзяць кампазіцыі “Перамога” і “Выжыў!”; кампазіцыі “Ночы без сна” (1975), “Бой”, “Палёт”, “Белыя птушкі”, “Дні і ночы” (1982) і інш.). Вялікую ролю ў падобных кампазіцыях адыгрывае пейзаж. Магчыма таму яны носяць жыццесцвярдзальны характар.

Як прызнаваўся У. Козін, ён “са студэнцкіх гадоў зразумеў, што ў аснове карціны павінен быць канфлікт, не абавязкова літаратурны, але выяўленчы – абавязкова [3]. А таму імкненне да тэматызму і апавядальнасці ў яго творчасці, здаецца, вядучыя. Тэматычныя, палотны Козіна глыбока сімвалічныя, некаторым з іх уласцівы рамантычныя настроі (“Першы працадзень”, “Пасадзілі дрэва”). Многія жанравыя шматфігурныя кампазіцыі пісаліся пасля вяртання Козіна з паездак па краіне.

Але як асоба У. Козін паўней адкрываецца ў інтымных па гучанні працах малога фармату. Да і сам мастак дапускае, што яго талент і майстэрства жывапісца больш поўна праявілі сябе менавіта ў камерных жанрах – пейзажы і нацюрморце. У іх свабода, мажорная танальнасць пачуццяў, гучнасць палітры.

Пейзаж у Козіна рэдка абыходзіцца без прысутнасці чалавека. Настрой пейзажаў амаль заўсёды прыўзняты. “Я шмат пісаў на пленэры. Але ўсё ж, нягледзячы налюбоў да імпрэсіяністаў, застаюся прыхільнікам рускай школы пейзажа, якая надае шмат увагі настрою і выражэнню зместу праз ландшафт, а не проста рашэнню задач паветранай перспектывы” [3]. Нацюрморты займаюць значнае, магчыма, цэнтральнае месца ў творчасці мастака. У многіх з іх можна ўбачыць палявыя кветкі.

Козін пісаў вядомых дзеячаў латышскай культуры (партрэт акцёра К. Клетнікса (1950), стварыў партрэты мастакоў (Г. Эліяса, (1979), Л. Свемпса (1978 і 1979), М. Брэйкшса (1980), Э. Ілтнера (1987), І. Зарыньша (1977). Цікавыя і аўтапартрэты самога майстра, партрэт бацькі (Партрэт бацькі (1982). На апошніх палотнах ён часта піша жонку – Ніну Аляксандраўну, якая пайшла з жыцця ў 2019 годзе (“Усё пад Богам ходзім”).

**Заклучэнне.** “Усё ў маім жыцці было нібы то прадвызначана загадзя, – падкрэслівае мастак. Мне здаецца, што я спецыяльна ніякіх дзеянняў не



прэдымаў”<sup>1</sup>. Так, ці інакш, “мастак з рускімі каранямі, Уладзімір Козін у латвійскім мастацтве прадстаўляе цэлую эпоху” [7]. Больш за 30 работ Козіна знаходзіцца ў зборы Латвійскага нацыянальнага мастацкага музея, 31 праца – у зборы Бранскага мастацкага музея. Работы майстра ёсць таксама ў фондах Саюза мастакоў Латвіі, Мастацкага музея Віцебска, Латгальскага культурна-гістарычнага музея ў Рэзекне, Елгаўскага музея гісторыі і мастацтва, рыжскай галерэі класічнага мастацтва Antonija, нямала карцін захоўваецца ў прыватных калекцыях у Латвіі і за яе межамі.

Нягледзячы на ўзрост, У. Козін і сёння працягвае пісаць. Новыя творы можна ўбачыць у альбоме, што быў падрыхтаваны напярэдадні яго юбілею [8]. На жаль твораў віцебскага перыяду немагчыма пабачыць ні ў манаграфіі 2020 (VladimirsKozins. Glezniecība. Rīga, 2020. 208 lpp.), ні ў альбоме 2021 года (VladimirsKozins. Zīmēšana. Glezniecība. Grafika. Rīga. 2021. 172 lpp.). Усё, над чым Козін працаваў у тэа гадзі, згарэла ў пажары Вялікай Айчыннай вайны.

Сведка цэлай эпохі Уладзімір Козін, разважаючы пра творчасць падкрэслівае: “Свабодатворчасці залежыць толькі ад сілы таленту. Ёсць адзінкі мастакоў, якія здольныя да наватарства. Вось тэа вольныя” [9]. Але самае вялікае задавальненне, “кайф” ад творчай працы, атрымліваеш калі вымотваеш сябе і па часе, і па сілах, жадаючы сказаць нешта важнае сваім глядачам”.<sup>2</sup>

#### *Крыніцы і літаратура:*

1. Малнач А. Владимир Козин // <http://www.russkije.lv/ru/lib/read/vladimir-kozin.html>
2. Лебедева Н. «Всегда старался найти звучащий нерв...» // Вести Сегодня 31 августа 2012 (№ 129)
3. Малнач А. Воплощение мечты: 100 лет латвийскому художнику Владимиру Козину // [http://www.russkije.lv/files/images/text/Malnach/Kozin\\_100.pdf](http://www.russkije.lv/files/images/text/Malnach/Kozin_100.pdf)
4. Малнач А. Владимир Козин: Картинки с выставки // <http://www.russkije.lv/ru/journalism/read/malnach-kozin/>
5. VladimirsKozins. Glezniecība. Rīga, 2020.-lpp. 20
6. Козин: из искусства изгнано содержание // <http://dev.itd.lv/rus/kultura/kozin-iz-iskusstva-izgnano-soderzhanie/>
7. Спаритис О. Приветствие из молодости // VladimirsKozins. Glezniecība. Rīga, 2020. С. 28–31. ]
8. Вышла в свет монография старейшего художника Латвии Козина // <https://lv.sputniknews.ru/20220114/vyshla-v-svet-monografiya-stareyshego-khudozhnika-latvii-kozina-20014879.html>
9. Малнач А. Неповерженный // <http://www.russkije.lv/ru/journalism/read/malnach-kozin-1/>

---

1 З інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

2 З інтэрв’ю аўтара артыкула з У. Козіным. Запіс май 2018 года.

## ДИДАКТИЧЕСКИЙ РЕСУРС ВИТЕБСКОГО АВАНГАРДА

В.В. Шамшур (Витебск)

Искусство Витебска начала прошлого столетия, известного сейчас как Витебский авангард – уникальное явление духовной и материальной культуры. Известно, что во время радикальных революционных преобразований город над Двиной стал своеобразной творческой лабораторией для художников, имена которых вошли в историю не только отечественной, но и мировой художественной культуры: К. Малевича, Л. Лисицкого, М. Шагала, В. Ермолаевой, Р. Фалька, Н. Суетина, И. Чашкина. В настоящее время в этой области искусствоведения проведены обширные фундаментальные исследования.

В данной публикации делается попытка в контексте системного художественного образования раскрыть и проанализировать дидактическую сущность и значимость сохранившихся эскизно-проектных разработок художников-новаторов. В витебский период К. Малевич на основе концепции супрематизма осуществил идею глобального преобразования предметно-пространственной среды, начиная от этикеток и заканчивая урбанистическими космическими объектами. К сожалению, значительная часть творческого наследия не дошла до нашего времени, многие материалы попали в частные собрания, доступ к которым ограничен. Однако то, что сохранилось в фондах и запасниках музеев Москвы и Санкт-Петербурга, позволяет судить о масштабности и новаторстве идей, а главное, сведения о их практической реализации. Даже простой перечень компонентов проекта поражает своей всеобъемлемостью: эскизы оформления городской среды, монументально-декоративные росписи, росписи трамваев, агитационные трибуны, выставки, афиши, декорации, орнаменты, ткани, обои, книжная шрифтовая графика. Этот перечень можно продолжать. Большинство эскизов, проектов, печатных и рукописных материалов Витебского периода, как уже говорилось выше, хранится в музейных запасниках Третьяковской галереи и Русского музея в Санкт-Петербурге. Возникает неожиданное волнение, когда хранитель секции прикладной графики кладет на стол пронумерованные папки с витебскими эскизно-проектными материалами. Чувствуется исходящая от них притягательная энергетика: ведь это реалии вековой давности, творения рук и дерзких начинаний легендарных творцов авангарда. Большинство эскизов выполнено на бумаге или картоне различных сортов акварелью, гуашью, тушью, карандашами. Часто используются коллажные наклейки. Целесообразно было бы дать в тексте несколько иллюстраций, однако вряд ли стоит это делать в черно-белом варианте, где отсутствует один из главных компонентов композиции – цвет. Лучше будет использовать интернет-ресурсы, где высокая разрешающая способность позволит более полно проанализировать данные эскизные разработки.

В предлагаемой публикации не представляется возможным дать развернутую характеристику всего комплекса супрематического проекта, однако следует хотя бы кратко сказать о наиболее знаковых компонентах, определивших объемно-пространственную структуру городской среды. Первой большой работой художников объединения УНОВИС (утвердителей нового искусства) было декорирование здания комитета по борьбе с безработицей. Эскиз, выполненный К. Малевичем и Л. Лисицким, является наиболее полной из сохранившихся разработок подобного рода, где можно видеть оформление группы зданий в определенном стилевом единстве. Светлая окраска стен служит фоном, на котором ритмично расположены «супремы»: круги, треугольники, ромбы. В их ритме и расположении чувствуется определенный диалог с архитектурой. В отличие от рассмотренного, проекты, большинство эскизных разработок В. Ермолаевой не привязаны к определенным объектам. Варьирование сочетаний разноцветных геометрических плоскостей и линий создают напряженное рабочее поле. Ее эскиз праздничного оформления фасада здания выделяется безусловными ассоциативными качествами, где «вылетающие» из одной точки прямоугольники и линии создают впечатление взрыва. К этому эскизу В. Ермолаевой близка работа Н. Суетина – большой красный круг, прочерченный разноцветными полосами и линиями. Естественно, что новые супрематические композиции требовали стилистически соответствующего шрифта. На многих эскизах он сразу привлекает внимание своей динамичностью, иногда агрессивностью. На сочетании шрифта и цветовых плоскостей построен эскиз плаката «Все за одного, один за всех» учащегося И. Червинки, а также ставший всемирно известным плакат Л. Лисицкого «Клином красным бей белых», где супрематическая композиция доведена до предельного локализма, композиционной и цветовой выразительности, в целом – до графического совершенства и эмоционального напряжения.

Выдающимся и исключительно новым явлением в художественной культуре Витебска было оформление, а вернее росписи трамваев. Их подлинные эскизы, как своеобразный подарок нашему поколению, сохранились в Русском музее и Третьяковской галерее. Все они выполнены членами УНОВИСа и построены на сочетании текста и супрематических символов. Как и в большинстве монументально-декоративных росписей изображения располагались на белом фоне, который сдерживал динамичные «разбегающиеся» супремы и придавал цвету убедительную выразительность. Композиционная структура росписей основана на диагональных построениях: художники целенаправленно стремились подчеркнуть движение трамвая динамикой диагоналей. Примечательно, что в ряде эскизов видна высокая графическая культура их исполнения.

Уникальными объектами глобального супрематического проекта стали ораторские трибуны, эскизы которых разрабатывались К. Малевичем, Н. Суетиным, Л. Лисицким, И. Чашником. Эскизные проекты К. Ма-

левича и Н. Суетина имеют почти одинаковую композиционную структуру, которая представляла собой комбинацию двух различных по объему параллелепипедов, и отличаются простотой и статичностью. Их фронтальные плоскости снабжены супрематическими символами и агитационными текстами. Принципиально новыми конструктивными идеями отличаются проекты трибун, разработанные Л. Лисицким и студентами руководимой им архитектурной мастерской. Главная их особенность – диагональ, зримое выражение динамики и порыва. Так называемая «трибуна Ленина», ее эскизный проект, разработанный Л. Лисицким, стал символом авангардного искусства. Сам проект, его графическое исполнение является образцом высокопрофессионального дизайна.

Несомненную дидактическую значимость представляют эскизные разработки художников витебского авангарда в области футуристических архитектурных форм. В этой области искусства наиболее ярко и эпатазирующе-неожиданно проявились авангардистские концепции предполагаемых урбанистических объектов. Проекты (а точнее графическая фиксация композиционных идей) имеют кристально-чистые супрематические формы и служат примером воплощения виртуальных замыслов в проектной графике. Главное в них – совершенно новые, направленные в будущее принципы создания пространственных структур. Сохранилось довольно много разработанных К. Малевичем и его учениками «архитектонов» и «планид» (домов) – эскизных проектов отдельных динамических объектов и целых ансамблей с идеей передвижения их в пространстве. «Проуны» или проекты утверждения нового – аэровокзалы, электростанции, космические и другие объекты, разрабатывались в архитектурной мастерской Л. Лисицкого.

Благодаря цифровым технологиям и интернету мы имеем возможности по мере необходимости использовать это уникальное творческое наследие как дидактический материал в сфере художественного образования. Такие специальности, как средовой дизайн, декоративное искусство, содержат ряд специальных дисциплин, имеющих непосредственное отношение к новаторскому творческому мышлению и практике всемирно известных художников «витебского ренессанса». Например, история искусств, история проектной культуры, пластическое моделирование, художественное проектирование и конструирование, теория стилеобразования, дизайн-проектирование, архитектоника и технологии. Конечно, в истории визуальной культуры есть множество других явлений, заслуживающих с точки зрения дидактики определенного внимания. Однако, Витебский авангард, как исключительное явление, окруженный аурой всемирного интереса, в контексте дидактических задач приобретает особую значимость. В этой связи можно обозначить и выделить ряд концептуальных положений, характеризующих принципы и методы творческой деятельности художников-новаторов. При изложении материалов, связанных с искусством Витебского авангарда, демонстрацией проектной графики, других доку-

ментов, необходимо избегать поверхностного созерцания, а концентрировать внимание на их революционной, новаторской сущности, анализе идей супрематизма и их практической реализации.

- Новая философия организации предметно-духовной среды.
- Концепция супрематизма как беспредметности материальной среды.
- Переориентация визуального восприятия и мышления.
- Приоритет плоскости и ее комбинаций.
- Комплексность компонентов предметно-пространственной среды.
- Новая метафизика полифонии цвета.
- Соподчиненность идеи и формы, элементы цветowych «взрывов» и эпатажа.
- Радикализация взаимоотношений архитектуры и новых компонентов оформления.
- Рациональность и иррациональность супрематических композиций.
- Диагональ как визуальная доминанта движения и силового напряжения.
- Динамика движущихся объектов. Теория и практика.
- Объекты в космическом пространстве. «Проуны», «архитектоны», «планиды».
- Супрематизм в шрифтовой графике.

Осмысление этих основополагающих понятий, демонстрация эскизно-проектных материалов с одновременным анализом позволяет студентам более осознанно воспринимать и понимать сложные структурные составляющие декоративной и архитектурной пластики: композиционную комбинаторику плоскости, линии и точки, понятия тектоники форм и динамики, соподчинения объемов, ритма и метра, принципы формообразования, композиционные категории и средства. Дидактическая значимость Витебского авангарда не ограничивается чисто теоретическими и практическими задачами. Его значение намного шире. Примеры радикального преобразования пространственной среды художниками-новаторами помогают ломать сложившиеся стереотипы творческих постулатов, активизировать творческую деятельность, более глубоко воспринимать художественные явления и эстетические категории, ввести творческий процесс в наивысший ранг системного художественного образования. В конечном итоге Витебский авангард дает нам возможность приобщиться к мировой художественной культуре.

#### *Источники и литература:*

1. Творческие работы художников Витебского авангарда хранятся в фондах Третьяковской галереи и Русского музея (Санкт-Петербург).
2. Учебные программы специальности «Дизайн (средовой дизайн)».
3. Учебные программы специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из дерева)».
4. Учебные программы специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из керамики)».

## **ТВОРЧЕСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА И.О. АХРЕМЧИКА В СТАНОВЛЕНИИ И РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В БЕЛАРУСИ В 30-Е ГОДЫ XX СТОЛЕТИЯ**

Г.Ф. Шауро (Минск)

Творческий путь Ивана Осиповича Ахремчика – это целая эпоха в истории белорусского изобразительного искусства. Художник связал свою судьбу с живописью в то время, когда в искусстве расширялся тематический и образный лад, формировался и обогащался пластический язык. Время требовало глубокого изучения жизненных процессов, поисков нового стиля в решении сложных творческих задач. Художники стремились говорить емко, возрастала роль подтекста в произведениях, усиливалась борьба за живописную культуру, за отношение к полотну как единому и неразделенному организму в творчестве. Фактура, цвет, ритм, свет – все должно было быть органично выверенным и приведенным в гармонию. Именно эти принципы и стали основанием творческой деятельности И.О. Ахремчика. Живописца можно с полным правом отнести к категории художников, которые приходят к желаемому результату в творчестве через сложный путь находок и утрат, вдохновений и разочарований, смелых и уверенных поисков. Новаторство и оптимизм, неудовлетворенность достигнутым и вера в преобразующую силу искусства для И.О. Ахремчика являлись теми морально-философскими категориями, которые определяли его поступательное движение в жизни вообще, и в художественной деятельности, – в частности.

Следует отметить, что именно первая половина 1920-х годов стала для Витебска периодом чрезвычайно бурной, стремительной и противоречивой художественной и культурной жизни, которая рождалась, крепла на волне мощных социально-культурных, экономических и общественных преобразований. Поиски новых направлений в искусстве, концепций супрематизма, кубизма, футуризма, а также деятельность художников-новаторов Витебска в 20-е годы были подхвачены художественной средой Европы и получили там благодатную почву для дальнейшего творческого развития.

Культурная жизнь Витебска, творчество известных живописцев, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства, признанных всемирной интеллектуальной общественностью, – это особое явление в общей художественной культуре. Известную славу художников-новаторов, творцов неординарного философско-образного мышления, завоевали Марк Шагал, Казимир Малевич, Василий Кандинский, Лазарь Лисицкий и др. На большой путь творческой и педагогической деятельности вышли воспитанники Витебской художественной школы В. Чашник, А. Ахоло-Вало, З. Азгур, В. Зейлерт, И. Зельдин и др. Зейлерт Виталий Константинович,

например, в довоенный период не только успешно трудился в живописи и графике, но и выполнял большую работу по собиранию и комплектованию музейных экспонатов, произведений искусства для художественной галереи. В послевоенный период он преподавал изобразительное искусство в Витебском художественном училище, а потом на художественно-графическом факультете Витебского педагогического института.

В 1923 г. художественно-практический институт прерывает учебную деятельность, вместо него создается художественный техникум, куда съезжаются представители академического творческого направления. Во главе техникума становится скульптор М. Керзин, пригласивший на педагогическую работу В.В. Волкова, М.В. Лебедеву и М.Г. Энде.

Медленное оздоровление техникума начинается с 1933 г., когда в состав его преподавателей вошли И.О. Ахремчик, А.М. Лейтман, Ф.А. Фогт и др. Они создали и утвердили на долгое время мощную школу подготовки национальных кадров в области изобразительного искусства. Следует признать, что Витебский художественный техникум выполнял роль основного художественно-образовательного центра в Белоруссии за двадцать два года его существования.<sup>1</sup> Через обучение в техникуме прошли многие художники, такие как В. Цвирко, К. Космачев, З. Азгур, П. Маслеников, А. Кроль, Н. Головченко, В. Дзежиц, Е. Зайцев, А. Гугель, П. Гавриленко, М. Моносзон, В. Тихонович, Е. Тихонович, Е. Николаев, С. Селиханов, А. Орлов, М. Беленицкий, Г. Семашкевич и др., которые в последствии составили славу и гордость нашей национальной художественной культуры.

Из истории известно, что на протяжении всего периода работы Витебского художественного техникума в нем преподавали такие художники-педагоги, как Ахремчик И.О. (живопись) с 1931 по 1941 г., Бразер А.М. (скульптура), Волков В.В. (живопись) с 1923 по 1929 г., Добужинский М.В., Ермолаева, Керзин М.А. (скульптура) с 1923 по 1931 г., Лебедева М.В. (прикладное искусство) с 1923 по 1935 г., Лейтман А.М. (живопись) с 1935 по 1940 г., Малевич К.С., Михолап Н.П. (керамика и офорт) с 1925 по 1930 гг., Пэн Ю.М. (живопись), Руцай Н.М. (живопись) с 1929 по 1931 г., Фальк Р.Р. (живопись), Фогт Ф.А. (графика) с 1928 по 1939 г. Хрусталев В.Н. (живопись) с 1927 по 1940 г.

К приезду И.О. Ахремчика на преподавательскую работу в Витебском художественном техникуме еще господствовал творческий метод коллективной работы. В это время многие педагоги, которые стояли у истоков организации техникума, разъехались, кто в Петербург, кто за границу. Схлынула и волна супрематических экспериментов и новаций в искусстве, которая вносила значительные споры и дискуссии в педагогическом

---

<sup>1</sup> (Термин «Витебский художественный техникум» в данном контексте включает следующие ипостаси учебного заведения: Витебское народное художественное училище /1919-1920/, Витебские государственные свободные художественные мастерские /1920-1921/, Витебский художественно-практический институт /1921-1923/, Витебский художественный техникум /1923-1924/, Белорусский государственный художественный техникум /1924-1934/, Витебское художественное училище /1934-1941/).

процессе техникума. Нужно было срочно менять обстановку и настраивать учебный процесс на надлежащий уровень. Эта миссия выпала на долю И.О. Ахремчика, ставшего директором Витебского художественного техникума. Он начал борьбу с коллективным методом обучения, и в основу всей педагогической системы ввел реалистическое изучение природы, получив поддержку основного состава преподавателей. Началась нормальное функционирование учебного заведения. Стали приглашаться на работу высокопрофессиональные кадры художников-педагогов, приверженцы реалистического изобразительного искусства. Художественный техникум, будучи единственным учебным художественным заведением в Беларуси, пользовался огромной популярностью в республике. Он готовил кадры художников среднего специального звена, которые потом могли повышать художественное образование в высших учебных заведениях страны.

За период руководства Ахремчиком Витебским художественным техникумом была подготовлена значительная плеяда специалистов в области живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, которая впоследствии стала мощной творческой основой национальной художественной культуры Беларуси.

Кроме преподавательской деятельности в это время Иван Осипович активно занимается общественной и творческой работой. На V Всебелорусскую выставку он представляет эскиз картины " II съезд РСДРП", ряд портретов, в числе которых – портрет пианиста А.Ф. Штейна.

В рецензии на эту выставку газета "Чырвоная Беларусь" писала: "Ахремчику в этой работе пришлось идти путем синтеза, путем изучения исторических материалов, фотопортретов участников съезда и т.д." [3].

Работая директором Витебского художественного техникума и выполняя огромную организационно-методическую (педагогическую) и общественную работу, Иван Осипович приступает к тематическому полотну "Вступление Красной Армии в Минск в 1920 году". Десятки этюдов, зарисовок, набросков типажей потом легли в основу живописной картины. Большое по размеру многофигурное полотно было представлено на суд зрителей на первой большой выставке в Москве в 1935 году.

Елена Васильевна Аладова, директор Государственного художественного музея БССР, писала: «... заметна внимательная, так сказать, режиссерская разработка положений, роли каждого действующего лица. Сцена радостной встречи жителями Минска своих освободителей решена как цепь эпизодов, групп: боец, взяв из рук горожанки крынку, спешит напиться, женщина с ребенком беседует с красноармейцем, сгорбленная старушка торпливо идет навстречу воинам, и так далее; крайние слева фигуры – это по виду два чиновника, скептически обсуждающие происходящее» [1].

Творчеству И. Ахремчика в многофигурных монументальных работах свойственен жизнеутверждающий пафос и социальная острота, историческая достоверность и художественное выражение передовых идей



своего времени. Сохраняя и развивая традиции высокой гражданственности, художник заставляет себя искать наиболее выразительные художественные средства для воплощения идейного и образного содержания произведения и таким путем дает возможность зрителю вновь пережить прошедшее историческое событие, но уже в новом осмыслении его сущности как явление, нашедшее отражение в изобразительных содержательных текстах. И.О. Ахремчик находит такой аспект изображения исторической темы, который помогает ему увидеть прошедшее свежими глазами и осмыслить события прошлого с позиций современной эпохи. Поиски средств эмоционального выражения исторического содержания картины направляют живописца к глубокому обобщению, к созданию психологически емкого и вместе с тем символично-аллегорического художественного образа. Кроме подробной характеристики персонажей, выявления их состояния, художник идет к созданию общего настроения, усилению эмоциональной атмосферы. Обращаясь к исторической теме, И. Ахремчик стремился наполнить картину глубоким философским содержанием, подняться над каким-нибудь не существенным, единичным фактом, охватить и передать то наиболее характерное, отвечающее широкому социальному обобщению явлению.

В Витебский период пребывания И.О. Ахремчика в должности директора художественного техникума, хотелось бы отметить его особый интерес не только к большим полотнам историко-революционного содержания, но и к портретам и пейзажам с натуры. Жанр портрета должен был оставаться одним из ведущих, поскольку реалистическое искусство предполагало отражать правду жизни, отображать человека, его внутренний мир, его психологию. В портретах художник старался добиться сочности цвета, свободной выразительности композиции, эмоциональности образного содержания.

Вскоре, кроме портрета Штейна, живописец пишет ряд новых портретных произведений: «Портрет Табаковой» (1936 г.), в образе которой изображена студентка, «Портрет Ручьевой» (1937 г.), портрет живописца Ю. Пэна, (1938 г.) и ряд других. Раскрывая человеческие качества своих героев, художник стремится дать почувствовать зрителю нравственную сторону людей, раскрыть их внутренний мир. В картинах подчеркнута персонализированная интеллектуальная сущность каждого героя, широта его духовных устремлений. Однако в кажущейся персонализации образной трактовки героев мы находим такое решение образа, в котором могли бы воплотиться общезначимые черты характера, свойственные нашему современнику. Художник не канонизирует устоявшиеся отдельные живописные приемы, а находит особые пластические выразительные средства, отталкиваясь от глубокой осознанности роли цвета в картине и поиска его наиболее действенной и впечатляющей силы.

В пейзажном жанре в этот период Ахремчик не акцентировал творческое внимание, однако он постоянно писал этюды на природе, не ставя задачи создания работы масштабного картинного характера. И вместе с тем пейзажи, созданные в середине 1930-х годов, отличаются колористи-

ческой насыщенностью, целостностью восприятия предметной реальности, пластической выверенностью художественного решения. Примером такой оценки может служить солнечное и радостное полотно "Над рекой" (1935), в котором изображен вид на зеленую долину Витьбы с купающимися ребятами. Эти качества проявляются и в другом свежо написанном полотне "После дождя" (1937). Но опять-таки, живописец не преследовал цель выхода на самостоятельные и законченные варианты пейзажей, они в основном носили этюдный характер и отличались свежестью красок и мощностью взятых колористических отношений.

Еще в студенческие годы Ахремчик мечтал писать тематические картины большого социально значимого содержания. В 1930-е годы он активно включается в разработку тематических композиций, посвященных событиям Октября и гражданской войны. Работая директором Витебского художественного техникума и выполняя огромную организационно-методическую (педагогическую) и общественную работу, свои творческие усилия Ахремчик концентрировал не только на создание станковых художественных произведений. Не меньшее место в его творчестве занимали полотна монументального характера. Например, в 1939 году директивные органы Беларуси вынесли решение художественного оформления белорусского павильона на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве, и эта работа была поручена Ивану Осиповичу как главному художнику выставки. Проработав несколько вариантов эскизов монументальной композиции росписи и получив утверждение экспертного совета, Ахремчик выполняет декоративный фриз "Праздник белорусского народа" (гризайль).

Принцип монументального подхода художник в значительной степени сохранил и в большой по размеру тематической картине, посвященной установлению Советской власти в Гомеле (1940). В этой многофигурной композиции важнейшим средством раскрытия содержания являлось живописно-колористическое решение. К сожалению, данное произведение, как и большинство других работ Ахремчика довоенного периода, не сохранилось, и только критика в ту пору отмечала, что в картине "... колорит очень сдержан и вместе с тем богат по оттенкам, по валерам, по отношениям" [2].

Иван Осипович на всем пути творческого процесса всегда выступал одновременно и как художник-философ, и как современный живописец с рациональным отношением к миру, интересом к конкретному и материальному в этом мире. Все его творчество – есть своеобразный феномен реалистической изобразительной культуры, составивший сложный, но органичный сплав образно-эстетических тенденций классической художественной школы и широкого спектра индивидуальных живописно-пластических изысканий. Его произведения и сегодня удивительно современны, созвучны времени и лежат в русле европейской художественной цивилизации. Современность его художественного языка в том, что создаваемое им искусство, его образы синтетичны, они актуальны и соответствуют объективным параметрам времени, современной парадигме куль-

туры. Творческая энергия художника, его мощный талант оказали огромное влияние не только на его современников, но и на последующие поколения художников, составляющих сегодня славу национальной художественной культуры на европейском и мировом уровне.

*Источники и литература:*

1. Аладова, А. И.О.Ахремчик / А.Аладова. – М. : Советский художник, 1960. – С. 22.
2. Бескин, Осип. Живопись и графика Белорусской ССР / Осип Бескин. - Искусство. - 1940. - № 6.
3. Шарахоўскі, Я. V Усебеларуская мастацкая выстаўка. // «Чырвоная Беларусь». - Мінск. - 1932. - № 23-24).
4. Шауро, Г.Ф. Творчество И. О. Ахремчика в контексте развития советского изобразительного искусства 1930-40-х гг. / Г. Ф. Шауро // Традиційная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы : матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 6 снежня 2012 г.) / Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў. - Мінск, 2013. - С. 238-243

**ИЗДАНИЯ ВИТЕБСКОГО УНОВИСА  
КАК ПРОЯВЛЕНИЕ АГИТАЦИИ, ДИСКУССИИ И ВЕРБАЛЬНОГО  
ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКОВ**

В.А. Шишанов (Витебск)

Характерной особенностью и важной частью наследия русского авангарда стали манифесты, декларации, «декреты», «приказы» и другие формы вербального творчества.

Сами авторы по-разному относились к таким явлениям – это и выражение постулатов своего направления в искусстве, и явное эпатирование публики, игровой элемент, и дискуссия с оппонентами, и агитация, попытка привлечь на свою сторону, и, наконец, акт творчества как таковой, выходящий за рамки литературного жанра.

В этом направлении наследие витебского Уновиса довольно значительно – публикации в прессе, афиши, листовки, машинописные альманахи («УНОВИС № 1», «АЭРО»), литографские и типографские издания.

Члены Уновиса не были первыми в Витебске, кто стал использовать такие формы в своей практике. И Марк Шагал [10; 11], и Иван Пуни [5; 6] и Лазарь Лисицкий [2] к моменту создания объединения уже высказались о своей позиции со страниц витебских изданий. Публикуется и статья Казимира Малевича о супрематизме [3].

Однако только Уновис в своей мессианской тяге к расширению объединения-партии придавал особое значение печатному слову, используя для этого все возможности.

Первым шагом в этом направлении стала афиша вечера «Группа художников – неделе фронта» 6 февраля 1920 года. Уновис будет преобразован из Постновиса 14 февраля. Но на афише символ объединения – черный квадрат. Она не содержит развернутых постулатов нового движения, но каждый пункт программы вечера дышит особым пафосом: «Митинг», «Победа над Солнцем. Футуристическая опера», «Супрематический балет. Впервые в мире».

17 марта в витебских «Известиях» было опубликовано «Обращение Уновиса» [4], ставшее, по сути, первым манифестом нового объединения. Члены Уновиса отрицали необходимость «возобновлять старое, разбитое пушками Революции», ставили перед собой задачу «ниспровержения старого мира искусств», и построения в «общей творческой работе» нового мира.

6 июня 1920 г. в прессе появилось сообщение об отъезде делегации училища в Москву для участия во Всероссийской конференции учащихся и учащихся по искусству [8]. Среди участников конференции распространялась листовка «От Уновиса» с изложением основных взглядов объединения и призывом творческого комитета «под единым флагом Уновиса всем вместе одеть землю в одежду новой формы и смысла» [12, С. 79].

На конференции был представлен отпечатанный в пяти экземплярах на пишущей машинке альманах «Уновис №1», в который вошли как тексты К. Малевича, Л. Лисицкого, раскрывающие идеологию нового движения, так статьи об «общественном творчестве» Уновиса – театр, система художественного образования, лекции, выступления на митингах, история объединения [1].

«Антиуновистские» настроения нашли отражение в стенной газете «Известия исполкома», которая была впервые вывешена на стенах мастерских 10 октября 1920 г. [9]. Содержание издания остается не известным, но в противовес ему 20 ноября последовал выход первого номера «Уновис. Листок Витебского творкома», изданного литографским способом.

Номер начинается с весьма не толерантной статьи И. Чашника, в которой автор обвиняет авторов «индивидуалистической» газеты исполкома в непонимании значения идеи всемирного творчества: «И наши мастерские построенные на основе единой программы будут тем основанием, на котором должны быть построены все мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества, примером которым мы служим, и проводить его мы должны частью через наше слово листовки Уновиса» [9].

В этом же номере помещены статьи Н. Коган «О графике единой программы Уновиса» и Л. Хидекеля «Новый реализм – наша современность», в которых авторы пытались убедить в преимуществах программ «новой школы творчества» Уновиса на живописном и «строительно-фактическом» факультетах.

В середине ноября 1920 г. появляются упоминания о журнале «АЭРО» – творческом проекте двух членов Уновиса И. Чашника и Л. Хидекеля. Издание не большое по объему: литографическая обложка, вкле-

ены четыре супрематических графических работы, вступление подписанное Л. Хидекелем, отпечатанные на машинке тексты двух статей (Чашника – «Всемирный творческий коллектив», Хидекеля – начинающаяся с фразы «Полотно служит приведением достижений...»).

Статья Чашника пронизана уверенностью в успехах и дальнейшем росте Уновиса, радостным пафосом коллективного созидания.

Хидекель пытается философски осмыслить процесс нового понимания природы и творчества: «Но чтобы каждая сила и движение мирового творчества была направлена на путь жизнетворческого организма, в котором бы всякая минимальная и максимальная сила была направлена по пути организма, не тратя энергии попусту среди Хаоса предметов, но завоеывая ее <...>».

Много внимания в дискуссиях того времени уделялось теме «партийности в искусстве». Революция, провозглашение «диктатуры пролетариата», социальные потрясения выдвинули вопрос о партийности и в спорах об искусстве. Зачастую политические клише и вульгарно-социологические схемы служили критерием для определения места того или иного направления в искусстве в классовой иерархии.

Январь 1921 г. отмечен появлением еще двух изданий Уновиса, которые были отпечатаны литографским способом, и вероятно, планировались, как периодические: «Путь Уновиса» (№1, издание Центрального творкома Уновиса), «Уновис. II-ое издание Виттворкома Уновис».

«Путь Уновиса» имеет газетный формат и заявляется как орган Центртворкома, то есть орган, призванный объединить все организации. «Уновис. 2-е изд.» – издание формата брошюры и орган только витебского творкома.

Оба издания открываются статьями о партийности в искусстве: «Путь Уновиса» – статья К. Малевича «О партии в искусстве»; «Уновис. II-ое изд.» – «Партийность в искусстве» М. Кунина.

Материал Малевича делится на три раздела не связанных между собой. В первом анализируются проблемы партийности в социальной и художественной жизни. Второй озаглавлен «О гармонии, создании вещи и власти ритма над художником» и здесь проводится тезис о несвободе «я» художника, находящегося во власти «систем, конструкций и законов» и выходе из этого в «совокупности действия миллионов единиц построенного организма, как вечно изменяющейся гармонии». Третья часть состоит из двенадцати кратких высказываний, имеющих установочно-лозунговый характер, начинающихся со слова «если», которым озаглавлен весь раздел.

Далее следует небольшое эссе И. Чашника «К знаку современности», в котором автор пытается развить выдвинутый Малевичем принцип «экономии» как универсальной категории, характеризующейся рациональностью и целесообразностью.

С еще более кратким, но емким по содержанию наброском «О борьбе с эстетикой» выступил Л. Хидекель, который констатировал выход Уновиса к «созданию форм в пространстве или архитектуре супрематизма» и обосновал необходимость борьбы с «эстетикой», которая не дает развития

«чисто утилитарным сложениям», «укрывает» свойства материалов и «загромождает ненужными украшениями» здания.

В этом же выпуске были помещены тезисы доклада В. Ермолаевой «Искусство и современность». Выступление датируется 12 декабря 1920 г., однако в прессе «дискуссия» относится к 13 декабря [7]. Вера Михайловна утверждает, что в современности общество перешло в «наивысшее напряжение материальной культуры», которая осознана, найденные части сложены и «переданы к реализации». В искусстве движение по пути, указанному супрематизмом, есть «новый путь к нашему постоянному религиозному образу через творчество движения».

Тезисы доклада В. Ермолаева иллюстрирует своей «Схемой развития современного искусства», которая строится с позиций превосходства супрематизма и отражает не простые отношения между художниками, стоявшими во главе направлений.

«Уновис. II-ое изд.», вероятно, задумывался как продолжение машинописного альманаха «Уновис №1», однако в существенно меньшее по объему издание вошли статьи только молодых членов Уновиса.

Моисей Кунин в статье «Партийность в искусстве», занимающей 8 из 18 страниц издания, утверждает необходимость всем «в чьих жилах течет творческая кровь» объединиться в партию, чтобы противостоять препятствиям, чинимым «приверженцами старого».

Кунин ставит вопрос: «Нужна ли партия в искусстве, там, где оно должно быть свободным, творящим и созидающим; должно ли оно быть связано известными законами партии, партийной дисциплиной и тем самым потерять необходимую ей свободу?». Положительно отвечая, член Уновиса оправдывает это противодействием «класса художников», желающих воскресить академизм и «наши мысли о сооружениях нового мира, втиснуть в рамки уходящего и давно ушедшего мира», поэтому в «переходный революционный момент» необходимо организовываться в партию.

Следующие две статьи посвящены учебному процессу. В статье «Уновис в мастерских» Л. Хидекель утверждает, что с приходом Уновис исчезла «туманность» в работе и все мастерские ставят «определенные задачи» и разрешают их через «достигаемый опыт». Подмастерья прошли через «все основы живописных школ» (сезанизм, кубизм-футуризм, супрематизм) и дальше «уновистский метод» выводит на творческий путь создания «новой формы», «систематизирующей основой» которого является супрематизм. И в дальнейшем, наряду с инженером, агрономом и «рабочими всех специальностей», подмастерья послужат «силой для выражения будущей культуры».

Илья Чашник характеризует деятельность архитектурно-технический факультета – «горнило всех остальных факультетов училища "Уновис"». Факультет был последним в процессе обучения и делился на архитектурное и техническое отделения. На первом, архитектурном, отделении изучали начертательный супрематизм – «конструирование и вмещение на земной площади всех присущих ей элементов, чертя те места и линии от

которых поднимутся и проскользнут в пространство формы супрематизма». Ко второму отделению относилась «материально-техническая» часть мастерской – «здесь инженер, техник, астроном, химик и математик, здесь составляются, отливаются и конструируются части организма, отсюда они выводятся, указывая миру свое совершенство».

Несмотря на напористость риторики, членам Уновиса в итоге не удалось сколько-нибудь значительно расширить круг своих приверженцев. Новаторы в своей практике пытались использовать все возможности для пропаганды постулатов, основанных на взглядах К. Малевича, как теоретика супрематизма. Отсюда публикации в местной прессе, попытки выпуска собственных изданий. Однако пафос экспериментаторства, декларированные программы преобразования мира лишь отчасти нашел положительный отклик как в провинции, так и в «центре». Сформировавшийся еще до 1917 г. негативный образ футуриста, радикализм в неприятии достижений культуры прошлого и других направлений вызывают противодействие.

#### *Источники и литература*

1. [Гаврис, И.]. Краткая история возникновения «Уновис» / И. Гаврис // Уновис №1. Витебск. 1920.. – М.: Издательство СканРус, 2003. – С. 88–89 (факсимильное издание, приложение).
2. Лисицкий, Л. Новая культура / Л. Лисицкий // Школа и революция. – 1919. – 16 авг. – № 24–25. – С. 11.
3. Малевич, К. Супрематизм (Квадрат, круг, семафор современности) / К. Малевич // Революционное искусство. – 1919. – Вып. 1. – С. 4–5.
4. Обращение «Уновиса» // Известия Витгубревкома и Губкома РКП. – 1920. – 17 марта. – №59. – С. 2.
5. Пуни, И. К молодежи / И. Пуни // Известия Витебского губернского и городского исполкомов Советов ученических депутатов и Комитета городского союза учащихся социалистов. – 1919. – 10 марта. – № 2–3. – С. 3.
6. Пуни, И. Футуризм / И. Пуни // Революционное искусство. – 1919. – Вып. 1. – С. 3–4.
7. «Свободная дискуссия» // Известия Витгубревкома и губкома РКП. – 1920. – 12 дек. – № 285. – С. 4.
8. Художественная экскурсия // Известия Витгубревкома и губкома РКП. – 1920. – 6 июня. – № 123. – С. 4.
9. Чашник, И. К листовке / И. Чашник // Уновис. Листок Витебского творкома. – 1920. – 20 нояб. – №1. – С. 1.
10. Шагал, М. Искусство в дни Октябрьской годовщины / М. Шагал // Витебский листок. – 1918. – 7 нояб. – № 1030. – С. 3.
11. Шагал, М. Революция в искусстве / М. Шагал // Революционное искусство. 1919. – Вып. 1. – С. 2–3.
12. Шатских, А. Уновис – очаг нового мира / А. Шатских // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. – Берн: Бентелли; Москва: Галарт, 1993. – С. 72–83.

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ И ДИЗАЙНА

---

## МОДЕЛИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ БЕЛАРУСИ 1960–1980-х гг.

Ю.А. Богданова (Витебск)

В белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг. через художественные образы художники и фотографы стремились постичь человеческое бытие в различных пространственных масштабах, выявить соотношение момента с вечностью, нового с прошлым, мифа с реальностью, вневременного с конкретным историческим. Поиск новых художественных средств в этот период свойственен как для живописи, так для фотографии, однако, в каждом из этих видов искусства он находит свое специфическое художественное преломление. Фотография является в некотором роде репрезентацией пространства не только физического, но также культурного и социального. И это дает ей право называться более объективной, нежели живопись, так как специфика фотографии дает возможность воспроизвести пространственно-временную среду эпохи с большой долей правдоподобности.

Характеризуя общие особенности белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг., можно выделить некоторые модели пространства и времени. Они имеют свое терминологическое название – «хронотопы» («время пространство») и «выражают типичную для конкретной эпохи форму ощущения времени и пространства, взятых в единстве» [2].

Цель исследования - анализ моделей пространства и времени в станковой живописи и художественной фотографии Беларуси 1960–1980-х гг. в контексте социокультурных событий этого периода.

Материалы и методы. Материалом для исследования послужили живописные произведения и фотографии из фондов белорусских музеев, а также представленные в экспозициях современных выставок. Используются методы сравнительно-сопоставительного и хронологического анализа, открывающие новые смыслы в понимании художественного пространства-времени в станковой живописи и художественной фотографии.

Основная часть. Пространственно-временные параметры художественных произведений с полным правом можно назвать условием и способом существования художественного образа. Живопись и фотография – пространственные виды искусства, время же в них приобретает скорее умозрительный характер, что не отменяет тесного взаимодействия этих двух важнейших элементов художественной реальности.



Пространство и время не только многое определяют в художественном образе произведения, но и являются важными факторами в трансляции основных тенденций эпохи. «Модель в искусстве – всегда элемент более сложной структуры, которая соотносится с такими понятиями, как «модель мира» и «модель авторской личности» [1]. Значимость социокультурного контекста в понимании художественного пространства-времени сохраняется во все исторические периоды, а принятая в обществе «модель мира» вносит свои коррективы в пространственно-временную концепцию художественной реальности.

В 1930–1950-х гг. в Беларуси фотография и живопись выступали в большей степени в качестве идеологического медиатора и чаще всего транслировали основные тенденции развития официального искусства. Доминирующими в живописи и фотографии были сюжеты с отображением широких проспектов, масштабных строек, государственных праздников, парадов, образы рабочих, инженеров, председателей колхозов и т.д. В социально ангажированном искусстве формы пространства и времени не допускали никаких экспериментов над собой и были тесно связаны с сюжетом.

Художественная жизнь 1960–1980-х гг. в Беларуси отличалась большим стилистическим разнообразием и неоднородностью. В этот период, воспользовавшись послаблением ограничительных идеологических рамок, многие мастера устремились к поиску новых стилистических решений в живописи и фотографии, обогащению их эмоционального содержания. В произведениях авторы пробовали «высвободить» время и пространство из-под доминанты сюжета, подчеркнуть их самостоятельные выразительные возможности [4]. Следует отметить, что перемены, которые привели к новой трактовке пространства и времени, были порождены духом эпохи, ее социальным контекстом.

С 1960-х годов в белорусской живописи и фотографии формируются новые модели отображения пространства и времени. Многослойность и многогранность пространства, условность и символизм, обращение к монтажу, совмещению реального и ирреального, неоднородность времени в одном и том же произведении – все это признаки поисков новых свойств в пространственно-временном континууме станковой живописи и художественной фотографии.

Новые художественные решения в самом общем понимании помогали решать проблему времени и пространства в произведении, выявлять связи настоящего с прошлым, осмыслять место человека в мире. Белорусских художников и фотографов в этом контексте интересовало историческое прошлое как таковое, его взаимодействие с настоящим, поиск национально-культурной идентичности, осознание своих «корней», обычаев, традиций. В станковой живописи появляются портреты с историческими персонажами, композиции на темы белорусской мифологии. Отдельной характерной чертой времени можно считать обращение к искусству 20-х –

начала 30-х годов XX века, к творчеству тех, кого замалчивали, вычеркивали из истории искусства.

Способность фотографии фиксировать настоящее в его сиюминутном проявлении совершенно не мешает ее восприятию в историческом контексте. Фотография, как никакой другой вид искусства «мобилизует в зрителе столь острую историческую рефлексю, невольное осознание факта непрерывного потока времени, захватывающего все, и вся» [3, с. 37]. Темой многих художественных фотографий становится отображение связей между разновременными событиями, диалог эпох и поколений.

Новые тенденции повлекли за собой и поиск более сложных моделей пространства и времени как в живописи, так и в фотографии. Российский искусствовед М. Чайковская на основании исследования хронотопа в литературных произведениях М.М. Бахтина выделяет две пространственно-временные модели, обращенные в прошлое и включенные в общий исторический поток: параболическую и меномеотическую [5]. Обе модели позволяют вступать в диалог с прошлым, преодолевая границы времени. Различие между этими двумя моделями состоит в своеобразии методов, посредством которых строится та или иная модель.

В параболическом хронотопе наблюдается двуплановость построения, в результате которой конкретный исторический момент пропускается сквозь призму вечного и всеобщего. Главной особенностью данного хронотопа является обращение к аллегории, сопоставление нового с историческим прошлым человечества, проявляющимся в культуре, фольклоре, народной памяти [4]. В параболическом хронотопе пространство четко структурировано, используются традиционные композиционные схемы, подчеркиваются важность и значительность происходящего.

В основе меномеотического хронотопа лежит идея памяти [4]. В отличие от параболического хронотопа, в меномеотическом не обязательна историческая точность и достоверность, автор обращается к вымышленным пространству и времени. Если параболический хронотоп статичен, время в нем остановлено либо замедлено, то меномеотический хронотоп динамичен и позволяет показать мир открытым, словно рождающимся на глазах у зрителя. Менометический хронотоп широко использовался в художественной фотографии исследуемого нами периода. Строя снимок на совмещении реальных персонажей с предметами, имеющими исторический смысл, фотографы тем самым «создавали» новую систему временных и пространственных отношений.

В 1960–1980-х гг. в живописи и фотографии параболический и меномеотический хронотопы строятся на монтаже различных пространственных и временных планов. При этом художественный образ создается в результате совмещения реального и ирреального, сопоставления различных впечатлений или предметов. Монтажный принцип в художественной фотографии достигает своего пика в 1970-е гг. Фотографы стремятся «уй-

ти» от конкретности форм, монтируя разнородные, порой не сочетаемые явления, выстраивают пространство, которое живет само по себе, выходит за рамки обыденности. Связь между предметами, персонажами и фоном становится условной, метафоричной.

С 1970-х гг. как в станковой живописи, так и в художественной фотографии появляется большое количество произведений, в которых нет прямого соотнесения с историческими событиями. Искусствовед М. Цыбульский, опираясь на концепцию хронотопов М. Бахтина, выделяет идиллический хронотоп. Особенностью данного хронотопа является то, что он не включен в общий исторический поток. В идиллическом хронотопе находят свою художественную форму такие моральные категории, как семья, материнство, природа и т.д. [4]. Особенно ярко идиллический хронотоп проявил себя в портретном жанре. Образ человека в подобной трактовке утрачивает свою монументальность, публичность, перемещается в приватные пространства. Время личных, бытовых, семейных событий в данном хронотопе индивидуализировано, отделено от коллективного и общественного времени. Благодаря идиллическому хронотопу появляются масштабы для измерения событий частной жизни и событий истории.

Некоторые художники и фотографы с середины 1970-х – начала 1980-х годов моделируют в своих произведениях условное, абстрактное пространство. Оно наделяется самостоятельными, нередко ни к чему не сводимыми характеристиками. В подобных произведениях станковой живописи и художественной фотографии пространственная и временная протяженность практически отсутствует, время и пространство теряют смысл, нивелируется различие между «здесь» и «там».

Интерпретация пространства и времени в абстрактных произведениях имеет свой специфический хронотоп. Некоторые исследователи именуют такую модель нулевой. Данный хронотоп облекает в форму нечто внутреннее, противопоставляя его внешнему. Подобная пространственно-временная модель применима при раскрытии трансцендентных тем жизни и смерти, потустороннего, магического, фантастического, при «выражении невыразимого». В художественной фотографии нулевой хронотоп имеет особое преломление. Учитывая специфику фотоискусства, снимок всегда фиксирует некую материальную форму, передает ее физическую природу, она никогда не бесплотна. Однако, некоторые приемы (расфокусировка, укрупнение деталей и т.д.) позволяют абстрактно трактовать предметы, тем самым «снимая» с них пространственные и временные характеристики. Подобные снимки ни о чем не свидетельствуют, «разрывают» логику визуальных связей и заменяют ее на логику связей смысловых, ассоциативных. Таким образом, как в абстрактной живописи, так и в «беспредметной» фотографии моделируется особое художественное пространство, где зрителю предоставляется свободное толкование форм и предметов, способных принимать различные смыслы.

Очевидно, что рассмотренные в данном исследовании пространственно-временные модели не исчерпывают всего их многообразия в белорусской станковой живописи и художественной фотографии. К тому же в одном и том же произведении нередко совмещены несколько хронотопов, они могут взаимодействовать, порождая самые причудливые сочетания.

**Заключение.** В белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг. ощущается острая потребность в новом осмыслении времени и пространства. Это связано с произошедшими переменами в социально-культурной среде. Диалог настоящего с прошлым, осмысление места человека в исторической шкале времени, поиск национально-культурной идентичности, осознание своих «корней» – эти вопросы стали актуальны в исследуемый период в белорусской станковой живописи и художественной фотографии. Новые тенденции повлекли за собой и поиск более сложных моделей пространства и времени. Мы можем выделить два наиболее популярных хронотопа, которые позволяли вступать в диалог с прошлым, преодолевая границы времени: параболический и меномеотический.

Следует отметить также пространственно-временные модели, в которых нет прямого соотнесения с историческими событиями. В этом ключе идиллический хронотоп перемещает зрителя во время личных, бытовых, семейных событий. В данной модели пространство и время практически не пересекаются с коллективным, общественным пространством-временем.

С 1970-х годов многие белорусские художники и фотографы стремятся строить в произведениях абстрактное, условное пространство. К подобным работам применим хронотоп, в котором теряется определенность в местонахождении объекта, а привычные координаты физического мира стираются. Данная пространственно-временная модель применима при раскрытии метафизических образов, тем жизни и смерти, магического, фантастического, при «выражении невыразимого» в живописи и фотографии.

#### *Источники и литература:*

1. Лотман, Ю.М. Искусство и проблема модели. Некоторые вопросы общей теории искусства // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа/Под ред. А.Кошелева.– М.: Гнозис, 1994.– С.45-59.
2. Никитина, И. Философия искусства: учеб.пособие / И. Никитина. – М. : Омега-Л, 2010. – 559 с.
3. Раппопорт, А. Историческое время в фотографии / А. Раппопорт // Мир фотографии : [Сборник / Сост. В. Стигнеев, А. Липков]. – М.: Планета, 1989. – 239 с. : ил.
4. Цыбульскі, М.Л. Кантэкстыжывапісу :гістарычнаяпаэтыка і сучаснасць: манаграфія / М.Л. Цыбульскі. – Віцебск: Выдавецтва УА “ВДУ імя П.М. Машэрава”, 2007. – 141 с.
5. Чайковская, М. К проблеме пространственно-временных моделей в искусстве / М. Чайковская // Искусство. – 1980. - № 8. – С. 42.

## ФЕСТИВАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ АНИМАЦИИ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЕВРОПЫ И БЕЛАРУСИ

Л.В. Вакар, С.Г. Царенок (Витебск)

Ключевые слова. Анимационное искусство, фестиваль, организация, современные технологии, дизайн, арт-менеджмент.

Фестивальное проектирование не является возможным без изучения исторического базиса проектной ситуации. За многолетнее существование фестивалей анимации на территории Европы менялся и формат проведения мероприятий, и их вектор, но ценности, такие как популяризация движения анимации и поддержка организации сообщества, объединенных общим интересом к анимации людей, всегда оставались неизменными. Огромное влияние на художественную мировую культуру оказывают современные цифровые технологии, благодаря им выставки, перформансы и даже фестивали переходят в формат онлайн. Актуальность работы состоит в том, что исследование проходило во время проведения мероприятий по стабилизации эпидемиологической обстановки в мире и Беларуси, в частности. Именно в этот период благодаря современным технологиям стало возможным распространение проведения мероприятий в онлайн-формате.

**Материал и методы.** Материалами для данного исследования послужили учебно-методическая литература по организации фестивалей, публикации по методике менеджмента фестивального движения, разработки фирменного стиля фестивалей анимации Европы и стран СНГ. Данная работа основывается на теоретических и эмпирических методах, таких как историографический, функциональный, описательно-аналитический, историко-сравнительный.

**Результаты и их обсуждение.** История фестивального движения искусства анимации в Европе имеет под собой более крепкую фестивальную традицию, чем в странах СНГ. Обусловлено это разными путями экономического развития и культурными особенностями этих стран.

Поскольку сама анимация, как часть мультипликации, зародилась ещё в первой половине XX века во Франции, соответственно первый фестиваль анимации и мультипликации прошёл также во Франции в 1960 году в Анси. Фестиваль активно развивается по сей день в двух основных направлениях: кинопроизводство и анимация, мультипликация.

Резюмируя долгий путь развития фестиваля в Анси, можно сказать что благодаря централизации ресурсов в месте основания фестиваля, развитию направлений, таких как кинорынок MIFA и т.д., не исключая анимацию и мультипликацию, и организации новых форм мероприятий (смотри работ в VR-формате), включенных в программу фестиваля, привело к популяризации направления анимации и кинематографа во Франции и за её

пределами, развитию туризма и масштабированию фестиваля из любительского мероприятия в полноценный международный проект.

В XXI веке изменилась форма фестиваля, но ничуть не уменьшилась его значимость. На сегодняшний день фестиваль в Анси – это не только конкурс фильмов, он намечает тенденции в мире анимации. Это конференции и обмен между профессионалами и студентами, продюсерами и дистрибьюторами, это презентация новых технологий. Впервые в своей истории он начал свою работу в режиме онлайн в 2020, но и в таком формате в очередной раз стал событием мирового масштаба. В рамках фестиваля до сих пор действует кинорынок MIFA [1].

Вторым по величине является всемирный фестиваль анимационных фильмов в Загребе. Фестиваль анимационных фильмов, основанный по инициативе ASIFA в 1972 году.

В отличие фестиваля в Анси «Animafest» с момента основания и по сей день имеет только анимационную и мультипликационную направленность. Учитывая тот факт, что в середине XX в. анимация была не очень развита вне контекста кино, но уже являлась самостоятельной дисциплиной, организация фестиваля посвящённого исключительно анимации имело огромное значение для сепарации анимационного и мультипликационного искусства от искусства кинематографа. В контексте современности Animafest Zagreb – это фестиваль с большими перспективами и историческим контекстом. Мероприятия фестиваля обрели современный вид, теперь в программу фестиваля входят программы для детей и молодежи и состоят из фильмов, отобранных экспертами и распределенными по возрастным категориям, чего раньше не делалось. Добавились номинации, оценивающие авторскую экспериментальную и студенческую анимации. С 2009 года фестиваль архив хранится на сайте фестиваля, и теперь любой человек без особых усилий может посмотреть работы победителей [2].

Первым фестивалем анимационного искусства на территории СНГ стал международный фестиваль анимации «КРОК». Международный фестиваль анимационных фильмов КРОК – это ежегодный международный фестиваль анимационных фильмов и один из главных анимационных фестивалей на территории бывшего Советского Союза. История фестиваля началась в 1987 году. Московский международный кинофестиваль, на котором было решено создать отдельные конкурсы документальных, детских и анимационных фильмов.

Помимо конкурсных категорий, на фестивале также проходят авторские показы анимации, мероприятия и лекции. В нем часто принимают участие лучшие аниматоры, художники и режиссеры анимации [3].

Знаковым событием в мире анимационного искусства постсоветского пространства является «Большой фестиваль мультфильмов» проходящий в Москве. Он же является и самым крупным современным фестивалем на территории стран СНГ. Фестиваль ведёт свою деятельность с 2007

года и является ежегодным. В разные годы он проводился в Москве, Воронеже, Красноярске, Иркутске, Хабаровске, Нижнем Новгороде, а в июле 2020 года впервые прошёл в онлайн-формате. Так же фестиваль является конкурсным, а лауреатов выбирают зрители с помощью голосования в течение всего периода проведения фестиваля, а с 2020 года победителей выбирает профессиональное жюри. Церемонии вручения фестиваля проходят в крупнейших кинотеатрах столицы, а победителю вручается фарфоровая статуэтка в виде символа фестиваля – девочки Анимаша. Обычно фестиваль длится две недели более чем на 30 площадках Москвы при поддержке министерства культуры Российской Федерации и проходит в 2 этапа: в ноябре проходят онлайн показы, а в декабре проходят премьерные показы в кинотеатрах Москвы. С течением времени фестиваль обретает более образовательное направление, в его рамках активно формируются и развиваются школы анимации и мультипликации для детей и взрослых [4].

На сегодняшний день самым крупным фестивалем анимации на территории Республики Беларусь является «Анимаевка». Идея проведения Международного фестиваля анимационных фильмов «Анимаевка» принадлежит режиссеру-аниматору киностудии «Беларусьфильм» Игорю Волчеку. Первый фестиваль был проведен в мае 1998 г. в г. Минске. В сентябре того же года по инициативе генерального директора коммунального унитарного предприятия «Могилевоблкиновидеопрокат» Андрея Бычкова проведение фестиваля «Анимаевка» было организовано в городе Могилеве. С тех пор Могилев ежегодно принимает гостей и участников фестиваля анимационных фильмов.

Организаторами являются Министерство культуры Республики Беларусь и Могилевский областной исполнительный комитет.

Фестиваль проводится с целью демонстрации и популяризации лучших достижений в области анимационного кино; развития и укрепления культурных связей; выявления и поддержки талантливых детей и молодежи, развития их творческих способностей; организации культурного досуга и формирования эстетических ценностей в обществе.

Основной ориентир «Анимаевки» – это детская анимация и мультипликация. Очень мало номинаций для самостоятельных взрослых проектов. Благодаря такому решению организаторы фестиваля помогают популяризации анимации среди кружков творчества и объединений по интересам. В свою очередь это влияет на развитие образовательных программ в учреждениях дополнительного образования и авторских школ анимации [5].

Развитие авторской анимации способствует поиску новых форматов и проявлению творчества, двигает мировое искусство вперед. При таком подходе задействованы современные технологии и методики продвижения в Интернет. Формирование образа такого рода фестивалей изначально базируется на культурной и просветительской составляющей миссии фестиваля, как рода деятельности. [6].

**Заключение.** Фестивали второй половины XX века не имели под собой образовательных программ и были направлены на развитие и популяризацию анимации и мультипликации, как части индустрии кино. В то время как на сегодняшний день меняется вектор цели самих фестивалей, они больше ставят в приоритет образовательные цели. Современный подход помогает не только развитию анимации как способу развлечения публики, но и как мощного образовательного инструмента.

Проведение больших и малых фестивалей анимации в последние десять лет прочно вошло в повседневный обиход современной художественной жизни нашей страны, что актуализировало формирование новых моделей их проведения, финансирования, механизмов взаимодействия с органами управления культурой, потенциальными спонсорами и средствами массовой информации, особенно на сегодняшний день, в условиях проведения мероприятий по стабилизации эпидемиологической обстановки.

Можно также наблюдать процесс формирования неповторимой фестивальной аудитории, в состав которой входят зрители и участники с высокой степенью избирательности. Но, несмотря на постоянное развитие фестивального движения, искусства анимации и мультипликации Республики Беларусь, темпы его всё ещё остаются достаточно медленными на фоне фестивалей стран Европы и остальных стран СНГ.

*Источники и литература:*

1. История фестиваля анимации в Анси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.annecy.org/about/history>. – Дата доступа: 23.09.2021
2. Ретроспектива фестиваля анимации «КРОК» [Электронный ресурс]. Режимдоступа: [https://wikiboard.ru/wiki/KROK\\_International\\_Animated\\_Films\\_Festival](https://wikiboard.ru/wiki/KROK_International_Animated_Films_Festival). Дата доступа: 01.10.2021.
3. Ретроспектива фестиваля анимации в Загребе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.animafest.hr/en/2022/archive>. – Дата доступа: 01.10.2021.
4. Большой фестиваль мультфильмов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://multifest.ru>. – Дата доступа: 12.10.2021.
5. Обзор фестиваля анимации «Анимаёвка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mogilevkino.by/pages/o-festivale>. – Дата доступа: 22.10.2021.
6. Кириллова Н. Б. Медиалогия как синтез наук / Н. Б. Кириллова. М. : Академический проект, 2013.



## АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКАГА АЗДАБЛЕННЯ БАТЛЕЙКІ (на прыкладзе распрацоўкі Т.У. Гаралевіч)

Т.У. Гаралевіч (Віцебск)

Батлейка – адна з форм лялечнага тэатра. Яна з’явілася на Беларусі ў XVI–XVIII стст. Беларуская батлейка мае свае канструктыўна-дэкарацыйныя, вобразныя асаблівасці і шматлікія факты выкарыстання яе ва ўсіх рэгіёнах Беларусі.

Мастацтва батлейкі прыйшло на Беларусь даўно з Заходняй Еўропы і стала замацавалася тут. За некалькі стагоддзяў яна ўвабрала ў сябе культурныя традыцыі, пануючыя на беларускіх землях і пераўтварылася ў неад’емную частку беларускай традыцыйнай культуры. Батлеечная скрыня набыла рысы, характэрныя для архітэктуры менавіта беларускіх цэркваў і касцёлаў, аздаблялася традыцыйнай разьбой па дрэве, выцінанкамі.

Прадстаўленне суправаджалася іграй на традыцыйных народных інструментах, каляднымі спевамі. Нават адзенне батлеечных лялек паўтарала традыцыйнае, характэрнае для Беларусі адзенне. Вечная гісторыя Нараджэння Хрыстова, шаленства цара Ірада і трагічнае забойства немаўлят быццам пераносілася на шматпакутную беларускую зямлю. Людзі плакалі і радаваліся разам з героямі, спявалі калядныя гімны, ухваляючы Нараджэнне Хрыста. У інтэрмедыях, якія паказвалі бытавыя сцэнкі з жыцця простых людзей, пазнавалі недзе сябе, знаёмых і смяяліся разам з імі. Можна сказаць, што мастацтва батлейкі ўрасло карэннямі ў духоўнае традыцыйнае жыццё і з’яўляецца не толькі помнікам матэрыяльнай, але і духоўнай культуры беларусаў.

Пасля перыяда забыцця ў сярэдзіне XX ст., зараз можна прасачыць вялікі ўздым і аднаўленне цікавасці да беларускай батлейкі. Праходзяць фестывалі батлеечных тэатраў, у дамах культуры, музеях, навучальных установах з’яўляюцца свае батлейкі, дзе дэманструюцца батлеечныя спектаклі, якія становяцца цэнтрам эстэтычнага, культурнага і духоўнага выхавання дзяцей і дарослых. Кожная батлейка ўяўляе сабой асобны твор мастацтва, у якім мастак перадае свае эстэтычныя, культурныя погляды. Праца над батлейкай патрабуе валодання шматлікімі мастацкімі навыкамі і ўменнямі. Батлейка аб’ядноўвае ў сабе некалькі відаў мастацтва. Тут і разьба па дрэве, ткацтва, скульптура, роспіс і музычнае суправаджэнне. Гэта маленькі лялечны тэатр з глыбокімі традыцыямі.

На Беларусі вядома ў асноўным пяць відаў батлеек: аднапавярховыя (панарамныя); двухпавярховыя з лялькамі, якія рухаліся, і кананічным аздабленнем; двухпавярховыя са спецыяльнай вежкай; батлейкі пабудаваныя па прынцыпу ценевага тэатра, батлейкі з празрыстымі дэкарацыямі, якія мяняліся ў час спектакля.

Лялечны тэатр першагу тыпу атрымаў назву ад скрыні з панарамай, дзе знаходзіліся карціны нараджэння Хрыста. У далейшым, месца нерухомай карціны занялі лялькі.

Батлейка другога тыпу, уяўляе сабой вялікую, больш двух метраў вышынёй, скрынку, якая складалася з двух асобных частак. Гэта было двухпавярховае памяшканне, што нагадвала царкву: на яе даху знаходзіліся адзін ці тры купала.

Да трэцяга тыпу лялечнага тэатра адносяцца двухпавярховыя збудаванні, на даху якіх рабілася вежка круглай, шасцікутнай ці квадратнай формы. Падлога гэтай вежкі ўяўляе сабой круг. Па краях ставіліся фігуркі мужчын і жанчын, якія трымаліся за рукі.

Да чацвёртага тыпу батлеек адносяцца старажытныя тэатры, у якіх спалучалася панарамная батлейка з цэным тэатрам.

Да пятага тыпу батлечнага тэатра належала батлейка з празрыстымі дэкарацыямі, гэта значыць афармленне, якое вельмі моцна набліжаецца да сістэмы дэкарацый сучаснага лялечнага тэатра. Такая батлейка была характэрна толькі для Беларусі [1].

Сучасная батлейка ХХІ ст. працягвае сваю эвалюцыю, абапіраючыся на старадаўнія традыцыі. Зараз майстры выкарыстоўваюць навейшыя матэрыялы і тэхналогіі пры праектаванні і стварэнні батлеек.

У 2022 годзе кафедра музыкі педагагічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава замовіла распрацаваць мастацка-дэкаратыўнае аздабленне батлейкі. Спачатку быў распрацаваны праект, які выкананы ў рэдактары 2D-графікі (мал. 1). Прадстаўлены праект, які з'яўляецца аўтарскай распрацоўкай Т. У. Гаралевіч, дазваліў у кароткі тэрмін ажыццявіць яго выкананне ў матэрыяле, пры выкарыстанні лазернага станка для рэзання фанеры і роспісу дэталей акрылавымі краскамі.



Мал. 1 – Праект батлейкі (2D-графіка)

За аснову мастацкага вырашэння ўзята выцінанка – беларускі від народнага мастацтва. Сучасная выцінанка – гэта ўжо не проста аздоба канкрэтных месцаў ці кампанентаў інтэр’ера, а самадастатковая мастацкая з’ява з уласнымі законамі, задачамі, стылістыкай, прызначэннем [3]. Адною з разнавіднасцю выцінанак, з’яўляюцца так званыя выклеянкi – шматколяровыя кампазіцыі выразаныя з паперы і наклееныя адзін на аднаго. Падобны прыём быў узяты і для распрацоўкі элементаў мастацкага афармлення батлейкі. Выразаныя на лазерным станку элементы з фанеры, распісваліся ў патрэбны колер (белы, шэры, сіні) і размяшчаліся ў дзве або тры слоі. Такая тэхналогія дапамагала ствараць вельмі прыгожыя і ажурныя малюнкi. Матывы дэкору беларускіх выцінанак надзвычай разнастайныя. Так і ў дадзеным праекце відавочна перавага геаметрычных матываў. Справа тут не толькі ў прастаце выканання, але і ў аднасці з традыцыйнымі геаметрычнымі матывамі ткацтва, вышаўкі, разбярства (мал. 2).



Мал. 2 – Батлейка

Верхняя частка дзвярэй аздоблена сілуэтамі ажурных кветак і птушкі. Такі арнітаморфны матыў звязаны з язычніцкай міфалогіяй. У большасці выпадкаў іх называлі проста «птушкі». Па сілуэту яны нагадваюць галубоў, пёўняў, сустракаюцца і экзатычныя, яўна больш позняга паходжання – «павы» [3].

Унутраны і наружны бок расчыненых дзвярэй батлейкі, афармлены беларускімі геаметрычнымі матывамі. У ніжняй частцы дзвярэй размешчаны круглыя шматпрамянёвыя разеткі, якія выражаюць

старажытны сімвал сонца. Зубчыкі, шэрагі трохвугольнікаў, крыжыкі звязаныя з вяснавымі святамі. Кампазіцыя кожнай часткі распрацоўкі выканана сіметрычна і мае арнаментальна-дэкаратыўны і сюжэтна-тэматычны характар, што таксама было ўласціва для беларускіх выцінанак.

Цэнтральная частка разроботкі, вырашана, архітэктурнымі матывамі – маленькімі вясковымі домікамі і вялікімі, стылізаванымі дрэвамі. Такое аздабленне дазваляе ставіць п’есы на матэрыяле казак і сцэн з народнага жыцця.

Зверху над цэнтральнай часткай, змяшчаецца зорка і дэкаратыўныя зорачкі-кветачкі, якія таксама аздабляюць усё мастацкае вырашэнне батлейкі.

Каляровае вырашэнне батлейкі складаецца з трох колераў: шэрага, белага і сіне-васільковага. Такія колеры не толькі сустракаецца ў беларускім народным мастацтве, але і з’яўляюцца асноўнымі ў фірменным стыле ВДУ.

Такім чынам можна канстатаваць, што традыцыйныя асаблівасці мастацкага аздаблення батлейкі захоўваюцца, але выступаюць у саюзе з новымі, сучаснымі тэхналогіямі. Новыя рысы мастацкага афармлення праявіліся ў тым, што ўнутранае ўпрыгожванне распрацавана на прыкладзе традыцыйнай выцінанкі, але з дапамогай сучасных матэрыялаў і новых тэхналогій.

Трансфармацыі нацыянальных традыцый у сучасным праектаванні, дазваляе студэнтам і магістрантам ВДУ засвоіць гісторыю і тэорыю традыцыйнага ляльнага тэатра Беларусі, выхоўвае павагу і цікавасць да родных традыцый, гісторыі, сваіх каранёў, садзейнічае эстэтычнаму выхаванню моладзі.

#### *Крыніцы і літаратура:*

1. Барышаў, Г. І. Беларускі народны тэатр “Батлейка” / Г. І. Барышаў, А. К. Саннікаў – Мінск : Выдавецтва Міністэрства вышэйшай , сярэдняй спецыяльнай і прафесіянальнай адукацыі БССР, 1962. – 161, [18] с.;
2. Котович, Т. В. Театральная культура Витебщины XX века : монография / Т. В. Котович ; М-во образования РБ, УО "Витебский гос. ун-т им. П. М. Машерова". – Витебск : УО "ВГУ им. П. М. Машерова", 2009. – 180 с. <https://rep.vsu.by/handle/123456789/2038> (дата обращения 05.10.2022);
3. Сахута, Я. М. Народнае мастацтва / Я. М. Сахута – Мінск : Беларуская навука, 2015. – 180 с. : іл. – (Традыцыйны лад жыцця).

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭФФЕКТОВ ЕСТЕСТВЕННОГО ОСВЕЩЕНИЯ В АРХИТЕКТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Е.А. Диченская, Е.В. Чабурко (Брест)

При строительстве зданий и сооружений во все времена особое внимание уделялось максимальному сохранению и использованию естественного освещения во внутренних пространствах. В различных странах отдельными указами или законодательными актами в разных формулировках закреплялось «право на дневной свет»: соседние постройки не должны заслонять небосвод, из окон первого этажа должно быть видно солнце и т.п. В любом случае, обеспечение естественным освещением помещений, предназначенных для длительного пребывания людей, строго соблюдается. Это условие актуально при проектировании и в настоящее время. Естественное освещение помещений имеет количественные и качественные характеристики, которые зависят от ряда параметров: географического положения, ориентации окон по сторонам света, погодных условий, времени суток и пр.

Современные архитекторы, опираясь на физические параметры инсоляции, учитывают ее оптические свойства и рассматривают ее как эстетическое средство, которое влияет на формообразование пространства. Для направления, регулирования или дозирования светового потока используется ряд приспособлений и материалов, заложенных уже на этапе архитектурного проектирования. В связи с этим можно выделить несколько типов построения светового сценария в архитектурном пространстве на основе естественного освещения.

К *первому типу* отнесем формулу: естественный дневной свет – прозрачное стекло – освещение натуральное.

В регионах с избыточным солнечным освещением исторически применялись различные ставни, жалюзи, шторы, козырьки, стены-экраны и другие элементы архитектуры, главным назначением которых является регулирование дневного освещения. Эти элементы в значительной мере определяют внешний облик и современных зданий в южных регионах. Ле Корбюзье еще в 1930-х годах вносил эти элементы в проекты жилых домов для Алжира и Барселоны. Вслед за ним и другие архитекторы начали широко применять козырьки, длинные горизонтальные и вертикальные ребра-жалюзи в качестве защиты внутренних пространств от солнца [3].

Особенно заметна роль инсоляции в формообразовании архитектуры жилища. Здесь человек проводит большую часть времени, поэтому необходим максимальный учет специфики естественного освещения. Стремление к оптимальному использованию дневного света вызвало разнообразие конфигураций и приемов группировки жилых домов.

Известно, что свет работает по таким физическим принципам, как коэффициент отражения и коэффициент поглощения [1]. В одном из ин-

тервью архитектор Стивен Холл, говоря об элементах среды, обогащающих восприятие архитектуры, отметил, что «внимание к феноменологическим качествам трансформации света сквозь отражения в материалах может представлять собой инструмент поэтизации пространств и возможности достигать самых волнующих ощущений». Отраженный естественный свет обладает набором уникальных свойств: создание иллюзии легкости форм, регулирование освещенности, увеличение объема, расширение пространства.

Стоит подчеркнуть, что естественный свет, проходя сквозь различные фильтры, не только изменяет свои объективные характеристики, но и демонстрирует свои эстетические возможности, визуальные эффекты. Таким способом работают витражи. Обозначим это явление как *второй тип* освещения: естественный дневной свет – стекло цветное – свет цветной.

Свет, проходя сквозь витражное стекло, окрашивается в его цвета и создает особую эмоциональную атмосферу. Впервые использовать этот прием стала храмовая архитектура романского периода. Наивысшего расцвета и совершенства витражный эффект достигает в готическую эпоху. Лучезарность витражей отвечала ранним христианским понятиям о связи между светом и духом. Цветной витраж воспринимался в качестве посредника между земным и божественным миром [4]. В современных тематических интерьерах витражное остекление несет не меньшую эмоциональную и художественно-эстетическую нагрузку.

В качестве *третьего типа* освещения можно рассматривать преломление света призмой: естественный дневной свет – прозрачная призма – непредсказуемое цветное освещение.

В этом случае дневной свет разбивается на все цвета солнечного спектра, однако не представляется возможным управлять этим процессом, и сама композиция организуется случайно. Таким образом работают «ловцы солнца» (Suncatcher). Ловец, сконструированный из прозрачных бесцветных и цветных бусин разного размера, различным образом эффектно и зрелищно преломляет лучи солнца. Стоит отметить, что в условиях искусственного освещения этот прием также работает. На основе чего дизайнер Джон Фостер создал серию нестандартных столиков, в которых присутствуют фрагменты радуги. Стекланные столешницы помещены на ряд объемных фигур из стекла. Естественный свет, проходя через них, раскалывается на сотни спектральных отражений. Эта находка делает свет соавтором дизайнера и включает функциональный объект архитектурно-пространственной среды в разнообразные цветоцветовые сценарии.

На принципах ловцов солнца и приемах преломления света работают голографические наклейки на оконное стекло, а также дихроические пленки, меняющие свой цвет в зависимости от угла обзора наблюдателя [5]. Подобные интерьерные решения позволяют получать визуальные цветоцветовые эффекты даже в условиях ограниченного солнечного освещения.

В связи с этим возникло обоснованное предположение, что цвет спектральных лучей, производимый посредством арт- и дизайн-объектов, можно просчитывать и проектировать. Этот способ можно рассматривать как *четвертый тип* солнечного освещения: естественный дневной свет – прозрачная призма – предсказуемое цветное освещение.

Показательным примером может служить световая солнечная инсталляция Петра Еркина в калифорнийской библиотеке Лафайет. Это динамичная инсталляция в виде шахты высотой 3 метра и 1,5 кв. в сечении. Шахта направлена в небо и имеет прозрачную защиту от атмосферных осадков. Солнечные лучи и естественный дневной свет небосвода транспортируются в помещение библиотеки от рассвета до заката. Конструктивно шахта представляет собой световод из призм и зеркал, которые преломляют дневной свет и расщепляют на цвета спектра, а затем снова соединяют. Инсталляцию Петра Еркина называют световой живописью в пространстве. Каждые 15 минут цветовая палитра кардинально меняется по природным причинам: Земля за это время поворачивается всего лишь на  $3,75^\circ$  вокруг своей оси. Еркин разрабатывал инсталляцию в течение нескольких месяцев на основе созданного макета из призм и зеркал в пропорции 1:100. Он построил физическую модель небосвода, поместив внутрь нее миниатюрный световод. Модель помогла воссоздавать всевозможные углы солнечного света, проникающего в библиотеку в течении года [2].

Приведенный пример позволяет предположить, что расчет подобных моделей становится реальностью. Современные технологии позволяют моделировать небосвод как в виде реального макета, так и виртуально. Таким образом, архитекторы получают в свое распоряжение дополнительные профессиональные средства для реализации самых смелых творческих идей. А варианты цветоцветового климата и сценарии его использования в интерьере можно полностью прогнозировать уже на стадии архитектурного проектирования в зависимости от целевых запросов.

Любой из вышеперечисленных типов естественного освещения в той или иной мере, в различных сочетаниях используется в современных архитектурно-дизайнерских решениях. Это значит, что свет можно смело назвать одним из актуальных проектных инструментов, достойных внимания и изучения.

#### *Источники и литература:*

1. Естественное освещение [Электронный ресурс] // Строительное проектирование. Эрнст Нойферт. Естественное освещение. – Режим доступа: <http://neufert.totalarch.com/light/3>. – Дата доступа: 14.10.22
2. История возникновения витражей (технологии, материалы) [Электронный ресурс] // История витражей. – Режим доступа: – <https://www.busel.ua>. – Дата доступа: 14.10.22

3. Световая солнечная инсталляция в калифорнийской библиотеке [Электронный ресурс] // 2022 – Статьи о светотехнике, освещении и светильниках. – Режим доступа: <http://www.lumen2b.ru/solar-art-installation-lib>. – Дата доступа: 14.10.22
4. Сияющие столы Джона Фостера [Электронный ресурс] // Blogbaster – Просто интересно. – Режим доступа: <https://blogbaster.org/sverkayushhie-stolyi-dzhona-fostera>. – Дата доступа: 14.10.22
5. Урок 219. Дисперсия света [Электронный ресурс] // Урок физики в Рижельевском лицее. – Режим доступа: <https://youtu.be/3YjbW7Ee0pA> – Дата доступа: 14.10.22

## **ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЛИЧНОСТИ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ**

О.С. Дорофеева (Мозырь)

Вопросы культурной идентичности личности, значения культуры в формировании общества как целостности -все более часто актуализируемое направление научных исследований, отражающих социокультурные функции образования; специфику межкультурных обменов различных социальных групп; взаимовлияний общества, личности, культуры. Выявление основных факторов, ценностных категорий и характеристик культурной идентичности как устойчивой личностной позиции предполагает обращение к истокам формирования общественных отношений, зарождения культуры человеческих взаимодействий, формирования культуры как базисной социальной ценности. При этом определение оснований формирования культурной целостности необходимо соотносить с множеством условий, определяющих культурно-исторический путь народа, общие мировоззренческие позиции, общность ценностных и смыслообразующих компонентов человеческой жизни достаточно статичных в традиционных формах социальной организации.

Каждый исторический тип социальной организации по-разному оценивал значение культурного влияния на специфику общественных отношений; также в различной степени рассматривалась ценность личностной культурной идентичности. В соответствии с социально-политическими, экономическими, гуманистическими нормами, принятыми в каждой эпохе, культурная идентичность в различной степени была соотносима с ценностями социального общего и формами культурной интеграции личности в динамику социальных взаимодействий.

Социально-групповая структура общества, определяющая развитие основных форм межсоциальных отношений и границы возможностей отдельной личности, традиционно является основным источником формиро-



вания норм групповой культуры, «традиционно общностью, членом которой ощущал себя человек, социальным пространством, в котором замыкались его связи с обществом, были нация, страна, государство» [1, с. 5].

В эпоху постиндустриальных общественных отношений развиваются новые приоритетные линии межсоциальных обменов; культурно-историческое социальное общее, основанное на нормах групповой культуры и традиционных социальных отношениях пребывает в состоянии трансформации средств транслирования существующих норм культуры и общих социокультурных ценностей; выдвигаются новые основания взаимодействия человека, общества и культуры, новые основания для формирования культурной целостности общества в которых традиционные понятия национальной и культурной идентичности, ценности национальной культуры, единство культурного образца в значительной степени утратили свою ценностную составляющую и функцию консолидации, объединения социальных групп в единый социальный организм. В определенной степени, глобализация социокультурных обменов - неизбежное явление техногенного общества, развитие которого осуществляется на основе глобализации, прежде всего, усилий науки и научно-технического промышленного комплекса; универсализации технологий, производства, управленческих ресурсов. Кроме того, общемировые тенденции развития общества и социокультурных обменов определяются глобальным расширением макросоциальных отношений, универсализацией и обезличиванием межсоциальных контактов в которых культурная идентификация личности рудементируется без возможности актуализации и отражения в деятельности или в социальных отношениях.

Процессы глобализации, безусловно, имеют положительные результаты как в отношении общества в целом, так и в отношении к индивидууму, открывая возможности использования информационных потоков глобального масштаба для общества и для личности; формируя уникальную образовательную среду для индивидуального развития личности в соответствии с ее познавательными потребностями, обеспечивая свободу выбора и систематизации информации на основании развития индивидуальных личностных качеств, таких как аналитическое системное восприятие и мышление, логика мыслительных процессов и др. В данном процессе происходит формирование новых ценностно-смысловых конструктов и мотивов развития личности, новых целей и образов действий, «тех форм жизни, тех типов культуры, ценностей, знаний, которые воспринимаются как наиболее оптимальные для удовлетворения личных и общественных потребностей» [2, с. 4]. Процесс формирования новых культурно-социальных отношений происходит в широком информативном пространстве, в условиях инкультурации, возможности сопоставления ценностных оснований других культур, других мировоззренческих позиций; расширяется критери-

альная основа в оценке ценностей собственной культуры как равновеликой в общемировом культурном пространстве.

В то же время, глобализация интегративных процессов в общемировом культурном пространстве провоцирует развитие «обратного действия» - другого уровня межкультурного взаимодействия, основанного на сохранении и идентификации отдельных культур как уникальных явлений, характеризующих исторический путь развития цивилизации. Глобализация и дифференциация культур «является имманентно присущим культуре противоречием» (Бадмаев В.Н.). Периоды глобальных социальных трансформаций в истории развития человечества (военная интервенция всех времен и народов, открытие новых земель и последующая колонизация, реструктурирование религиозных верований, образование государств и унификация их социальных структур) неизбежно провоцируют развитие межкультурных социальных обменов; культурную интеграцию; глобализацию социокультурных, политических, экономических процессов, в которых человечество обретает новые культурные основания развития, с положительными социально значимыми или отрицательными и деструктивными результатами для отдельных социальных общностей.

В настоящее время глобализация интегративных процессов обусловлена качественными изменениями в распространении информационных ресурсов, количеством стремительно распространяющейся информации, вариативностью ее содержания и возможностью использования. Данное обстоятельство, не навязанного «всеобщего социального блага», естественного вхождения других культурных моделей (в особенности государств пропагандистов) в общемировое социальное пространство, способствует формированию новых идеалистических ценностей, новой культурной реальности, основанной на интуитивном стремлении человека к поиску «социального лучшего», к возможности реализации внутренней «акмеологической концепции личности» в мировом культурном пространстве, в условиях формирования ощущения личностной безопасности в невраждебной среде других культур.

#### *Источники и литература:*

1. Бадмаев, В.Н. Феномен национальной идентичности (социально-философский анализ): автореф. ...дис. доктора философских наук: 09.00.11 /В.Н. Бадмаев ; Волгоградский гос. архитектурно-строительный гос. ун-т. -Волгоград, 2005.- 47 с.
2. Япринцева, К.Л. Феномен культурной идентичности в пространстве культуры: автореф. ...дис. канд. культурологии: 24.00.01 / К.Л. Япринцева; Челяб. гос.акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2006.- 26 с.

## ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СЦЕНОГРАФИИ НАЦИОНАЛЬНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ Я. КОЛАСА НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВВ.

С.В. Кривошеева (Минск)

Важным фактором, существенно повлиявшим на вариативность сценических решений в драматических театрах Беларуси в последнее десятилетие XX в. стали тенденции развития сценографии зарубежного театра, открывшиеся белорусскому искусству во всем своем разнообразии в 1990-е гг. Типология сценографии в зарубежном театре включает такие типы, как: 1. Сценография как организация места действия, которая подразделяется на «конкретное место действия» («сценический дизайн» (в том числе «конструктивный дизайн»), «артдизайн», «реальная жизненная среда», «окружающая среда», «перенос места действия») и «обобщенное место действия»). 2. Сценография, которая в отдельных элементах становится участником игры актеров, имеет разновидности «вещественные элементы», «мобильные элементы», «масочно-костюмные элементы»). 3. Использование изобразительно-пластических и материально-предметных образов как самостоятельных персонажей сценического действия [1].

Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа, имеющий сложившиеся сценографические традиции, в 1990-е гг. постепенно осваивает и «адаптирует» используемые в зарубежном театре методы и приемы оформления спектаклей.

Дизайнерский принцип проектирования и конструирования сценического пространства как места для действия актеров приобретает все большую популярность при создании сценографии. В зависимости от содержания пьесы и фантазии художника, спроектированное для спектакля конструктивное сооружение отличается разной степенью образного обобщения: от имеющего знакомые очертания объекта до абстрактной объемно-пространственной композиции. Так, основой сценографии спектакля «Ветрагоны» (по пьесе В. Голубка, режиссер В. Савицкий, художник В. Тимофеев, 2009 г.) становится металлическая конструкция, состоящая из наклонной плоскости, расположенной под углом к полу, и прилегающих к ней лесенок, перил и площадок. Несмотря на подчеркнуто утилитарный характер сценографии, в основе формы этого сооружения лежит архитектура Витебских мостов, что является характерной приметой изображения конкретного места действия, так же, как и силуэт городской ратуши, расположенный на заднем плане [3, с. 92].

Вариацией сценического дизайна на сцене театра является сценография, основой которой становятся один-два мобильных декорационных элемента. В таком случае внешний лаконизм компенсируется функционализмом такого декорационного элемента. Например, при оформлении

спектакля «Леаніды не вернуцца на Зямлю» (по В. Короткевичу, режиссер В. Краснобаев, художник С. Макаренко, 2012 г.) в качестве основного декорационного элемента используется прямоугольная платформа из полупрозрачного пластика. В ходе действия спектакля эта поворачивающаяся площадка заменяет собой все возможные необходимые предметные атрибуты и является основной «ареной» разворачиваемых событий [3, с. 89].

Конструктивный дизайн стал основой сценографии спектакля «Вельмі простая гісторыя» (по пьесе М. Ладо, режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Правдина, 2010 г.) В основу сюжета положена комедийная история о том, как в жизненный уклад двух деревенских семей вмешиваются домашние животные, которые в житейских вопросах оказываются гораздо мудрее своих хозяев и точно так же, как и люди, умеют любить, страдать и верить. Основой сценографии пространства становятся деревянные конструкции, напоминающие лестницы-стремянки, и окружающие их более мелкие элементы (деревянный настил, бочки, ведра). Сооружения универсальны и выполняют одновременно несколько функций: утилитарную (в отдельных сценах играют роль «домов» главных героев или дополнительных пространств для игры актеров) и декорационную (на центральной конструкции укреплены ветви с яблоками, таким образом, она, помимо всего прочего, обозначает пространство сада).

В ряде случаев оригинальное оформительское решение достигается путем применения нескольких сценографических типов в оформлении одного спектакля. Примером может служить спектакль «Бацька» (по А. Стриндбергу, режиссер и сценограф В. Барковский, 2004 г.). Ярко выраженный сценографический конструктивизм проявляется в созданной на сцене пространственной композиции из множества геометризованных форм, напоминающих очертания крыш домов с окошками и ставнями, распахнутыми дверями и решетчатыми балконами. Многоуровневый ритм прямоугольных элементов-окошек напоминает композиции абстракционистов, и эта стилистическая ссылка является характерной чертой такого типа сценографии, как арт-дизайн. Таким образом, сочетание конструктивного дизайна и арт-дизайна помогает создать выразительное и оригинальное сценическое пространство.

В сценическом решении спектаклей Национального академического драматического театра имени Я. Коласана начала XXI в. используется также тип сценического дизайна, который предстает перед зрителями в форме абстрагированной, практически нейтральной среды, на которой в процессе действия пьесы возникают элементы оформления. Так, сценография спектакля «Ліфт» на сцене Национального академического театра имени Я. Коласа (по пьесе Ю. Чернявской, режиссер В. Анисенко, художник В. Анисенко и С. Макаренко, 2012 г.) создает нейтральную среду; характеристику места действия ей придает проецируемое на фронтальную плоскость видеоизображение. В зависимости от сцены, отображаемой на сцене, на

экране появляется соответствующее вид интерьера квартиры, подъезда или внутреннего пространства лифта. В мизансценах, подразумевающих, в качестве пространственного окружения, квартиру одного из главных героев, вместе с видеорядом используются предметы мебели, расположенные перед экраном с проекцией.

Характерной особенностью сценографии Национального академического драматического театра имени Я. Коласа последних десятилетий является создание на сцене «реальной жизненной среды» с одновременным использованием приема стилизации. Заявленное в ремарках окружающее пространство обобщается до легко узнаваемого, но все же лишено бытовой детализации образа-знака, составляющего основную доминанту сценической композиции. Так, основой сценографии спектакля «Крыж Еўфрасіні» (И. Масленицына, режиссер М. Краснобаев, художник А. Костюченко, 2009 г.) становятся высокие резные ворота, напоминающие въездную браму Свято-Ефросиньевского монастыря, и одновременно символически олицетворяющие пространство строящейся Спасо-Преображенской церкви. В последнем действии спектакля за воротами возникает силуэт возведенного храма, на светлом фоне которого появляется видеопроективное изображение знаменитого золоченого напрестольного креста, заказанного Ефросиньей мастеру Лазарю Богше специально для данного храма. Лаконичное оформление спектакля, отсутствие лишних деталей, монохромный колорит подчеркивают глубокий психологизм пьесы-исповеди, посвященной великой заступнице белорусской земли и ее земным деяниям.

Сценографы Национального академического драматического театра имени Я. Коласа при создании визуального решения, отображающего место действия, часто используют одну-две доминантные детали. Например, основным декорационным элементом и сюжетообразующим компонентом спектакля «Млын» (А. Дударев, режиссер Ю. Пахомов, художник С. Маркаренко, 2004 г.) становится огромное мельничное колесо, расположенное в правой части сценической композиции, в то время как остальное пространство, изображающее пруд, свободно для построения мизансцен. Уникальность сценографии данного спектакля состоит также в том, что для создания «пруда» использовалась емкость, заполненная водой, а актеры были одеты в гидрокостюмы.

Одним из часто употребляемых сценографических типов является «обобщенное место действия». Создаваемые на его основе пространственные образы идеально подходят для сценического воплощения произведений с ярко выраженным философским или психологическим подтекстом и позволяют создавать самые разнообразные декорационные модели.

К сценографическому типу «обобщенное место действия» относится и спектакль «Шагал... Шагал...» по В. Дроздову (режиссер В. Барковский, художник В. Матросов, 1999 г.). Сценография такого типа, характеризующаяся абстрагированностью и условностью в оформлении пространства, в

данном случае как нельзя лучше помогает подчеркнуть характер произведения. Основой спектакля стал лирический этюд В. Дроздова под названием «Васильки Шагала», повествующий о связи художника с родным городом. В спектакле словно звучат те строки, что писал Шагал в письмах любимому Витебску («Мой город, меня не забыл ты еще, река твоя в теле моем течет...»); получают воплощение воспоминания и мечты художника; оживают и сходят с полотен в пространство сцены сюжеты его картин. Основными элементами сценографии становятся именно образы, возникающие при просмотре спектакля, поскольку «реальных», предметных декорационных элементов используется немного: большой стол, натянутые по диагоналям сцены нити и макеты зданий Витебска: домики, церкви, костелы, ратуша, синагога. Пространство наполнено мистикой и ощущением нереальности, того самого «полета», фантастически воплощенного в полотнах Шагала. «Структура спектакля основана на перетекании эпизодов, их параллелизме, наслоениях и замещениях, их возникновении по ассоциации или наоборот неожиданно... Принципиально нет сюжета... Основой подобной структуры становится время» [91, с.78].

Ярким примером такого рода сценографии стал спектакль «Прывітанне, Альберт!» по пьесе Ю. Сохаря (режиссер В. Барковский, художник П. Анащенко, 2009 г.), посвященный жизни, любви и творчеству гениального физика, историка, философа XX века Альберта Эйнштейна. Декорационное оформление очень тонко, путем образных метафор, передает состояния главного героя, отображая тонко натянутые струны его души при помощи гигантских эластичных веревок, повинующихся движениям рук. Иллюзорные миры и самые невероятные научные теории, возникающие в сознании ученого, воплощены в волшебной «музыке сфер» – белых шаров в призрачном синеватом «космическом» освещении. Сценографическое пространство, такое иллюзорное и в то же время реальное, захватывает и притягивает легкие фигуры актеров, почти невесомые в их светлых одеяниях, включает их в волшебную музыку мироздания и опутывает сетями почти невидимых, но прочных нитей. Невероятно притягательный образный мир сценографии этого спектакля олицетворяет собой духовные и научные искания, тесно переплетенные с любовными историями, занимавшими важное место в жизни великого ученого [3, с. 105].

Своеобразную модель пространства представляет собой сценография спектакля «Легенда пра каханне» по пьесе Л. Украинки (режиссер Ю. Лизенгевич, художник В. Правдина, Национальный академический драматический театр имени Я. Коласа, 2012 г.). Пространство старого, густого, дремучего леса, где обитает лесная русалка, образовано рядами длинных тканевых полос «природных» цветов – зеленого, коричневого, синего. Свисающие нитями до самого пола, они напоминают ветви деревьев, тесно растущих в сумрачной чаще векового леса. А освещение, выхватывающее

отдельные фрагменты синим лучом софита, выглядит на их фоне просветом синего неба.

Таким образом, динамика развития сценографии Национального академического драматического театра имени Я. Коласа конца XX – начала XXI вв. позволяет говорить о внедрении общемировых тенденций, являющихся образно-символической составляющей вариативности сценографических решений.

*Источники и литература:*

1. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра / В.И. Березкин. – М.: Эдиториал УРСС, 1997. – [Т. 1] : От истоков до середины XX века. – 536 с.
2. Котович, Т.В. Сценография. Витебск / Т.В. Котович ; Витеб. гос. ун-т. – Витебск, 2011. – 111 с.
3. Кривошеева, С. В. Особенности развития сценографии в драматических театрах Беларуси на рубеже XX–XXI вв. / С. В. Кривошеева. – Минск : Белорус.гос. ун-т культуры и искусств, 2019. – 167 с.

## **ДИЗАЙН МАЛОГО САДА С УЧЕТОМ ПРИРОДНЫХ ФАКТОРОВ**

Н.Л. Ларионова (Мытищи)

За последние несколько лет в России стремительно возросла популярность ландшафтного дизайна малых садов и тенденция к возрождению традиций рациональной и красивой загородной жизни, что характеризуется непрекращающейся потребностью в новых ландшафтных проектах.

Целью ландшафтного проектирования, в том числе, и учебного, является создание благоприятной предметно-пространственной среды на реальном объекте. В дизайне малых садов создание гармоничного дизайна зависит от учета множества факторов, на первый взгляд кажущихся второстепенными. Иными словами, речь идет об улучшении качества жизни людей, которое напрямую зависит от выбранного стиля сада, его благоустройства и декоративности окружающей растительности. Поэтому к оформлению частной территории необходимо отнестись очень ответственно, детально продумав, что на ней будет размещено.

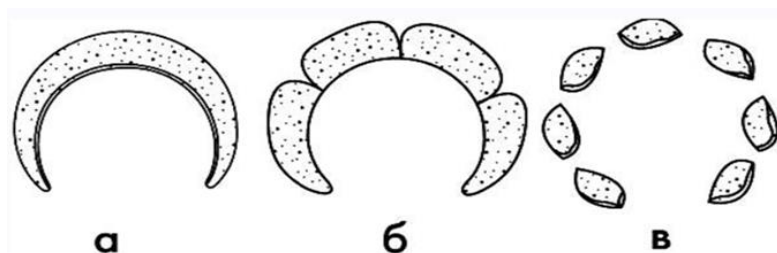
Создание ландшафтного дизайн-проекта характеризуется определенной сложностью в связи с необходимостью учета множества природных факторов, начиная с ориентации участка по сторонам света, рельефа местности и специфики функционального использования территории. Кроме того, при отборе культур, предназначенных для посадок на определенном участке, следует еще раз вспомнить о непереносимом учете экологических факторов места проектирования. Подбор ассортимента растений обязательно зависит от освещенности данного участка, состава грунта, влажно-

сти почвы. Проектировщику необходимо сформировать комфортную среду, обеспечивающую подходящие условия для произрастания растений, характеризующуюся оптимальными показателями температуры и влажности воздуха, ветрового, шумового режимов и инсоляции.

Одним из основных экологических факторов, влияющих на подбор ассортимента для сада, являются почвенные условия на участке, но при производстве работ по благоустройству и озеленению территорий почвам обычно не уделяется должного внимания, а ландшафтный дизайн полностью ориентирован на приоритет подбора растительности, хотя именно почвенные условия оказывают непосредственное влияние на выбор видового и сортового состава используемых растений [8, 9].

В почвоведении принято выделять несколько разновидностей почв, существует распространенная классификация по механическому составу: глинистые, суглинистые, песчаные, и супесчаные, однако почву в саду выбирать не приходится. Определить механический состав почвы самостоятельно не сложно, для этого пробу грунта увлажняют, разминают и скатывают в колбаску диаметром около 3 мм, которую потом сворачивают в кольцо диаметром около 3 см и смотрят на результаты [2]:

#### Определение механического состава почвы



*а – если образуется сплошная колбаска и она легко сворачивается в цельное кольцо – почва тяжелая, глинистая;*

*б – если образуется сплошная колбаска, но с трещинами – почва суглинистая;*

*в – если колбаска дробится, образуются только зачатки колбаски или она раскатывается – почва легкая (песчаная и супесчаная).*

Декоративные растения предъявляют различные требования к составу почв: одни хорошо растут только на тяжелых питательных и влажных грунтах, предпочтительно, суглинистых. Другие, наоборот, предпочитают более легкие песчаные и супесчаные почвы и мирятся с недостатком влаги. Это надо обязательно учитывать при выборе ландшафтного стиля дизайна сада и планировании декоративных посадок, а процесс улучшения почвенных условий не всегда результативен, поэтому данному вопросу нужно уделять внимание в самом начале проектирования. В нашем исследовании разобран пример садового дизайна на дерново-подзолистых почвах в стиле натургарден.



При создании проекта малого сада для семьи из четырех человек в Московской области мы столкнулись с проблемой низкого плодородия местных дерново-подзолистых глееватых почв, которые смело можно отнести к суглинистым. Для разрешения данной ситуации необходимо было выбрать подходящий стиль сада и определиться с перечнем видов декоративных растений, пригодных для выращивания на данном типе почв. В нашем случае, стиль натургарден, сад в природном стиле с преобладанием естественных культур и форм, стал наиболее логичным выбором [10, 12].

Характерными растениями для выбранного стиля являются многолетние травы, такие как мискантусы, осоки, вейники. Композиционное разнообразие добавляют многолетние астры, хризантемы, гелениумы, рудбекия, эхинацея, тысячелистники, пижма, шалфей, астильбы. Такой сад отличается своей длительной, практически непрерывной, декоративностью: весной радуют взор первые цветы: галантусы, крокусы, нарциссы; в течение лета цветники будут наполнены луговыми цветами и травами, а ближе к осени зашумят своими колосьями и метелками злаковые, которые зимой покроются серебряной изморозью и станут достойным украшением зимнего сада. Все эти растения неприхотливы, имеют природный облик и прекрасно произрастают на дерново-подзолистых почвах [12].

Кроме этого, стиль натургарден отвечал желанию заказчиков иметь много свободного пространства, а наличие в посадках хвойных кустарников помогло создать уютный, безветренный и тихий уголок для уединенного отдыха.

Если говорить о декоративных насаждениях, то стоит вспомнить, что по первоначальному смыслу стиля мы должны использовать те виды, которые произрастают в данной местности, но это правило можно нарушить, немного разнообразив ассортимент сортовыми растениями, имеющим «дикий» облик. Использование сортовых растений было обусловлено тем, что их природные родственники быстро «расползаются» по участку из-за активного размножения, особенно, вегетативного. Культурные растения таких особенностей не имеют и могут быть основной частью пышного миксбордера, который не будет приносить хозяевам больших проблем по уходу. Важным аспектом также является всесезонная декоративность посадок. Мы постарались сделать так, чтобы в каждый сезон взгляду было на чем остановиться взгляд, а злаки композиционно держали бы сад стабильно декоративным и скрывали своими длинными стеблями недостатки соседних растений. Таким образом, весной нас будут радовать первоцветы, набирающие зелень травы и душистые посадки; летом миксбордеры из многолетних цветов и древесно-кустарниковые группы, не требующие особого ухода, удивят своим пышным цветением и сочной зеленью; осенью сад наполнится яркими красно-оранжевыми красками осенней листвы, рассыпанной по участку.

В рамках озеленения участка была создана композиция, окружающая качели, в одной из зон сада и прекрасно чувствующая себя на дерново-

подзолистых почвах. Она представляет собой группу кругового обзора со стабильно декоративным ассортиментом кустарников и многолетниками, дополняющим общий эффект непрерывного цветения. В состав группы входят:

- лещина обыкновенная «Фускорубра», доминанта в композиции, отличается необычными закрученными ветвями, красивыми сережками при цветении и красной листвой осенью;
- сирень обыкновенная «Мадам Лемуан», обильное цветение этого сорта с большими белыми соцветиями-венчиками можно наблюдать каждый год, а аромат, очень насыщенный с приятными нотами;
- лапчатка кустарниковая «Принцесс», крона ее пышная, раскидистая, в диаметре от 1 до 1,2 м со светло-салатовыми листочками, соцветия розового оттенка с желтыми тычинками;
- спирея японская «Литл принцесс», во время цветения ее листья приобретают изумрудно-зелёный оттенок, а осенью становятся оранжево-красными, цветы распускаются в июне и цветут до сентября, причём новые цветки образуются весь этот период;
- хеномелесяпонский «Кримсон энд голд» обильно цветет темно-красными одиночными цветками с отчетливыми желтыми тычинками в апреле-мае;
- форзиция средняя «Спектабилис» является ярким акцентом композиции. Золотистые цветы, собранные в крупные пучки, появляются во второй половине апреля, когда листвы еще нет, и так густо покрывают побеги, что их практически не видно. Осенью кустарник также выглядит удивительно красиво, его листовые пластинки окрашиваются во все оттенки фиолетового цвета.

Первый план в данной композиции дополняют многолетние травянистые растения:

- примула весенняя - цветки первоцвета душистые, золотисто-желтые, с трубчатым, более коротким, чем чашечка, венчиком.
- Астильба Арендса- легкость растения объясняется необычным внешним видом листьев. Они ажурные, резные, сначала окрашены в бурый оттенок, летом зеленеют, а к осени покрываются красноватым отливом [7].

Полукруглая форма группы позволяет войти в нее и осматривать изнутри, будто находясь на очаровательной, залитой солнцем опушке в лесу. Такая группа имеет стабильный декоративный эффект, а осенью она будет «гореть» яркими красками от темно-зеленого до алого из-за разного цвета листвы у кустарников.

Еще одной одним дополнением к ландшафтному оформлению сада стал большой миксбордер на 38 м<sup>2</sup> с ассортиментом, состоящим более чем из 15 видов различных сортовых растений. Миксбордер составлен из неприхотливых многолетников, которые не требуют сложного ухода, так как

это было одним из главных пожеланий заказчика. Если выделить основные растения ассортимента, то можно понять, что цветник выполнен в лучших традициях стиля натургарден и цветников Пита Удольфа: вейник остроцветковый, гипсофила метельчатая, ирис сибирский, лук афлатунский и т.д. Здесь представлены различные типы соцветий: «шарики», «зонтики», «свечки», «экраны» и «ромашки». Растения в композиции расположены таким образом, что цветущие одновременно виды не будут создавать единого красочного пятна, они раскиданы по миксбордеру с учетом сроков цветения, создавая более интересный декоративный эффект. Чтобы избежать ошибок в компоновке и размещении растений, для данного миксбордера был составлен календарь цветения. Из-за наличия высотных доминант – вейника остроцветкового и валерианы лекарственной, миксбордер является ширмой, за которой находится приватное пространство [8].

В результате напрашивается вывод, что даже несмотря на относительно неплодородие почвы, при правильном подборе ассортимента растений возможно сделать гармоничный, устойчивый и функциональный ландшафтный дизайн с эффектом непрерывного цветения на любом типе почв, используя для конкретных почвенных условий наиболее подходящие виды. Отличным помощником в этом выступает стиль садового дизайна, который помогает объединить воедино элементы сада, подобрать цветовую гамму, грамотно организовать наполнение сада оборудованием и даже малыми архитектурными формами. При этом мы не предлагаем комплекс мероприятий по улучшению почвенных условий, что, само по себе, является дорогостоящей операцией, а рассматриваем конкретный и наиболее оптимальный вариант дизайна, где растения будут хорошо развиваться именно на уже имеющемся типе почв.

#### *Источники и литература:*

1. Банников, Евгений Обустройство дачного участка. Быстро, красиво, экономно / Евгений Банников. - М.: АСТ, 2014. - 493 с.
2. Вальков В.Ф., Казеев К.Ш., Колесников С.И. Почвоведение: Учебник для вузов. – Москва: ИКЦ «МарТ», Ростов н/Д: Издательский центр «МарТ», 2004. –496 с. (Серия «Учебный курс»).
3. Джекилл, Г. Искусство оформления сада / Г. Джекилл. - М.: Фитон+, 2010. - 810 с.
4. Ильина, Валерия Садовые цветники. Правила создания и примеры композиций. Дизайн сада / Валерия Ильина. - М.: Фитон+, 2014. - 868 с.
5. Кирьянова, Ю.С. Современный ландшафтный дизайн вашего сада / Ю.С. Кирьянова. - М.: АСТ, 2011. - 449 с.
6. Койсман, Татьяна Цветники. Дизайн. Проектирование. Ассортимент. Готовые рецепты цветников на любой вкус: моногр. / Татьяна Койсман. - М.: Эксмо, 2011. - 528 с.

7. Ларионова, Н.Л. Основы цветоводства открытого грунта; методические рекомендации по дисциплинам «проектирование», «ландшафтный дизайн»/ Ларионова Нина Львовна// Сборник учебно-методических материалов для студентов-дизайнеров направления подготовки 54.03.01 – дизайн/ под ред. Е.Л. Суздальцева. – Москва, 2016. – М.: «Перо», 2016. - с.135-167
8. Ларионова Н.Л., Львова Н.С. Значение теоретической составляющей обучения при освоении программы «прикладной бакалавриат». В сборнике: Дизайн-образование - XXI век. Материалы Международной научно-практической конференции. 2019. С. 83-90.
9. Ларионова Н.Л., Суздальцев Е.Л Аналитический аспект проектирования территории малого сада. В сборнике: Сборник научно-методических статей факультета ИЗО и НР МГОУ. № 4. Москва, 2019. С. 81-87.
10. Луговой цветник в стиле натургарден [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.shikremont.ru/articles/blago/blago\\_1449.html](http://www.shikremont.ru/articles/blago/blago_1449.html). – Дата доступа: 09.09.2022.
11. Лучинский, Л.Т. Устройство декоративных садов на открытом воздухе / Л.Т. Лучинский. - М.: Фитон+, 2009. - 215 с.
12. Принципы сада Naturgarden – гармоничный сад круглый год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://imhodom.ru/forums/topic/principy-sada-naturgarden-garmonichnyj-sad-kruglyj-god/>. – Дата доступа: 09.09.2022
13. Страшнова, О. Дизайн и благоустройство садового участка / О. Страшнова. - М.: Газетный мир «Слог», 2013. - 880 с.

## **ОРГАНИЗАЦИЯ НЕКОММЕРЧЕСКИХ ВЫСТАВОК**

С.В. Медвецкий (Витебск), В.Ю. Кузнецова (Новополоцк)

Экономическая система в современном мире включает в себя 2 сектора: коммерческий (частный) и некоммерческий (общественный). Основным направлением некоммерческого сектора является реализация социальных, культурных, научно-исследовательских и благотворительных целей, привлекая для этого различные формы социальной и государственной поддержки.

Основной задачей некоммерческой сферы является не получение прибыли, а сохранение культурно-исторического наследия, реализации творческого потенциала, развития культурной жизни. Отличительной чертой данного сектора является возможность получения дохода из сторонних источников.

В сфере культуры можно выделить следующие виды некоммерческих организаций:

– Статичная. Это искусство, газетные издания, искусство, литература, выставки.

– Динамичная. Звуковая, зрительная и компьютерные формы [2].

Одним из самых распространенных способов взаимодействия человека и искусства являются выставки, т.к. их функции, социокультурная и коммуникационная, приобретают все большую значимость: этот вид взаимодействия максимально закрывает потребность людей увидеть, узнать, понять. Поэтому традиционная форма участников выставочного процесса будет актуальна многие годы, так как она помогает завязывать новые и поддерживать уже существующие контакты.

В соответствии с Парижской конвенцией 1928 г. о международных выставках (сегодня это всемирные выставки ЭКСПО) введено понятие международной официальной или официально признанной выставки как мероприятия, "главная цель которого состоит в выявлении успехов, достигнутых различными странами в одной отрасли или нескольких отраслях производства, и во время которого, по существу, не делается никакого различия между покупателями или посетителями" [3, с. 55].

Главной целью организаторов некоммерческих выставок является популяризация культуры. Однако, для посетителя положительные впечатления не всегда зависят только от предметов искусства. Критериями так же являются удобное местоположение выставочного зала, инфраструктура, художественное оформление, правильное решение света, пояснительный текст, наличие каталогов или указателей, альбомов и т.п. Организаторы продумывают до мелочей идею, образ выставки, делают акцент на сильных сторонах экспозиций. Чтобы привлечь внимание публики, необходимо рассчитывать в большей степени на эмоциональность восприятия.

Организатор, как ответственный за качество проведения мероприятия должен контролировать все вопросы экспонирования, к которым относятся:

1. *Техническое оснащение площадки.* Это зависит от того, что нужно экспонировать и как экспонаты можно разместить в пространстве. При этом необходимо учесть стоимость площади и аренды выставочного оборудования.

2. *Бюджет.* Сюда входят: затраты на аренду, реклама, расчет времени персонала на подготовку к выставке, расходы на обеспечение функционирования выставки.

В целом бюджет проекта должен включать 10%-й резерв на непредвиденные расходы.

В случае некоммерческой выставки все затраты регулируются фандрейзингом (привлечения сторонних ресурсов).

3. *Дизайн стенда.*

4. *Подготовка персонала.*
5. *Подготовка материалов для каталога выставки.*
6. *Логистика.*
7. *Работа со СМИ и медиа-планирование.*
8. *Подготовка приглашений.*

Экспоненту, проводя подготовку к выставке, необходимо составить развернутый маркетинговый план, проработанный досконально и с максимально высокой степенью точности. Такой план включает в себя по меньшей мере три раздела (периода).

- *Предвыставочный (подготовительный период)*

- Определение целей и задач выставки;
- Сегментация рынка и определение целевой аудитории;
- Интерактивный мониторинг целевой аудитории;
- Приглашение представителей СМИ.

- *Выставочный период (проведение выставки):*

- Регистрация посетителей стенда;
- PR-акции, работа со СМИ;
- Работа стендистов с посетителями;
- Выдача посетителям специальных раздаточных материалов.

- *Поствыставочный период (после окончания):*

- Анализ результатов;
- Формирование актуальных баз данных;
- Организация PR-кампаний в СМИ и Интернете, освещавших выставку;
- Осуществление поствыставочной многоразовой и многоуровневой рассылки необходимых требуемых материалов и т.д.;
- Дальнейшее ведение новых клиентов, их мониторинг, текущее оперативное категорирование [4, с. 111].

Некоммерческие организации выполняют функцию посредников и реализаторов социальных идей и программ. И, даже если выставки не ставят в приоритет извлечение прибыли, их невозможно организовать без вложений. Однако, есть способы сократить расходы:

- использовать собственные помещения;
- обратиться за организационной поддержкой в государственные учреждения культуры;
- работать с арт-пространствами на условиях «бартера».

Выставочный процесс подвержен действию всевозможных рисков. На всех этапах жизненного цикла проекта от создания концепции до завершения существует вероятность нарушения разработанных планов. Для того, чтобы быть уверенным в положительном исходе мероприятия, нужно знать, как представить выставку с выгодной стороны. Поэтому, эффектив-

ной реализации проекта, процесс его проведения должен быть развернут во времени и включать все основные этапы [1, с. 271].

*Источники и литература:*

1. Макаров И.Д., Выставочная деятельность: практика на грани искусства / Под ред. И.Д. Макарова. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. – 271 с.
2. НКО в сфере культуры [Электронный ресурс]//Жажда. Бизнес журнал. – Режим доступа:<https://zhazhda.biz/base/nko-v-sfere-kultury>. – Дата доступа: 13.10.2022.
3. Прохоренко В. Выставка – это уникальный маркетинговый механизм // Маркетинг в России, № 9, 2001. 55 с.
4. Филоненко И.Д., Краткий курс выставочного менеджмента для начинающих / Под ред. И.Д. Филоненко. - М.: ЮНИТИ, 2007. –111 с.

## **ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ СИСТЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РИСУНКА ПРИ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРОВ В РОССИИ**

А.М. Савинов (Москва)

Рисунок является основой художественной подготовки дизайнера. От того как подготовлен обучающийся дизайну по рисунку будет зависеть его творческая самореализация. Но при подготовке дизайнера по рисунку имеются свои особенности, сложившиеся на протяжении многих десятилетий развития дизайн-образования. Представляется важным знать, как зарождалось это отличие, чем было обусловлено и какие результаты мы имеем на сегодняшний день. Для этого рассмотрим в кратком виде историю системы преподавания академического рисунка в дизайн-образовании на примере первого учебного заведения, где стали готовить художников с прикладной направленностью.

В первую очередь следует отметить, что в России в начале XIX века стала нарастать конкуренция русских промышленников с иностранными производителями, в обществе повысился спрос на продукцию художественной промышленности, стали предъявляться более высокие эстетические требования к художественным изделиям, но в стране не хватало своих специалистов по данному направлению [4]. Это осознавал выдающийся русский государственный деятель, историк искусства, археолог, коллекционер и меценат граф Сергей Григорьевич Строганов. У него сложилось убеждение, что успехи зарубежной художественной промышленности объясняются прежде всего большим количеством в стране общедоступных рисовальных школ. У него возникла идея создать такую школу в Москве. И в 1825 году граф Строганов учредил на свои средства Школу рисования в отношении к искусствам и механике для обучения ремесленников и детей

бедных родителей с целью предоставлять ремесленным людям возможность улучшать свои изделия при содействии науки и искусства, «частная инициатива гр. Строганова впервые указала новые пути в деле приложения искусства к народным потребностям и с необыкновенной ясностью поставила впервые в России вопрос о художественной промышленности» [1, с. 60]. В отличие от Академии художеств и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, которые готовили художников станковистов, Строгановская школа изначально была ориентирована на промышленное производство. Она готовила рисовальщиков для мануфактурных производств и стала своего рода прототипом дизайнерского вуза [3, с. 81]. Со временем учебное заведение расширялось. В 1843 году учреждение приняли на содержание городской казны и переименовали во вторую школу технического рисования, поскольку в 1836 году при московском дворцовом архитектурном училище была устроена первая школа технического рисования. Министерство финансов, в ведении которого находились эти заведения, решило во второй школе учредить особый класс для подготовки учителей рисования. С 1850-х гг. в Строгановском училище были сильны традиции академической система преподавания рисунка, отчасти из-за того, что программы ориентировались на подготовку учителей рисования. В 1859 году школы объединили.

Обучение в училище было шестилетним. Программа состояла из трех разделов, первый был общеобразовательный, второй уже художественный и в третьем отрабатывались в основном практические навыки. Таким образом все рисование можно было разделить на общее, обязательное для всех, и специализированное, техническое. Но общехудожественной подготовке уделялось большое внимание, так в 1827 году был организован класс литографии, а в 1837 открыт класс «лепления». Также важным было то, что в 1844 году было введено в программу в обязательном порядке рисовать с натуры растения и архитектурные памятники. Одним из новшеств стало рисование животных, причем не чучел, а живых – их доставляли в классы в клетках. Таким образом, общий курс рисунка в Строгановской школе был достаточно разнообразен. В специальном курсе рисунка осваивались особенности цветов, чтобы применять их в декоративно-прикладном искусстве. Для этого рисовали с натуры живые цветы и копировали изделия декоративно-прикладного искусства [5].

В честь основателя училища графа С. Г. Строганова новое учреждение в 1860 году назвали Строгановским училищем технического рисования. Его целью стало готовить рисовальщиков для мануфактурного производства. К тому времени художественные работы, выполненные выпускниками Строгановской школы, уже демонстрировались на выставках в Париже и имели успех. Рисунок был основой, на которой формировались все профессиональные навыки будущих художников-проектировщиков.



В 1872 году Строгановка получила новое наименование, отражавшее ее повысившийся статус – Центральное художественно-промышленное училище имени графа С. Г. Строганова. Проводимые в учебном заведении работы в области национального прикладного искусства приобрели в этот период международную известность. На рубеже XIX и XX столетий Строгановка продолжала интенсивно развиваться. В частности, с 1892 года было открыто женское отделение с полным курсом общеобразовательных наук. Успехи училища в этот период связаны с деятельностью ее выдающегося директора Виктора Ивановича Бутовского (1815–1881) – представителя русской культуры второй половины XIX века, возглавлявшего образовательное учреждение два десятилетия. Главную свою задачу на этом посту он видел в пополнении коллекций музея, изданий учебников и пособий.

Новый этап развития Строгановского училища был связан с деятельностью на посту директора Федора Федоровича Львова (1820–1895), художника-акварелиста. С 1885 года Ф.Ф. Львов стал проводить реформы, которые были направлены на связь обучения с потребностями классического искусства. При нем произошло увеличение доли рисования с натуры, как с гипсов, так и с произведений прикладного искусства. Была организована отдельным курсом история орнамента. Одним из главных моментов для связи обучения и реальной практики было то, что в уставе 1892 года было сказано о том, что необходимо сочинять рисунки в применении именно к потребностям промышленности.

Начало XX века было ознаменовано рядом глобальных изменений. Декретом Наркомпроса в сентябре 1918 года все художественные училища Москвы преобразовали в Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ). Строгановка стала 1-й ГСХМ, а Московское училище живописи, ваяния и зодчества – 2-й ГСХМ. Затем в том же году обе ГСХМ были слиты во ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские. Это училище и появившийся почти одновременно немецкий Баухауз стали первыми дизайнерскими вузами в современном понимании. Фактически в них сформировалась современная система дизайнерского образования со своими присущими ей принципами выполнения академического рисунка.

К 1930 году ВХУТЕМАС, уже переименованный во ВХУТЕИИ (Высший художественно-технический институт), был разделен на несколько вузов: архитектурный, полиграфический, текстильный и Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ). В 1945 году, когда в государственной политике по отношению к художественному образованию стали происходить изменения и заговорили о преемственности и русских традициях, – на базе МИПИДИ была воссоздана Строгановка как Московское центральное художественно-прикладное училище МЦХПУ (бывшее Строгановское). Принципиально его направленность была такой же, что и до советской власти – оно готовило при-

кладных художников и мастеров, работающих в промышленности и строительстве. В 1948 году Строгановку вновь переименовали, сделав Московским художественно-прикладным институтом имени С. Г. Строганова.

Во времена хрущевской оттепели произошла смена ориентиров в художественных взглядах партии по причине того, что стране требовались дизайнеры. В 1965 году училище реорганизовали: ввели пятилетний курс обучения вместо трехлетнего, учредили вечернее отделение и укрупнили специальности – создали три факультета (монументально-декоративного и прикладного искусства, интерьера и оборудования, промышленного искусства). В 1970 году Строгановку (под новым названием Московское высшее художественно-промышленное училище) объявили главным дизайнерским вузом СССР. В нем разрабатывали методики обучения, которые по всей стране использовали, «строгановский рисунок» стал образцом профессионального мастерства в дизайн-образовании. В 1994 году Строгановка стала институтом, а спустя два года – университетом. В настоящее время это Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова.

К сожалению, за последние двадцать лет в методике обучения рисунку в академии не произошло существенных изменений, хотя требования к выпускникам кардинально изменились, вследствие чего, как отмечает М.В. Горелов, академический рисунок в том виде в каком преподается сейчас, перестал удовлетворять требованиям времени [2, с. 8]. В последние годы в Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова не раз предпринимались попытки решения проблемы обучения академическому рисунку и специальному, которое бы связывало полученные умения в разделе академического рисования с дизайн-проектированием. Однако, это специальное рисование, которое призвано обеспечить понимание особенности получаемой квалификации, не встроено в единую систему обучения рисунку, преподается на экспериментальных началах и не является общепризнанным методом обучения рисунку.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что обучение рисунку на протяжении всего развития дизайн-образования являлось неотъемлемой частью учебного процесса. В различные периоды развития системы преподавания рисунка при подготовке художников с прикладной направленностью появлялись разные мнения о том, как именно надо обучать рисунку, но при этом рисунок неизменно выполнял роль эталона, относительно которого можно было оценивать любые новации и изменения. И не смотря на имеющиеся проблемы даже в Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, именно в этом учебном заведении была сформирована методика обучения рисунку дизайнеров. В основу методов изучения природы и ее изображения был положен предметный объемно-пространственный и конструктивный анализ, а основным видом рисования стало объемное изображение, которое позволяет

воспитывать активное отношение к природе, изучать и изображать ее пластические и пространственные свойства. Данный метод открывает закономерности к пониманию пространства, развивает логическое мышление, зрительную память и воображение.

*Источники и литература:*

1. Гартвиг, А. Ф Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 году графом С.Г. Строгановым. Ее возникновение и развития до 1860 г. / А. Ф. Гартвиг. – М. : Скл. изд. в Строгановском центральном училище технического рисования, 1901. – 416 с.
2. Горелов, М. В. Рисунок как инструмент проектного мышления: на примере МГХПУ им. С. Г. Строганова : дис. ... кан. искусствоведения / М. В. Горелов. – М., 2006. – 168 с.
3. Савинов, А. М. Особенности обучения академическому рисунку при подготовке дизайнеров / А. М. Савинов // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета: психология и педагогика. – 2011. – № 3 (3). – С. 81-85.
4. Степанов, М. С. Среднее и низшее художественно-промышленное образование в дореволюционной России: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / М. С. Степанов. – М., 1971. – 12 с.
5. Шульгина, Е. Н., Пронина, И. А. История Строгановского училища, 1825-1918 / Е. Н. Шульгина, И. А. Пронина. – М. : Русское слово, 2002. – 334 с.

## **ВЛИЯНИЕ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОГО ПРОГРЕССА НА РАЗВИТИЕ СКУЛЬПТУРЫ**

А.Г. Сергеев (Витебск)

Скульптура один из древнейших видов искусства. Создание объемных форм художественными средствами из различных материалов возможно проследить со времен палеолита. При этом искусство пластики всегда было тесно связано с технологическими достижениями, существующими на данном отрезке истории. Так как создание скульптуры требовало от художника не только наличия образного мышления, но и определенных знаний в области материаловедения и технологии обработки данный вид искусства является во многом техническим. Поэтому в определении искусства пластики именно категория «*технэ*» играет одну из главных ролей.

Понятие *технэ* ввели в обращение еще древние греки, чтобы разграничить искусства мусические и технические (к которым они относили архитектуру, скульптуру и живопись) [2, с. 85]. Технические искусства раз-

вивались в тесной взаимосвязи с научными открытиями, развитием производства и достижениями в области обработки материалов.

Безусловно искусство скульптуры не теряло, а лишь наращивало методы и приемы художественного самовыражения. Поэтому и сегодня мы можем видеть работы в камне, дереве, металле, стекле, керамике, полимерных композитах и т.д.

На протяжении многих столетий скульптура оттачивала техническое мастерство в своих образах. При этом методы производства и технологии оставались прежними (высекание, резьба, литье), что стало восприниматься в качестве аксиомы для определения искусства ваяния. Данное положение было нарушено с появлением электричества.

#### *Гальванопластическая скульптура.*

Русский ученый Б. С. Якоби в 1836 году открыл способ получения копий с оригинала путем наращивания меди в электролите. Под воздействием электричества на погруженную в электролит форму оседала медь образуя точную копию оригинала. При этом данная скульптура обладала минимальным весом. Этот процесс называли гальванопластикой [3, с. 5].

В 1841 году в Академии наук Российской Империи представлен бюст в масштабе 1:1 прусского короля выполненный в гальванопластике. Это была первая круглая скульптура из меди, полученная по средствам электричества. Работу выполнил скульптор В. В. Газенберг. Уже в 1844 году в Петербурге было организовано первое производство по созданию монументальной гальванопластической скульптуры. Сегодня данный метод широко применяется в различных жанрах пластики от производства миниатюрных барельефов до монументальной скульптуры. Ярким примером использования данной скульптуры в городском пространстве могут стать декоративные украшения Исаакиевского собора, выполненные скульптором И.П. Витали. Свыше 60-ти произведений украшают архитектурное творение О. Монферрана.

#### *Скульптура, выполненная посредством электродуговой сварки.*

Еще одним изобретением XIX века с использованием электричества пополнился используемый и сегодня широкий инструментарий скульпторов. В 1802 году русский физик-экспериментатор В. В. Петров открыл явление вольтовой дуги [8, с. 10]. На протяжении последующего столетия эксперименты в данной области привели к появлению электродуговой сварки металла. В искусстве данная технология не осталась незамеченной. При этом сварка как новый инструмент повлияла не только на творческий процесс, но и на сам образ пластики. Одним из первых авторов, активно использовавших данный метод в художественной практике, был испанский скульптор Х. Гонсалес [7]. Его модернистские работы, выполненные с использованием сварного шва, кардинально отличались от классической скульптуры не только использованием новых технологий, но и самим образом. Творчество Х. Гонсалеса повлияло на формирование та-

ких известных скульпторов как Э. Чильида и Д. Смит. Сегодня технология электродуговой сварки широко используется скульпторами при создании произведений из металла. Но особую популярность она приобрела у приверженцев конструктивизма и минимализма.

#### *Кинетическая скульптура*

Безусловно электричество повлияло и на развитие кинетической скульптуры. Зародившееся в 20–30 годы XX века кинетическая скульптура не только восприняла электричество как инструмент создания скульптуры, но и внедрило его в сам образ. Различные механизированные объекты, работа с освещением, игры теней создали метод восприятия скульптурных объектов не только в пространстве, но и во времени. Скульптура преобразовалась до неузнаваемости. Начиная с экспериментов А. Колдера, где под действием электричества скульптура начинала развиваться во времени иногда с сопровождением звуковых эффектов до световых ультрасовременных скульптур Д. Эчелман в которых искусственный свет вступая в синтетическое взаимодействие с пространственной формой организует финальный образ творческого акта [1].

#### *Цифровая скульптура*

Настоящим итогом внедрения электричества в создании скульптур стало появление феномена цифровой скульптуры, в котором сам создаваемый образ утратил традиционные для скульптуры категории: вес, материал, масштаб. Развитие технологий в области полупроводников, создание микрокомпьютеров и графических пакетов по трехмерной графике заменили все эти категории на цифровой код. При этом скульптура не только смогла возникнуть в виртуальном цифровом мире, но и стала способна существовать в нем. Данный метод позволил расширить горизонты искусства скульптуры, активно и органично вписать ее в ранее недостижимые синтетические виды такие как кинематограф, телевидение, игровая индустрия и т.д. [5, с. 10].

При этом цифровизация метода производства скульптур позволила использовать виртуальное пространство и в качестве инструмента. Основными же способами обратного перехода в материальный мир стало высокотехнологичное оборудование с числовым программным управлением.

Первый эксперимент материализации художественного образа по средствам машины в 1968 году реализовал Ч. Сури использовавший математическую функцию для генерации поверхности скульптуры. В качестве оборудования им был выбран фрезерный станок [4, с. 18].

На современном этапе к основным видам оборудования материализации цифрового кода следует отнести фрезерные и гравировально-фрезерные станки с ЧПУ, 3D-принтеры. Каждый из этих видов оборудования обладает специфическими особенностями не только в организации процесса воссоздания цифровой скульптуры в материале, но и в самих принципах создания формы.

Для наилучшего понимания специфики можно провести аналогию с производством материальной скульптуры. Как и традиционная скульптура при создании формы использует два основных подхода: высекание (резьба) и лепка, так и данные виды оборудования используют эти способы. К первому следует отнести фрезерные и гравировально-фрезерные станки с ЧПУ, где материализация происходит по средствам удаления «лишнего» материала из заготовки. При этом в качестве материала может быть использован: гипс, лед, мрамор, гранит, дерево, цветные металлы, полимерные материалы, полистирольные плиты и т.д. Ко второму, различного рода 3D принтеры, в процессе работы, которых происходит постепенное наращивание (лепка) формы. При этом материалами здесь выступают: пластик, фотополимер, воск, гипс в сочетании с быстросохнущими клеями, цементные и керамические растворы и т.п.

Применение технологии цифровой лепки, с последующим обратным переходом в материальный объект, сегодня крайне распространено. Примером могут стать многочисленные работы современных скульпторов. Одним из них является Б. Бизли, скульптуры которого украшают Международный парк скульптур в Хайнинге (Китай), Капитолий Плаза в Сакраменто (США), Фонд Джерасси в Калифорнии (США), Кортен Стил в Монтеррей (Мексика), Олимпийский парк Пекина (Китай), международный аэропорт Сан-Франциско (США). При этом Б. Бизли создавая скульптурное произведение работает в виртуальном пространстве, но финальная реализация происходит по средствам традиционных для XX века методов. Компания же AARNE расположенная в Великобритании реализует процесс финальной материализации образа по средствам 5-ти осевого станка, который способен изготовить цифровую скульптуру методом фрезеровки в мраморе, граните, пластике [6].

Таким образом в заключении следует сделать вывод о том, что скульптура в своем развитии всегда обращается к достижениям научно-технического прогресса и использует их в своей художественной практике. При этом технологии часто оказывают достаточно сильное влияние не только на процесс производственного цикла, но и на сам образ скульптурного произведения. Особенно это проявилось в XX – начале XXI веков, где влияние технологий, непосредственно связанных с вовлечением в процесс электричества, видоизменило саму скульптуру. Расширив инструментарий скульпторов и указывая на новые пути творческой самореализации.

#### *Источники и литература:*

1. Джанет Эчелман [Электронный ресурс] // Официальный сайт художника. – Режим доступа: <https://www.echelman.com/> – Дата доступа: 14.09.2022.
2. Комаров, С.В. Истоки технэ: действие по образцу, случай и фронезис / С.В. Комаров // Вестник Пермского национального исследовательского

- политехнического университета. Культура. История. Философия. Право. – 2016. – № 2. – С. 79–86.
3. Одноралов, Н.В. Занимательная гальванотехника: пособие для учащихся / Н.В. Одноралов. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1979.– 106 с., ил.
  4. Пол, К. Кристиана Пол. Цифровое искусство / К. Пол. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 210 с.
  5. Сергеев, А.Г. Дивергентный характер современной цифровой скульптуры / А.Г. Сергеев // Искусство и культура. – 2020. – № 3. – С. 11–16.
  6. Студия ААРНЕ [Электронный ресурс] // Официальный сайт студии ААРНЕ. – Режим доступа: <https://aarne.co.uk/> – Дата доступа: 08.09.2022.
  7. Хулио Гонсалес [Электронный ресурс] // Академия Курос – Режим доступа: <https://kouros.studio/хулио-гонсалес>. – Дата доступа: 14.09.2022.
  8. Шнейберг, Я.А. Василий Владимирович Петров / Я.А. Шнейберг. – М.: Москва, 2019. – 208 с.

## **ЦВЕТ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В СОВРЕМЕННОМ ФОТОИСКУССТВЕ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ**

С.Ю. Смутьская (Минск)

Цвет – возможно, самое мощное выразительное средство фотоискусства. Именно его воздействие особенно сильно и на эмоциональном, и на интеллектуальном уровне. Цвет присутствует и в черно-белой фотографии, считывая изображение которой, зритель считывает и своеобразный «код» реальности, на подсознательном уровне расцветивая разными цветами черный, белый и все разнообразие оттенков серого. Прибегая к терминологии С. Эйзенштейна, цвет можно назвать «аттракционом» фотографии. Напомним, что для режиссера аттракцион был очень широким понятием, связанным не только с кино: «аттракционом в его понимании может быть и слово, и цвет костюма, и сам герой, и сцена из спектакля, и весь спектакль в целом – “все могущее впечатлять зрителя”» [3, с. 167].

В целом подходы к фотопрактике в Китае и Беларуси ощутимо различаются, и это можно сказать и в отношении использования цвета. В первую очередь это связано с различием культурных традиций, внутри которых сформировались национальные школы фотографии. До сих пор и использование, и восприятие цвета во многом определяется сложившейся внутри той или культуры символикой, которая в белорусской и китайской культурах в случае с одним и тем же цветом может быть диаметрально противоположной. Например, белый цвет в белорусской культуре – цвет чистоты, это единственный цвет, который в европейской традиции не имеет негативных коннотаций. В то же время в китайской культуре белый цвет воспринимается противоречиво, он так же символизирует чистоту,

ясность, но обладает и негативным смыслом, является символом несчастья. В то же время и китайскому, и белорусскому зрителю известно множество иных смыслов, которые несет белый цвет. К примеру, художник и режиссер Д. Джармен приводит целый ассоциативный ряд, связанный с белым: это свет, без которого нельзя увидеть ни один другой цвет по Леонардо да Винчи, цвет Сатурна, Озириса и Христа, цвет выхода за ноль формы К. Малевича, цвет одержимости дьяволом по Олимпиодору, цвет творений Ле Корбузье и Пита Мондриана и т.д. [2, с. 22–35].

Применение и восприятие цвета определяется и множеством иных факторов: освещение и колорит, характерные для определенной местности, широкий исторический контекст и актуальный на момент съемки этап развития фотографической технологии, субъективные факторы и текущие события жизни фотографа. Об этом еще в 1966 г. писал Дж. Берджер, указывая на необходимость нового подхода к репрезентации произведений искусства: «новый акцент – результат революции в нашем способе обобщающего мышления и интерпретации. Процесс смел все фиксированные состояния; наивысшим проявлением человеческой природы является теперь не знание как таковое, но рассчитанное на определенный эффект понимание процесса... на практике это означает, что в современном музее произведения искусства любого периода следует показывать в контексте разнообразных процессов...» [1, с. 210].

Нередко само использование цвета современными фотографами подразумевает изначальную неоднозначность его интерпретации. К примеру, фотография А. Ленкевича «Двойные герои» (2011) представляет собой двойной портрет участника исторических реконструкций, снятого в форме советского и немецкого солдат времен второй мировой войны. Именно контрастный цвет формы и указывает не только на неоднозначность идентификации конкретного персонажа, но и современного человека в принципе. Похожим образом цвет используется и Цзян Юйсин (JiangYuxin) в серии «Пять событий и некоторые наблюдения об идентичности» (2015–2017). На одной из фотографий Цзян Юйсин создает коллаж из изображений Будды и Христа, поменяв фигуры богов местами и поместив фигуру Христа в композицию, обрамляющую изображение Будды и наоборот. Именно цвет сигнализирует о произошедшей подмене.

По причине лимитированного объема нашего исследования, мы сосредоточимся на отдельном аспекте использования цвета в фотоискусстве – его реалистичности, соотношении с натурой. В фотоискусстве обеих стран и даже в пределах творчества одного фотографа, отдельных серий работ мы можем наблюдать, как цвет постоянно меняет свои отношения с натурой, переходя от прямого, натурального элемента реалистической композиции к элементу абстракции. Но при всем многообразии поисков современных фотографов мы можем видеть схожие стратегии в работе с цветом.



*Цвет как средство интерпретации реальности.* Два фотографа – Вэн Фэнь (WengFen) и А. Шинкаренко используют натуралистичные цветовые палитры в похожих по концепции проектах. В сериях китайского фотографа «Сидение на стене» (2002) и «Вид с высоты птичьего полета» (2002) со спины запечатлены фигуры девушек и школьниц, на фоне эпических пейзажей. Вэн Фэнь не показывает лиц своих моделей: они запечатлены не как индивидуальности, а как часть единого целого – нового поколения. Цель проекта А. Шинкаренко «Белорусская фактография» (2007–2013) – запечатлеть образ современной Беларуси, в том числе и новое поколение ее жителей. Мы вновь видим фигуры людей в реалистичной среде, многие из персонажей повернуты к зрителю лицом. Впрочем, выбор техники, предпринятый А. Шинкаренко для этого проекта, стал причиной «исчезновения» лиц с изображений. Данный проект фотограф снимал на «Полароид», аппарат, известный недолговечностью своих снимков, оттого на многих снимках лица и линии утратили изначальную четкость, персонажи стали анонимами, цвета и формы изменились. Как результат, именно цвет среды создает эмоциональную атмосферу снимков обоих фотографов, рассказывает о надеждах и разочарованиях персонажей.

*Цвет как средство реинтерпретации снимка.* Сунь Яньчу (SunYan-chu) в серии «Ficciones» (2017) преобразует анонимные фотографии, собранные на блошиных рынках, при помощи золотой фольги, акварели, акрила, иногда соевого соуса. Тем самым фотограф словно дарит новую эмоциональную жизнь изображениям. Похожий эффект использовал в работе с собственными и заимствованными фотографиям Энди Уорхол, подчеркивая «звездность» своих персонажей. Галина Москалева в серии «Воспоминания детства» (1989-1998) тонирует старые фотографии из архива своего отца, придавая им новое эмоциональное измерение. Похожим образом цвет к рефотографиям заимствованных семейных снимков добавляет и И. Савченко, тем самым акцентируя момент символического присвоения и переосмысления чужих воспоминаний.

*Цвет как средство моделирования альтернативной реальности.* В работах Хон Лэя (HongLei) цвет становится частью сюрреалистических сцен, разворачивающихся вне привычных времени и пространства. В серии «Запретный город» (1997) цвет связан с натурой в том смысле, что описывает формы реальных предметов, но его тон, насыщенность трансформируют изображение окружающего мира в иную реальность. Подобным образом цвет в работах Виктора Сенькова «Без названия» описывает физические параметры, границы объектов, но свободен от натуральных соотношений и физических законов реальности.

На этих нескольких примерах мы показали, что цвет в современной фотографии может выполнять самую разную роль: он может интерпретировать предкамерную реальность, создавать дополнительные коннотации заимствованных снимков, строить собственную, перпендикулярную реаль-

ность, сохраняя связь с физическим обликом объектов, но освобождаясь от натуральных соотношений. При этом в творчестве современных китайских и белорусских фотографов можно обнаружить схожие концепции и подходы к их воплощению.

*Источники и литература:*

1. Берджер, Дж. Историческая функция музея // Фотография и ее предназначения. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 206–214.
2. Джармен, Д. Хрома. Книга о цвете // Д. Джармен. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 176 с.
3. Липков, А. В ракурсе аттракциона // Фотография: Проблемы поэтики / Сост. В.Т. Стигнеев. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – С. 166–179.

## **ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПОДХОДОВ К СИСТЕМАТИЗАЦИИ ЦВЕТОВ В ЦВЕТОВОМ КРУГЕ**

М.П. Шерикова (Витебск)

Неотъемлемой частью профессиональной подготовки студентов, обучающихся по специальности «Дизайн предметно – пространственной среды» можно назвать дисциплины пропедевтического модуля – «Композиция», «Цветоведение и колористика». Интеграция научных основ этих дисциплин, закономерностей восприятия гармонии окружающего мира человеком неразрывно связывает эти дисциплины между собой. Цвет выступает одним из главных композиционных средств выразительности, наполняя композицию эмоционально – психологическим содержанием. Формирование компетенций в области цветоведения и колористики являются необходимой базой для профессиональной деятельности дизайнера и художника.

Основой науки о цвете является его физическая природа и физиологические аспекты восприятия глазом светового потока. Систематизация цветов и цветовых гармоний претерпевала различные изменения на протяжении исторических этапов развития искусства живописи и научных достижений в области физики, оптики и биологии. Цветовой круг, как гармонизатор цветов являлся результатом этих процессов.

Актуальность исследования связана с возросшей ролью компьютерных технологий в области дизайна, требующих использования научных основ физики цвета и физиологических законов восприятия цвета.

Цель исследования заключается в сравнительном анализе цветовых кругов, принятых в художественной сфере и в дизайне для актуализации современной цветовой системы.

Материалы и методы. Материалом исследования явились труды отечественных и зарубежных ученых, колориметрические модели и схемы

гармоничных сочетаний, современные направления развития графического, WEB дизайна и дизайна предметно – пространственной среды. В работе использовались методы сравнительного анализа и синтеза, методы систематизации и обобщения полученных результатов.

Цвет – это часть светового излучения, вызывающего определенное зрительное ощущение в соответствии со спектральным составом отражаемого или испускаемого излучения. Свет разных длин волн возбуждает разные цветовые ощущения.

Историческое отношение людей к цвету изменялось в зависимости от уровня развития материально – духовной среды, культурных традиций общества, развития науки.

Л.Н. Миронова – выдающийся исследователь в области колористики, автор более 100 статей по проблемам цвета и 4 учебных пособий по цвету в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне, провела анализ эволюции отношения человечества к миру цвета. Этот процесс делится на два больших периода. Первый – донаучный – с доисторических времен до конца XVI в., второй – научный – с XVII в. до настоящего времени. В донаучный период отношение древних людей к цвету базировалось на жизненно важных явлениях и представляло собой мифологически-символическое и практическое отношение. Для древних людей не имело значения все многообразие цветов окружающего мира. Они выделяли из этого реального многообразия и наделяли определенным смыслом очень ограниченное количество цветов, связанных с наиболее важными объектами и явлениями их жизнедеятельности.

Научный период в истории цветоведения начинается в 1665 г. после того, как Исаак Ньютон провел опыты с разложением пучка солнечного света через стеклянную призму. Он доказал, что появление радуги спектра на экране при прохождении света через призму объясняется тем, что белый свет является сложной механической смесью разнообразных цветных лучей, преломляющихся в стекле в разной степени. В 1666 г. Ньютон создал цветовой круг, расположив по окружности 7 цветов в последовательности положения их в спектре. При добавлении неспектрального пурпурного цвета получалась 8-секторная двумерная цветовая модель хроматических цветов. И. В. Гете, занимавшийся вопросами цветоведения с позиций психофизиологии, эстетики, искусствознания и написавший учение о цвете («Farbenlehre», 1790–1810 гг.), не признавал учения И. Ньютона о световой природе цвета, т.к. считал недопустимым делить «божественный» свет на составляющие цвета спектра. Гете предложил свою версию цветового круга - 6-секторного, состоящего из основных цветов: красного, желтого, и синего, располагавшихся в углах равностороннего треугольника, между которыми находились цвета смешения основных цветов: фиолетового, оранжевого и зеленого. Эти цвета, как и основные, располагались в углах другого равностороннего треугольника, образующего с первым шестиконечную звезду.

Благодаря опытам И. Ньютона, измерившим длины волн в спектре, наука о цвете приобрела количественную сущность, позволяющую проводить точный научный анализ. Ньютон открыл новую сферу исследований природы цвета и особенностей цветовосприятия цветов человеческим зрением.

В конце XIX в. немецкий ученый Герман Гельмгольц (1821–1894) собрал и систематизировал все знания о цвете как физическом и оптическом явлении, привел их в стройную систему, исправил заблуждения в вопросах цветоведения и сделал физиологическую оптику наукой. Трехкомпонентная теория цветового зрения Г. Гельмгольца базируется на идее ученого Томаса Юнга о трех родах нервных волокон, воспринимающих три основных цвета: красный, зеленый и сине-фиолетовый. В 1960г. ученые подтвердили существование рецепторов, описанных Юнгом и Гельмгольцем. «Палочки» и «колбочки», расположенные на сетчатке глаза аккумулируют световую энергию в цветное зрение. «Колбочки» делятся на три вида, чувствительных к определенной длине волны (красный – 570 н., зеленый – 535н., сине – фиолетовый – 425н. Смешение монохроматического света трех длин волн, соответствующих этим цветам, дает возможность получить очень широкий диапазон цветов, включающий все цветовые тона разной чистоты и насыщенности. Такой способ называется аддитивным (слагательным). Попарное перекрытие световых лучей дают желтый цвет (оптическое смешение зеленого и красного), голубой цвет (смешение зеленого и синего), пурпурный цвет (смешение красного и синего). Равные количества этих цветов в смешении дают белый цвет (рис. 1,а).

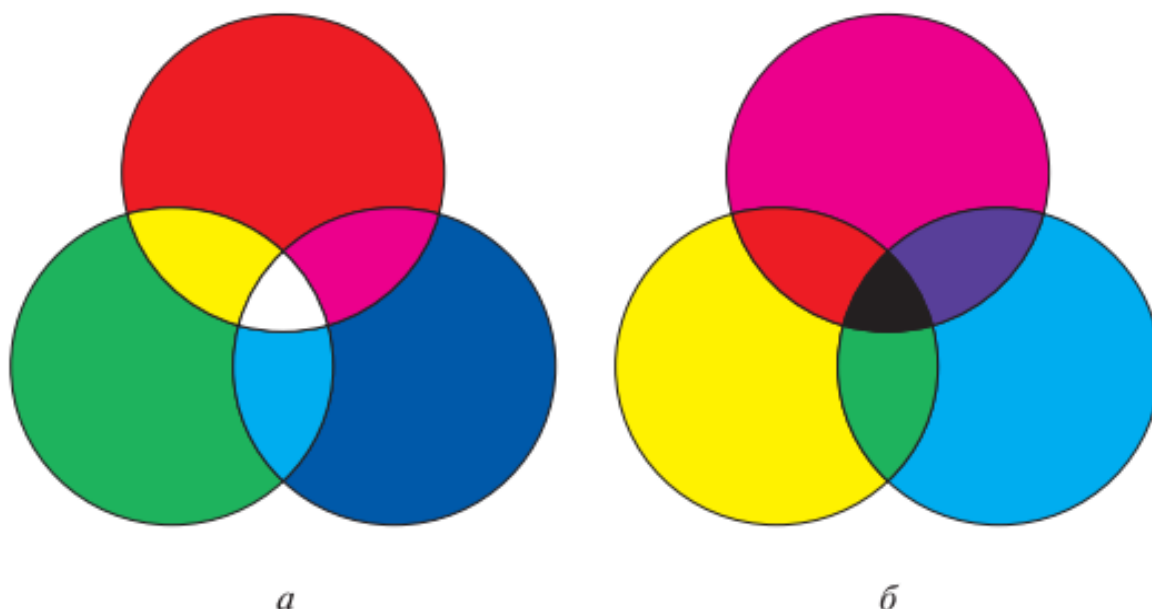


Рис. 1 – а - аддитивный (слагательный) способ смешения монохроматических лучей, б - субтрактивное (вычитательное) смешение цветов.

Субтрактивное (вычитательное) смешение цветов (рисунок 1. б) получается вычитанием из белого цвета соответствующих излучений при помощи определенных светофильтров для получения желаемых цветов. Это отраженный цвет – цветная поверхность отражает тот цвет, который мы видим, поглощая волны других цветов. Смешение в равных количествах отраженных цветов дает черный цвет.

Аналогичные результаты исследования были получены в XIX в. шотландским физиком Д. К. Максвеллом (1831–1879) и американским художником и преподавателем Массачусетской художественной школы в Бостоне, занимавшимся вопросами цветоведения, А. Х. Манселлом (1858–1918). Цветовая схема смешения цветов Д. К. Максвелла в виде равнобедренного треугольника похожа на треугольник Г. Гельмгольца (рисунок 2).



Рис. 2 – Треугольник Д.К. Максвелла – график смешения цветов на основе трехкомпонентной теории цветового зрения Г. Гельмгольца. Аддитивным смешением монохроматического света определенных длин волн, соответствующих красному, зеленому и синему можно получить широкий диапазон цветов разной насыщенности

Цветовой круг, созданный на основе аддитивного смешения цветов, широко используется в области дизайна (графического, Web, полиграфии, фото), век компьютерных технологий внес корректировку в понимание и использование цветовых сочетаний (рисунок 3). Цветовая модель RGB соответствует основным цветам, воспринимаемыми человеческим глазом и

является стандартной моделью для спецификации цвета на компьютере, номер цвета дается в процентах по шкале от 0 до 255.



Рис. 3 – Цветовой круг, основанный на законе трёхкомпонентной теории зрения



Рис. 4 – Цветовой круг Иоханнес Иттена, основанный на законе дополнительных цветов, полученных при смешении первичных, неделимых цветов – желтого, красного, синего

Основой эстетической теории цвета является цветовой круг, позволяющий гармонизировать цвета и их оттенки. Для художника, работающего с цветными пигментами порядок расположения цветов в круге, соответствует закону дополнительных цветов, которые при смешивании дают серый цвет. До сих пор эта система популярна у художников, хотя устарела и не соответствует физической природе цветовосприятия человеческим глазом. Автором такого круга является швейцарский художник, исследователь цвета в искусстве и один из ведущих преподавателей знаменитого Баухауза - Иоханнес Иттен (рисунок 4). Его книга «Искусство цвета» стала бестселлером для многих поколений дизайнеров и художников. В своей книге автор разбирает закономерности цветовых контрастов, цветовой гармонии и цветового конструирования, опираясь на эмоционально – чувственное воздействие цвета более, чем на научные основы.

Заключение. Сравнительный анализ последовательности расположения цветов в круге RGB и в круге Иттена позволяет выявить некоторую нелогичность последнего – большое количество оранжевых и синих оттенков, отсутствие бирюзового и пурпурного. Создается впечатление искусственного «подтягивания» цветов для получения дополнительных пар.

Цветовой круг RGB логически выстроен и систематизирован, все цвета имеют одинаковое количество оттенков, следовательно, легко гармонизируются в цветовые сочетания.

#### *Источники и литература:*

1. Миронова, Л.Н. Цветоведение: учеб. для студ. вузов /Л.Н. Миронова. – Мн.: Высшая школа, 1983. - 286 с.
2. Миронова, Л.Н. Учение о цвете: уч. пос. для вузов/Л.Н. Миронова. –Мн.: Высшая школа, 1993. - 463 с.
3. Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве: Пособие для учителей/ Мн., Беларусь, 2011. – 151с. (4-е изд.).
4. Иттен,И Искусство цвета.И.Иттен. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004.
5. Медведев, В. Ю. Цветоведение и колористика: учеб.пособие(курс лекций) /В. Ю.Медведев. - Санкт-Петербург: СПб. ИПЦ СПГУТД, 2005. – 116 с.

# ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

---

## ЖИВОПИСНЫЕ И ГРАФИЧНЫЕ КАЧЕСТВА АКВАРЕЛИ

Е.Ю. Антонычева (Витебск)

Каждый вид изобразительного искусства обладает своей спецификой, ставит собственные задачи и создает для их решения свои средства и приемы. Все виды изобразительного искусства, будь то живопись, графика, скульптура, имеют свой собственный язык и определенное своеобразие художественных возможностей

Акварель занимает особое место в изобразительном искусстве. Акварельная техника дает возможность создавать как живописные, так и графические произведения – в зависимости от задач, которые ставит перед собой художник.

Вопрос о том, к какому же виду искусства отнести акварель, постоянно порождает дискуссии между профессионалами и любителями, между живописцами и графиками.

«В процессе исторического развития в рисунок (так же, как и в печатную графику) активно стал проникать цвет, и теперь уже к графике относят и рисунок цветными мелками - пастель, и цветную гравюру, и живопись водяными красками - акварель и гуашь» [2]. Такое место отводит акварели Энциклопедический словарь юного художника.

Большая советская энциклопедия, говоря о графике, отмечает: «Цвет вводится в произведение графики не всегда и не так полно, как в живописи, к которой графика близка по задачам и методам. На грани живописи и графики стоят акварель, гуашь, пастель, в которых цвет используется более широко» [1].

Большинство энциклопедических и толковых словарей рассматривают «акварель», как краски, разводимые водой, а также живопись этими красками [4].

В рамках художественного образования акварель, как живописная техника, является одной из главных учебных дисциплин цикла изобразительного искусства, так как располагает прекрасными возможностями создания цветовой гармонии, передачи иллюзии трехмерности, пространственно-перспективных изменений, воздушной среды, освещения, привлекает яркостью, чистотой и прозрачностью красок, возможностью передачи тончайших оттенков цвета.

Однако, согласно современной музейной классификации, акварель, гуашь, как и другие техники, использующие бумагу и краски на водной основе, относятся к графике.



В Беларуси и России акварель традиционно относят к графике, исходя из того, что в Белорусском Союзе художников и Союзе художников России она числится за секцией графики.

В западной же классификации акварель выделяют как отдельный самостоятельный подвид изобразительного искусства, такой же, как графика или живопись.

По каким же признакам акварель причисляют к тому или иному виду изобразительного искусства?

Специфику искусства графики составляет рисунок. Как художественно-выразительное средство рисунок используется во всех видах изобразительного искусства, однако в графике он является ведущим, определяющим началом, и применяется в более чистом виде. Язык графики основан, главным образом, на выразительных возможностях линии, штриха, пятна, фона основы. Несмотря на то, что цвет в графике имеет большое значение, используется он все же более ограниченно, чем в живописи.

В качестве примера графичной акварели можно привести работы А.П. Остроумовой-Лебедевой, художницы, гравёра, акварелиста. Сочетание акварели с графическими приемами приносят строгий лаконичный цветовой характер многим акварельным работам художницы.

Работы советского графика, иллюстратора Д.И. Митрохина отличаются выразительным линейным рисунком, поддержанным штриховкой в тенях и по форме предметов, и энергичным использованием акварели и даже в ряде случаев цветного карандаша.

Материалы и техники графики разнообразны, но, как правило, основной графической работы является бумажный лист. Так как акварелью обычно пишут по бумаге, а бумага имеет свою собственную специфику хранения, то в музейных коллекциях именно из-за этого материала акварель зачастую и попадает в раздел «графика». На основании этого акварель очень часто причисляют к графике.

Наиболее общий отличительный признак графической работы – особое отношение изображаемого предмета к пространству, роль которого в значительной мере выполняет фон бумаги. Легкость, прозрачность и активное участие основы в художественном процессе являются одним из определяющих моментов для графики. Цвет и фактура бумаги играют большую роль. Пространственное ощущение создают не только не занятые изображением участки листа, но часто и проступающий под красочным слоем фон бумаги. Эти качества присущи и работам, выполненным в технике акварели.

Графика ценит в равной степени законченные произведения и наброски, акварель тоже. Более того, многие акварельные работы легкостью и нежностью передачи тонких состояний, или стремительностью приемов напоминают живые эскизы.

Для живописи наиболее специфическим выразительным средством является цвет. Его экспрессия, способность вызывать различные чувственные ассоциации усиливает эмоциональность изображения, обуславливает изобразительные, выразительные и декоративные возможности живописи. В живописных произведениях цвет образует целостную систему - колорит. Рисунок же вместе с цветом ритмически и композиционно организует изображение; линия отграничивает друг от друга объёмы, часто является конструктивной основой живописной формы, позволяет обобщённо или детально воспроизводить очертания предметов, их мельчайшие элементы.

Главная особенность живописи акварельными красками - пластичные цветовые переходы, атмосферные эффекты, оптические иллюзии, которые пронизывают изображение.

Английская акварель 18-19 веков ярко демонстрирует заключенные в ней неисчерпаемые возможности для изображения беспредельного тонально-красочного богатства окружающей природы. Примером могут служить акварели Дж. Тёрнера, Т. Гёртина.

Французский художник Э. Делакруа писал: «То, что даёт тонкость и блеск живописи на белой бумаге, без сомнения, есть прозрачность, заключающаяся в существе белой бумаги. Свет, пронизывающий нанесённую на белую поверхность краску, - даже в самых густых тенях - создаёт блеск и особую светимость акварели. Прелесть этой живописи ещё и в мягкости, естественности переходов одного цвета в другой, безграничном разнообразии тончайших оттенков» [3].

Живописная свобода, многообразие тональных нюансов и колористических решений присущи акварельным работам С.В. Герасимова, П.П. Кончаловского, А.В. Фонвизина.

Главное отличие графики от живописи заключается все же в подходе художника к процессу. Живопись мыслит цветом и образом без линии, линия в живописи почти всегда вспомогательна. Тяготение работы к цветности, цветотоновой и фактурной глубине пятен и масс, к глубокому, валёрному цвету и будет живописностью, а отсюда и направление искусства - живопись. И, наоборот, стремление к сухости, краткости, лаконичности изобразительных средств (пятна и линии) с преобладанием свободного пространства, "пустоты" будет характеризовать ту или иную работу с точки зрения графичности. Соответственно направление искусства - графика.

И на шкалах тенденций этих видов искусств может быть очень много разных вариантов, смещений, и, конкретно, образцов того и другого вида искусства.

Акварель уникальная техника, сочетающая в себе нескрываемый рисунок и живописные приемы. Она графична, когда ее живописность и цветность подчинены и становятся вторичными по отношению к рисунку, подчиняясь ему или выходя на высокий уровень знаковости в сочетании с монохромностью или полихромностью. Во всех остальных случаях акварель сохраняет особенности живописного искусства.

Сегодня акварельная живопись представляет собой полностью синкретизированную область изобразительного искусства, в которой сочетаются элементы и приемы всех возможных техник и направлений. Это калейдоскоп цвета, материалов и фантазии, не сдерживаемых больше никакими видовыми разграничениями. Акварельная техника открывает художникам невиданные просторы творческой свободы.

Произведения современных художников-акварелистов убедительно свидетельствуют, что возможности акварели неисчерпаемы и при упорной целенаправленной работе эта техника может стать замечательным инструментом для воплощения любых самых смелых творческих замыслов.

#### *Источники и литература:*

1. Большая советская энциклопедия. Т. 12: Голубянки - Гродовка / Гл. ред. Б. А. Введенский. - 1952. - 636 с.
2. Энциклопедический словарь юного: для сред.и ст. шк. возраста / сост. Н. И. Платонова, В. Д. Синюков. - Москва: Педагогика, 1983. - 416 с.
3. Дневник Делакура /Пер. Т. М. Пахомовой.- М.: Искусство, 1950.- 314 с.
4. <https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=Акварель&stype=0>

## **ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В ПЕРЕДАЧЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ ПОРТРЕТА**

И.А. Башкатов, С.О. Алексеева (Липецк)

Изобразительное искусство неразрывно связано с передачей впечатлений от изображаемого объекта. Выразительность передаваемого художественного образа базируется на чувстве материала и эмоциональной окраске, возникающей в процессе работы над изображением.

Понимание качеств используемых изобразительных материалов их выразительных возможностей, усиливающих впечатление, позволяет не только более точно, более качественно передать возникший мысленно образ, но и изначально активно влияет на его возникновение.

Чувство материала нарабатывается в процессе творческой деятельности. В свою очередь эмоциональная составляющая непременно пронизывает весь творческий процесс, начиная от возникновения образа до передачи его на листе. Важно отметить, что детей дошкольного и младшего школьного возраста практически невозможно заставить изображать то, что не вызвало у них эмоционального отклика. Для детей среднего и старшего школьного возраста эмоциональный диалог с объектом изображения также имеет далеко не последнее значение.

Студенты, обучающиеся в художественных вузах также непременно, в каждой своей работе передают эмоциональное отношение к изображаемому. Зачастую это происходит неосознанно и вместе с тем усиленно используется педагогами в процессе организации учебного процесса. Учебные постановки должны ставиться так, чтобы вызывали эмоциональный отклик у студентов. Здесь имеет большое значение личные профессиональные качества педагога. Скучная постановка может вызвать отвращение от всего процесса изображения, интересная же, наоборот способна привить больший интерес.

Эмоциональный отклик может возникнуть от композиционно гармонично выстроенной постановки, элементы которой гармонично подобраны по цвету. Изначально наделённая эстетическими свойствами постановка способствует формированию эстетического вкуса.

Для успешного исполнения портрета необходима передача наиболее выразительных черт, характеризующих портретируемого. Поиск этих черт тем активнее ведётся, чем выразительней они в натуре. А.Г. Парамонов указывает на проблему поиска выразительной натуры для самостоятельного выполнения портрета студентами в связи с переходом на дистанционное обучение, а также на значение применения знаний пластической анатомии [3, с. 45]. Поэтому, особенно при изображении первых портретов, важно найти подходящую выразительную натуру.

Действенным способом эстетического воздействия на человека, связанным с удовольствием и чувством прекрасного, является музыка. Современной наукой изучаются и описываются механизмы возникновения и формирования эмоциональных переживаний, основанных на возбуждении «похожести эмоциональных реакций композитора и исполнителя, музыкальной памяти» [4, с. 175].

Многочисленные ассоциативные связи, возникающие при прослушивании музыкального произведения, создают благоприятную среду для развития образного мышления. Здесь в единстве выступают перцепция и аперцепция, восприятие и мышление, память.

Природа музыкального искусства базируется на образе-представлении, выполняя «...познавательную, эмоционально-экспрессивную, регулирующую функции в различных видах музыкальной деятельности» [2, с. 31].

Звучание музыки колоссальным образом влияет на эмоциональное состояние. Вместе с тем, образы, которые возникают в процессе прослушивания музыкального произведения далеко не всегда являются образными. В возникновении образов, пригодных для изображения, необходима изобразительная практика, в процессе которой происходит перестройка мыслительной деятельности. Объёмно-пространственные представления, владение выразительными средствами конкретного художественного материала позволяют эмоциональные впечатления преобразовать в изобразительный образ.

Л.Г. Медведев интеграцию изобразительного искусства, литературы и музыки указывает как наиболее эффективное средство эстетического воспитания: «Образная общность этих предметов способствует пониманию художественного явления в разных проявлениях, развивает умение переносить... художественный образ на пластический язык изобразительного искусства» [1, с. 191].

В рамках всероссийского фестиваля «Наука 0+» (рис. 1), проходившего 14-15 октября 2022 года в Липецком государственном политехническом университете на кафедре дизайна и художественной обработке материала проходили мероприятия, связанные с художественным проектированием и творчеством.



Рис. 1 –Банер фестиваля

Среди мероприятий фестиваля был проведён мастер-класс на тему «Образная выразительность в портрете» (рис. 2, 3).



Рис. 2 – Мастер-класс «Образная выразительность в портрете».  
Изображение портрета под музыкальное сопровождение



Рис. 3 – Мастер-класс «Образная выразительность в портрете». Рисунок студента

Для яркости и полноты восприятия портретируемого, усиления эмоционального настроя, а также создания творческого комфорта мастер-класс проходил под музыкальное сопровождение. Доцент кафедры дизайна и художественной обработки материалов Сергей Борисович Тонковид исполнял авторские произведения направления рок на электросинтезаторе с исполнением собственных текстов. Это способствовало созданию комфортной

непринужденной обстановки творчества в эмоционально яркой атмосфере.

Студенты на листах, так же как и профессор кафедры дизайна и художественной обработки материалов – художник Иван Александрович Башкатов изображали портретируемого. Процесс выполнения изображения портрета, которое выполнял художник транслировался на большом экране. Каждый из участников мастер-класса мог наблюдать то действие, которое происходило на мольберте в ходе выполнения работы. Е.О. Соколова личный показ преподавателем определяет как один из «эффективных методов обучения»[5, с. 12].

Участники мастер-класса студенты 1 и 2 курсов, а также университетского колледжа по направлению профессиональной подготовки промышленный дизайн с увлечением выполняли предложенное задание по изображению портрета и показали интересные результаты (рис. 4).

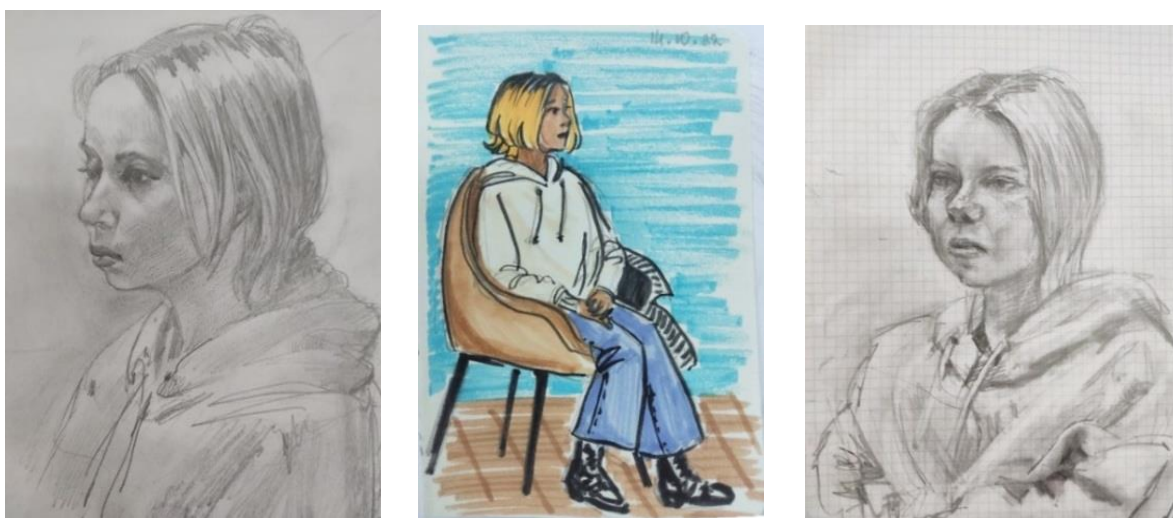


Рис. 4 – Работы студентов, выполненные в процессе мастер-класса

Перед тем, как начать непосредственное изображение природы, профессором была проведена беседа, акцентирующая внимание на то, что выполнение портрета – не точное копирование природы, с чем успешно справляется многочисленная современная цифровая техника. Изображение портрета – это процесс изучения, познания, поиск всевозможных отношений, выявление и усиление характерных особенностей, поиск и передача эмоционального состояния портретируемого.

Погружение в одну атмосферу, создаваемую музыкальным сопровождением, способствовала тому, что и портретируемый и исполнители портрета имели схожий эмоциональный настрой. В таких условиях происходило эмоциональное «наполнение» синтеза музыки и процесса изображения.

#### *Источники и литература:*

1. Медведев, Л. Г. Изобразительное искусство в современном образовательном пространстве / Л. Г. Медведев // Познание и деятельность: от прошлого к настоящему : Материалы III Всероссийской научной конференции, Омск, 11 ноября 2021 года. – Омск: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Омский государственный педагогический университет", 2021. – С. 189-192. – EDN LCZSQY.
2. Морозова, Н. В. О развитии образного мышления школьников в процессе музыкального образования / Н. В. Морозова // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2017. – № 4(20). – С. 28-44. – EDN YTXHCP.
3. Парамонов, А. Г. Проблема преподавания академического рисунка в условиях дистанционного обучения / А.Г. Парамонов // XII Поленовские чтения: эстетические основы художественного творчества : Материалы Международной научно-практ. конференции-форума, Тамбов, 29–30 марта 2021 года / Комитет культуры администрации г. Тамбова и Тамбовской области; Детская художественная школа № 2 прикладного и декоративного искусства им. В.Д. Поленова; Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина; Союз педагогов-художников; Информационно-аналитический центр культуры и туризма Тамбовской области . – Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2021. – С. 44-47. – EDN UVBYRI.
4. Психосоматические модели в оценке эстетического воздействия музыки на человека / А. М. Жирков, К. В. Копейкин, А. В. Скибинская, А. А. Панов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2014. – № 3. – С. 174-182. – EDN SMUIFB.
5. Соколова, Е. О. Особенности преподавания основ академического рисунка при обучении иностранных студентов из КНР / Е. О. Соколова, Е. Я. Руденко // Современное образование Витебщины. – 2022. – № 1(35). – С. 10-14. – EDN ESGZAW.

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЁСЛА» С ОПОРОЙ НА ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ ПОСРЕДСТВОМ QR-КОДОВ**

Г.А. Бобрович (Витебск)

Целью учебной дисциплины «Народные художественные ремёсла», а именно раздела "Вышивка крестом» является подготовка педагога-художника, владеющего системой знаний, умений, навыков работы с традиционным материалом по данному виду ремесла для самостоятельной деятельности в учреждениях образования и культуры.

Содержание раздела ориентировано не только на обучение навыкам рукоделия, но и решает актуальные задачи нравственного воспитания молодежи: познание культурного наследия наших предков, бережного отношения к истории художественного творчества Витебщины, возрождению народных обычаев. Все это также способствует воспитанию национального самосознания, формирует стройную целесообразную систему взглядов на окружающую действительность, создает заслон от внедрения в сознание ложных ценностей, вносит вклад в консолидацию общества.

Занятия носят строго дифференцированный характер: каждый студент работает с системой карточек-заданий, где изображены схемы выполнения мотива. В определенной последовательности согласно уровням сложности, студенты вышивают мотивы орнамента (растительного, геометрического и зооморфного). Основываясь на способностях, достигнутом уровне мастерства каждого обучаемого, карточка-задание последующего мотива усложняется путем исключения нескольких порядковых схем. Это позволяет любую последующую творческую работу в технике вышивка крестом, выполнить максимально самостоятельно и безошибочно [1].

Не секрет, что мастерицы-вышивальщицы не всегда внимательно подходят к выполнению изделий в этой технике. Сложно добиться сразу положительного результата и у студентов. Именно они - будущие учителя трудового обучения руководители кружков и научные сотрудники в области декоративно-прикладного искусства - нуждаются в усовершенствованной методике, чтобы освоить до автоматизма технику вышивки крестом.

Часто студенту при изучении курса требуется уточнить некоторые данные, выходящие за пределы стандартной инструкции, до или после занятий просмотреть теоретический материал, относящийся к данной теме. Наконец, иногда им непонятен порядок выполнения работы (ведь все нюансы в кратком описании хода работы предусмотреть нельзя). Практика показывает, что после просмотра дополнительного материала у обучаемых снимается ряд вопросов.



В связи с этим инструктивно-методические материалы снабжаются QR-кодами (quick response, быстрое реагирование) разновидность штрих-кода. Дополнительные дидактические материалы хранятся на сервере. Доступ к ним студента осуществляется непосредственно из учебной аудитории. Разумеется, что условиями организации такого вида занятий являются: доступ к ресурсам сети Интернет и смартфоном (планшетом) с предварительно установленным приложением, считывающим QR-коды [2]. Особенно ценны QR-коды при выполнении практических работ, связанных с визуализацией объектов в цветном изображении. В стандартных методических указаниях зачастую иллюстрации представлены в привычном для нас черно-белом цвете. Следует отметить, что навыки в области цифровой культуры, компетентности в использовании цифровых технологий для обучения и познания в условиях техногенной среды становятся базовыми для современного человека. Соответственно использование современных мобильных средств в образовании можно рассматривать как педагогический прием, расширяющий возможности обучения. Это средство передачи знаний, привязанное к определенной предметной области, где оптимальная модель использования новых технологий, действующей системе образования – это умелое сочетание общения с преподавателем, коммуникаций и цифровых технологий.

К примеру, рассмотрим тему раздела «Выполнение мотивов». Ниже-приведённые схемы в карточках-заданиях (представлены QR-кодами) (рисунок 1). В схемах уже указан путь направления движения нити по полукрестам и способы перехода от одного ряда к другому с помощью цветных стрелок. Следует отметить, что в месте, где происходит перекрещивание цвет стрелки меняется на другой. Равным образом, внизу схем прописан цветной алгоритм движения нити. При вышивании важно и нужно учитывать, что руку следует поворачивать так, чтобы она двигалась только справа, слева (если это горизонтальные протяжки с изнаночной стороны) или вверх, вниз (если это вертикальные ряды с изнанки).

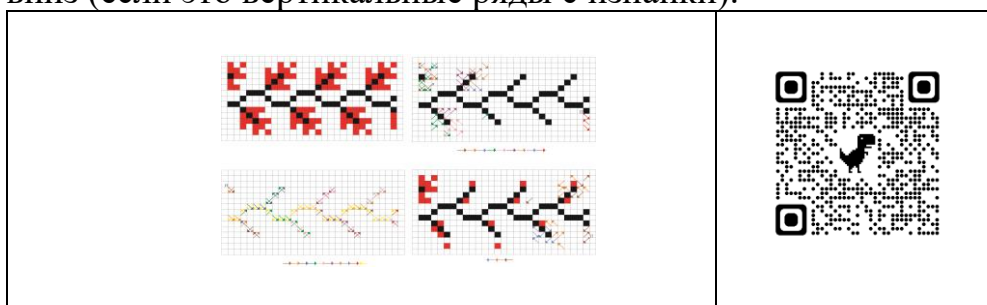


Рис. 1 – QR-код карточки-задания № 1. Выполнение мотива растительного орнамента

Что касается темы раздела «Список рекомендуемой литературы», здесь появляется возможность визуализировать учебное пособие, дать краткую аннотацию, позволяет сориентировать студента и значительно сократить время поиска нужной информации (рисунок 2).



## **СПЕЦИФИКА ОНЛАЙН-ОБУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ В УСЛОВИЯХ ИНФОРМАЦИОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ**

Л.В. Бутунина, А.В. Ерыгина (Смоленск)

В современном обществе важно развивать творческие способности и креативное мышление у детей для успешной социализации в постоянно меняющемся мире.

Творческий человек видит ценность в каждом предмете объективного пространства, открыт для окружающего мира. Способности к творчеству есть у каждого человека, но, чтобы человек стал творческой личностью необходимо развивать его потенциал. Один из способов развитие творческих способностей у подростка – это приобщение его к изобразительному искусству.

У подростков посредством изобразительной деятельности формируются такие важные качества, как художественный вкус, изобразительные способности, творческое воображение, эстетические чувства. Изобразительная деятельность способствует также гармоничному развитию личности, активному познанию мира, развитию способности адекватно и креативно отражать свои эмоции, впечатления.

В общеобразовательной школе основной задачей изучения живописи является приобщение к общечеловеческим ценностям и изучение национального и мирового культурного наследия.

Система дополнительного художественного образования преследует другую цель – формирование профессиональных компетенций в изобразительной деятельности.

В нашей стране, до активного развития информационного общества, эти задачи решались в традиционной системе образования, построенной на традициях русской реалистической школы. Огромное значение в такой школе представляет личное общение педагога-художника и учащегося на теоретических и практических занятиях.

Постепенно в первое десятилетие XXI века в России стало развиваться онлайн-образование. Появлялись первые онлайн-школы, которые реализовали частные программы и внедряли в практику дистанционное обучение без очного присутствия преподавателя-художника.

Существенный толчок к развитию дистанционной формы обучения дала пандемия COVID-19. В условиях локдаунов, самоизоляции и запретов проводить очные занятия дистанционные школы переживают настоящий пик развития и при этом сталкиваются с проблемой отсутствия эффективных методик онлайн-преподавания изобразительного искусства. Педагоги онлайн-школ ищут новые формы и методы преподавания, разрабатывают и внедряют эффективные программы дистанционного обучения. Дистанционное обучение становится самостоятельной формой обучения и может

быть успешно реализовано в художественном образовании, основываясь на цифровых технологиях и традиционных видах изобразительного искусства. Вопрос об актуальности данной темы в настоящее время не ставится под сомнение. Дистанционное обучение уже прочно вошло в нашу жизнь и продолжает развиваться. Ряд дистанционных форм может быть успешно внедрен в систему образования и после снятия ограничений, связанных с пандемией COVID-19, путем использования во внеучебных и элективных занятиях. При этом дистанционная форма может успешно дополнить очную форму обучения в системе дополнительного профессионального образования.

Благодаря глобальной компьютерной сети Интернет открылись новые перспективы, что отразилось как на технической оснащенности учебных заведений, так и на использовании инновационных технологий, методов и средств обучения, призванных активизировать познавательную деятельность будущих специалистов.

В художественном образовании дистанционная форма занятий может стать высокоэффективной и объединить обучающихся из разных городов и стран. Жители самых отдаленных территорий смогут получить качественное художественное образование в онлайн-школах.

Таким образом, реализация дистанционной формы обучения в дополнительном художественном образовании становится крайне актуальным вопросом. При этом реализация качественного образования в обучении живописи имеет некоторые противоречия:

- с одной стороны – увеличение потребности общества в творческих личностях, с другой – дистанционное обучение живописи требует более глубокого научного подхода к педагогике;

- хотя есть определенный опыт дистанционного обучения живописи, но методики и технологии реализации такого обучения требуют более значительного исследовательского доказательства.

Быстрое распространение информационных технологий способствовало тому, что в условиях образования, наряду с традиционными формами обучения (дневное, вечернее, заочное), появилось, и уже зарекомендовало себя как перспективное, обучение в дистанционном формате. Особой значимостью такой формат обучения наполняется в учреждениях дополнительного образования (в том числе детских художественных школах), поскольку возрастающая учебная нагрузка в школе не всегда позволяет учащимся найти время на дорогу к учреждению дополнительного образования. Вопросы дидактически грамотной организации онлайн-обучения актуализируются в реалиях сегодняшнего дня, и преподаватели находятся в постоянном поиске новых способов рационального проведения всех форм занятий, ориентированных на дистанционный формат [3].

Для преподавания художественных дисциплин в онлайн-формате необходимо применять специфические принципы дистанционного обучения:

1. Принцип заданного уровня усвоения. Каждый обучаемый в конце обучения должен иметь уровень не ниже базового. Базовый уровень знаний определяет освоение данной дисциплины. Для его достижения используется индивидуальное проектирование обучения. На первоначальном этапе каждый учащийся имеет свой личный уровень знаний, поэтому из общей базовой учебной программы выделяется индивидуальная программа для каждого учащегося. В учебном процессе для этого проводится входной и текущий контроль. Входной контроль позволяет составить индивидуальный план обучения и провести дополнительную подготовку, если необходимо. Текущий контроль необходим для коррекции образовательной программы.

2. Принцип содержания и характера взаимодействия в образовательном процессе. Материал размещается модулями, блоками и характеризуется косвенным взаимодействием.

3. Принцип приоритета самостоятельного обучения. В нем подразумевается перепрофилирование учебного процесса и роли учащегося. Преподаватель основательно разрабатывает курс, подбирает источники материала, формулирует задания, а затем консультирует учащегося по тем или иным вопросам курса. Такой подход к образовательному процессу подразумевает высокую мотивацию учащегося к обучению, проработке информации, а не к решениям определенных задач [1].

Следуя этим принципам, выполняются условия выявления склонностей, совершенствования и развития творческих способностей учащихся, которые решили заниматься художественной деятельностью. На данном этапе важное место занимает поиск развития собственного потенциала. Важно увидеть творческий почерк каждого, вовремя подсказать направление поиска, заметить и определить перспективы развития.

Работа, организуемая при дистанционном обучении, имеет свои особенности, которые при условии грамотного дидактического обеспечения дадут возможность реализовать задачи личностно-ориентированного обучения. Кроме того, дистанционный формат обладает ярко выраженной предметной направленностью, когда при организации коллективных форм работы происходит усиление мотивации, организация последующей самостоятельной работы над созданием или совершенствованием рисунков сопровождается такими приемами, которые включают элементы аналитической деятельности, основанной на дидактических возможностях приема «художник – зритель – произведение».

Дистанционный формат освоения живописи позволяет расширить запас знаний о различных формах и пространственном положении предметов окружающего мира, об измерении величин, о многообразии оттенков цветов. Показ изобразительной наглядности на занятиях, обращение к возможностям информационно-компьютерных технологий, позитивно влияют на творческие способности обучающихся, на развитие их памяти, внимания, глазомера, образного и ассоциативного мышления, совершен-

ствование художественного вкуса. Обучающие и воспитательные задачи лично- и предметно- ориентированного обучения могут быть реализованы в полном объеме при определенных условиях.

Одно из основных условий – освоение нового формата организации образовательного процесса в режиме онлайн самим преподавателем. Помимо высокого уровня информационной компетентности, понадобится и такой показатель его профессионального мастерства, как готовность и способность к решению дидактических проблем, умение грамотно определить траекторию представления информации [2].

В дистанционном режиме на занятиях по живописи, особенно на этапе создания эскизов, идет процесс формирования коммуникативной и информационной компетенций в ходе выполнения групповых учебных проектов. Для создания творческой атмосферы здесь возможна организация работы в секционных залах. Вообще познавательная деятельность в подгруппах закрепляет навыки в принятии решений и разработке художественной идеи, формирует умение обсуждать предложения, принимать общие решения. Каждая подгруппа создает свой эскиз, который представляется на коллективное обсуждение.

В течение учебного курса изучаются основные законы композиции (формат бумаги, композиционный центр, равновесие, ритм), рассматриваются способы передачи пространства (воздушная и линейная перспектива, плановость). Систематизация знаний о типах и правилах исполнения рисунка, правилах построения воздушной перспективы, а также правилах и возможностях выразительных методов рисования, таких как линии и пятна, являются важным звеном в цепочке знаний.

Решение дидактических задач в ходе освоения курса связано с тем, что учащиеся должны понимать, что изобразительное искусство – это своеобразный язык, осваивая законы и правила которого можно общаться с людьми разных времен и территорий. Не менее важна рефлексия, позволяющая учащемуся осваивать законы искусства, следуя которым он может достичь заведомо известного результата.

Необходимо иметь в виду, что дистанционный формат обучения имеет огромный потенциал для объективного оценивания личностных результатов освоения курса, поскольку разработка критериев будет включать в себя дескрипторы, определяющие итоги работы по следующим показателям: ценностно-эстетический уровень, познавательный (когнитивный) аспект; активность, трудоспособность, результативность.

Таким образом, онлайн-обучение живописи имеет огромный потенциал, но при этом для успешного освоения курса требуется:

1. Профессионализм преподавателя в области не только предмета, но и информационно-коммуникационных технологий и современной дидактике онлайн-обучения.

2. Желание обучающего изучать предмет, достаточный уровень самостоятельности и организованности и достаточная материально-техническая база для изучения предмета в домашней обстановке.

3. Достаточный уровень технической базы для онлайн-обучения как у преподавателя, так и у обучающегося.

4. Адаптированная под онлайн-изучение программа курса.

#### *Источники и литература:*

1. Вайндорф-Сысоева, М.Е. Методика дистанционного обучения: учебное пособие для вузов / М.Е. Вайндорф-Сысоева, Т.С. Грязнова, В.А. Шитова; под общей редакцией М.Е. Вайндорф-Сысоевой. – Москва: Издательство Юрайт, 2020. – 194 с. – (Высшее образование). – Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – Режим доступа: <https://urait.ru/bcode/450836> – Дата доступа: 02.11.2022.
2. Крестьянинов, А.О. Особенности реализации дистанционного обучения при проведении занятий по живописи [Электронный ресурс] / А.О. Крестьянинов. – Электрон.журн. – 2020. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42781516> – Дата доступа: 02.11.2022.
3. Педагогические технологии дистанционного обучения: учебное пособие для вузов / Е.С. Полат [и др.]; под редакцией Е.С. Полат. – 3-е изд. – Москва: Издательство Юрайт, 2022. – 392 с. – (Высшее образование). – Текст: электронный // Образовательная платформа Юрайт [сайт]. – Режим доступа: <https://urait.ru/bcode/496104> – Дата доступа: 04.11.2022.

## **ПРЕПОДАВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ КАК НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ КОМПОНЕНТ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТА В ОБЛАСТИ ДЕКОРАТИВНО- ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

Д.П. Глушук (Витебск)

Характерной чертой современного общества является стремительное развитие информационных технологий. Они используются практически во всех областях деятельности человека, и, конечно же, в сфере образования. Подготовку специалиста с высшим художественным образованием сегодня сложно представить без использования компьютера. Изучение принципов и способов работы в профильных программах ведет к овладению профессиональной компьютерной грамотностью. Это является одним из факторов становления современного специалиста.

Художественно-графический факультет ВГУ имени П.М. Машерова осуществляет подготовку студентов специальности «Декоративно-прикладное искусство» по двум направлениям – изделия из керамики и из-

деля из дерева. Основным видом профессиональной деятельности в данной области является изготовление декоративных изделий в материале. Один из ключевых этапов выполнения объектов подобного рода заключается в графической проработке проекта. При этом наряду с обучением методам работы над проектом с помощью графических материалов, студенты изучают способы реализации художественно-проектной деятельности на компьютере. Осуществляется это в рамках таких дисциплин, как «Информационные технологии в декоративно-прикладном искусстве» и «Компьютерное моделирование». Освоение приемов работы в текстовых и графических редакторах носит характер проектной деятельности в процессе обучения по специальности.

С учетом обновления ряда нормативных документов в сфере высшей школы, среди которых и образовательный стандарт рассматриваемой специальности, перед нами возникла необходимость переработки структурного, содержательного и процессуального компонентов компьютерно-графической подготовки студентов. Таким образом, целью нашего исследования выступает разработка методики преподавания дисциплины «Информационные технологии в декоративно-прикладном искусстве», способствующей формированию у студентов профессиональной компьютерной грамотности. Актуальность исследования подчеркивается строгим ограничением времени, отводимого на освоение учебного курса. Так, в настоящее время на изучение отводится лишь 2 семестра.

Направление исследования определило выбор методов его проведения. Это анализ психолого-педагогических источников и документации, наблюдение, обобщение педагогического опыта. В процессе исследования нами был произведен анализ студенческих учебных работ, выполненных ранее, как в рамках аудиторных занятий, так и самостоятельно. Был выполнен отбор содержания дисциплины, структурирование ее элементов с учетом наиболее значимых в области декоративно-прикладного искусства.

Компьютерно-графическая подготовка в рамках рассматриваемой дисциплины осуществляется посредством лекционных, практических занятий и самостоятельной работы студентов. При этом курс лекционных занятий состоит из ряда тем, охватывающих основные понятия информационных технологий, их техническое и программное обеспечение, форматы графических файлов, особенности векторной, фрактальной и растровой графики [1].

Курс лекций и практических начинается с вводного занятия, с последующим изучением средств компьютерной графики и информационных технологий в целом. Он состоит из следующих тем:

- программные средства организации данных в ОС Windows. Это этап, который носит характер систематизации отчасти уже известного студентам материала. Здесь в общих чертах рассматриваются принципы выполнения элементарных действий с файлами в операционной среде Windows и программах под ее управлением;

- общие принципы работы с информацией посредством сети Интернет. Занятие направлено на изучение приемов обработки и передачи информации,



способов ее распространения и защиты. Помимо этого, рассматривается пользование электронной почтой, ресурсами и поисковыми системами глобальной сети. Как показывает практика, многие студенты еще с младшего школьного возраста имеют представление о поиске необходимой информации, однако с учетом специальности обучения, в данном случае происходит отбор нужных и достоверных данных, их систематизация и т.п.;

- текстовый процессор Microsoft Word. Главная задача – формирование у студентов навыков работы с текстовой информацией и ее оформлением. Данная программа располагает также средствами обработки и компоновки изображений, которые используются при выполнении реферата по направлению обучения студента;

- презентация проекта. Редактор презентаций Microsoft Power Point. После выполнения реферата, студенты готовят презентацию для защиты своего проекта. Здесь помимо всего прочего изучаются средства выразительности текста и изображений.

- программные средства работы с векторными изображениями. Основы фрактальной графики. Цикл занятий направлен на формирование у студентов навыков создания и редактирования изображений в векторных графических редакторах на примере CorelDRAW. Дополнением выступает рассмотрение принципов генерации фрактальных изображений. В процессе прохождения данных тем студенты изучают основы стилизации, формообразования, работы с цветом, передачи объема и материальности проектируемого изделия. В рамках практической работы можно выделить ряд заданий:

- преобразование и компоновка контуров декоративных изделий, выполненных на основе инструментов геометрического моделирования и инструментов свободного рисования;

- разработка орнаментальной полосы на основе стилизации природных форм. Здесь используются средства работы с прямой и кривой линией, эффекты и многие другие инструменты;

- разработка проекта изделия декоративного характера. В качестве объекта, в зависимости от направления подготовки, студентом может быть выбрано выполнение проекта для панно, мозаики, инкрустации, печатной формы и т.п.

- основы фрактальной графики. Практическая работа в рамках данной темы направлена на знакомство студентов с принципами генерации и визуализации фракталов и некоторыми программами для работы с фрактальной графикой (Fractal Lab, Fractal Explorer (Visnos) и др.).

- программные средства работы с растровыми изображениями. Графический редактор Adobe Photoshop. В данном случае рассматриваются следующие темы:

- основы цветовой и тоновой коррекции. Ретушь изображения;

- изучение принципов работы со слоями. Режимы наложения. Создание коллажа;

- обработка растрового изображения при помощи фильтров;

- векторные элементы в составе растрового изображения;
- текстовая информация и ее обработка на примере графического редактора Adobe Photoshop. Разработка информационно-рекламной продукции;
- передача материальности при разработке проекта изделия декоративного характера.

Учитывая проектно-творческий характер заданий, по итогу прохождения курса студент оформляет выполненные работы в портфолио.

Курс изучения упомянутых выше компьютерных программ сводится к их непосредственному практическому использованию в деятельности по специальности.

В заключении следует отметить, что с использованием в учебном процессе возможностей компьютерных технологий, подготовка специалистов в области декоративно-прикладного искусства включает в себя компьютерно-графическую подготовку, осуществляемую по современным принципам. Это обеспечивает обучаемых знаниями, умениями и навыками художественного проектирования, моделирования и работы с изображениями на компьютере, что в свою очередь способствует повышению уровня и качества подготовки специалистов.

#### *Источники и литература*

1. Глушук, Д.П. Компьютерно-графическая подготовка специалистов в области декоративно-прикладного искусства в современных условиях [Электронный ресурс]/ Д.П. Глушук // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXI(68) Регион. науч.-практ. конференции преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 11-12 февраля 2016 г.: в 2 т. – 2016. - Т. 2. – С. 132-133. – Режим доступа: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/7765>. – Дата доступа: 08.10.2022.

## **СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ГОСУДАРСТВЕННОМ УЧРЕЖДЕНИИ ОБРАЗОВАНИЯ «ГИМНАЗИЯ № 4 Г. ВИТЕБСКА»**

Т.М. Даргель (Витебск)

Ещё в XVIII веке Дени Дидро, философ-просветитель, утверждал: «Страна, в которой учили бы рисовать так же, как учат читать и писать, превзошла бы вскоре все остальные страны во всех искусствах, науках и мастерствах» [2]. И только в 2016 году Патрик Гриффин, профессор Мельбурнского университета, руководитель международного научного проекта по оценке и преподаванию навыков и компетенций XXI века сказал: «Ключевыми навыками, определявшими грамотность в индустриальную эпоху, были чтение, письмо и арифметика. В XXI же веке акценты смещаются в сторону умения критически мыслить, способности к взаимодействию и коммуникации, творческого подхода к делу» [3]. Человечеству

понадобилось более двухсот лет, чтобы осознать, что миром правит искусство творить. В 2015 году вышла научная статья «Дуальное мышление для ученых» в электронном, междисциплинарном журнале «Экология и общество», в которой ученым было рекомендовано заняться искусством, в качестве повышения творческого уровня [4; 5].

В государственном учреждении образования «Гимназия № 4 г. Витебска» (далее – гимназия) создана система художественного образования, направленная на развитие творческой личности, на формирование и развитие нестандартного мышления учащихся, умения выразить себя через активное творчество, которая успешно работает тридцать четыре года.

Целью данного исследования являлось изучение становления художественного образования гимназии.

Материал и методы. Материалом исследования стала деятельность гимназии по становлению художественной направленности.

Были использованы следующие методы: включённое наблюдение, анализ, синтез, описания и обобщения материала по данной теме.

Результаты и их обсуждение. Тридцать четыре года назад, в 1988 году, решением Витебского городского исполнительного комитета средняя школа № 20 (с 2002 года гимназия № 4) была преобразована в школу с архитектурно-художественным уклоном. Период становления уклона растянулся на семь лет. К 1995 году по учебным планам школы с архитектурно-художественным уклоном обучалось всего пять классов. Художественное образование осуществлялось с пятого по девятый класс (по одному классу на параллели). Комплектование классов с архитектурно-художественным уклоном осуществлялось из числа детей, проживающих на территории школьного микрорайона, без всякого отбора. За эти годы художественное образование не стало притягательным даже для большинства учащихся, обучающихся в специализированных классах, а рассматривалось лишь как дополнительная учебная нагрузка.

С 1996 года была проведена творческая работа по совершенствованию архитектурно-художественного уклона. Введено обучение предметов художественной направленности в начальной школе (преподавание предметов художественной направленности было передано учителям изобразительного искусства). В средней и старшей школе все классы на параллели были переведены на учебные планы школ с архитектурно-художественным уклоном. Учитывая разные уровни подготовки учащихся, на каждой параллели классы комплектовались учащимися в зависимости от их художественных способностей. При этом в классах, где учащиеся имели слабые художественные способности, акцент делался на обучение декоративно-прикладному искусству (бумаго-пластика, вытинанка, гобелен, гончарство, керамика, линогравюра, работа с соломкой и берестой, резьба по дереву, ткачество).

Организуя обучение учащихся предметам художественной направленности, школа ставила перед собой не только цель художественного воспитания и обучения учащихся, но, прежде всего, видела в них средство общего развития, формирования абстрактного, нестандартного мышления. Дальнейшее совершенствование уклона произошло через интеграцию предметов художественной направленности с другими общеобразовательными предметами. Наряду с обычными архитектурно-художественными классами на II ступени общего среднего образования появились архитектурно-художественно-математические, архитектурно-художественно-филологические классы.

Было принято решение усилить профориентационную направленность архитектурно-художественного уклона. Был заключен договор о сотрудничестве с Витебским государственным индустриально-технологическим техникумом, создано учебно-методическое объединение «Школа-техникум». Положение объединения и план его работы, учебные планы были утверждены в Министерстве образования Республики Беларусь. С 1997 года в школе созданы первые лицейские классы. Учащиеся этих классов занимались и в школе, и в техникуме. Для координации работы был создан объединенный учебно-методический совет, сопредседателями которого являлись директор техникума и директор школы. По итогам обучения проводились совмещенные экзамены, выпускные за курс средней школы и вступительные в техникум [1].

Учебно-методическое объединение работало в течение 7 лет и выполняло поставленные перед ним задачи: ежегодно до 16 выпускников школы поступало в техникум. Сотрудничество получилось взаимовыгодным: техникум получал хорошо подготовленных учащихся, школа – привлечение к себе внимания и интереса общественности.

В 2000 году были подписаны трехсторонние договоры, к которым подключились Витебский государственный университет, Витебский технологический университет и Полоцкий государственный университет. Согласно этому договору, выпускники техникума (бывшие учащиеся нашей школы), успешно закончившие техникум, принимались на профильные факультеты вышеуказанных вузов по собеседованию (без экзаменов) на сокращенный срок обучения [5].

Почти одновременно с созданием учебно-методического объединения «Школа-техникум» школа заключила двухсторонние договоры о сотрудничестве с Витебским государственным университетом, Витебским медицинским университетом, Витебским технологическим университетом, Витебским филиалом международного института трудовых и социальных отношений, а с 2002 года – с Белорусским государственным университетом транспорта. Согласно договорам, к работе с учащимися были привлечены вузовские преподаватели в качестве совместителей-консультантов по подготовке к научно-практическим конференциям, творческим конкурсам.

С их помощью разработали и согласовали с областным институтом повышения квалификации и переподготовки руководящих работников и специалистов образования программы факультативных курсов по компьютерной графике и современным информационным технологиям, дизайну одежды, обуви, интерьеру [5, с. 3].

В 2002 году средняя школа № 20 с архитектурно-художественным уклоном была преобразована в учреждение образования нового типа – гимназию № 4. Приобретение школой статуса гимназии потребовало внесения корректив в концепцию развития учреждения образования и в систему художественного образования. Гимназия стала выстраивать систему мультипрофильного обучения, которая наиболее полно отвечала педагогическим потребностям и давала возможность широкой интеграции предметов художественной направленности с общеобразовательными предметами.

К 2004 году структура претерпела некоторые изменения (прежде всего на III ступени общего среднего образования). Сложилось 6 основных мультипрофильных направлений, которые просуществовали до 2008 года: литературно-журналистское, эколого-дизайнерское, художественно-дизайнерское, архитектурно-художественное, историко-краеведческое, информатико-математическое. В основу работы по каждому из данных направлений был положен метод проектной деятельности, имеющий определенную профориентационную направленность. Литературно-журналистское направление реализовало проекты газеты «Гимназический вестник» и информационно-познавательного журнала «Мир вокруг нас», индивидуальные и групповые научно-исследовательские работы по филологии. Эколого-дизайнерское направление – коллективный проект «Благоустройство территории гимназии», научно-исследовательские проекты по изучению экологического состояния микрорайона гимназии и города, проведение на базе гимназии городских научно-практических конференций «Эко-взгляд». Художественно-дизайнерское направление – проекты по созданию художественных и декоративно-прикладных произведений искусства, народных и исторических костюмов, дизайна интерьера гимназии и шефских предприятий, проведение районных и городских выставок детского творчества учащихся гимназии в выставочных залах города, открытого областного конкурса «DigitalArt». Архитектурно-художественное – проекты по созданию малых архитектурных форм на территории гимназии и города. Историко-краеведческое – индивидуальные и групповые научно-исследовательские проекты по истории и краеведению, создание мультимедийных энциклопедий, проведение открытого городского фестиваля «История Двинского края как диалог народов и культур». Информатико-математическое – мультимедийные проекты по многим учебным предметам. Все реализованные проекты были высоко оценены на различных республиканских и международных научно-практических конференциях, и конкурсах.

Реформа образования 2008 года внесла коррективы в работу гимназии и кардинально изменила художественное образование в учреждении. Только

при поддержке областного управления гимназия смогла сохранить художественное направление, открыв художественные студии и уделив больше внимания декоративно-прикладному искусству и компьютерной графике.

В 2017 и 2018 годах произошло сокращение занятий художественной направленности и закрытие второго компьютерного класса.

На сегодняшний день художественное образование сохранило свое существование и величие, хотя и утратило ряд предметов изобразительного искусства и некоторые направления декоративно прикладного искусства. Учащиеся в 2022 году осваивают 16 направлений художественного искусства, такие как: батик, бумагопластика, вытинанка, вышивка, графика, живопись, коллаж, композиция, компьютерная графика, керамика, маляванка, резьба по дереву, рисунок, соломоплетение и инкрустация соломкой, художественная роспись. В гимназии сложился очень сильный, творческий, высококвалифицированный коллектив педагогов изобразительного искусства. Однако количество педагогов к 2020-22 году уменьшилось до 12 человек, в 2008 году коллектив составлял 20 учителей.

За тридцать четыре выпуска учреждение образования выпустило более двух тысяч учащихся с художественными знаниями, более тысячи связали свою жизнь с искусством или выбрали творческую профессию, более пятисот – выбрали профессию, связанную с искусством.

Заключение. За годы существования художественного уклона в гимназии система художественного образования постоянно изменялась: это и архитектурно-художественная школа, и «Школа-техникум», и художественно-техническая гимназия, и система художественных студий.

Сохранив художественное образование, гимназия обрела свое неповторимое лицо в традиции возрождения и развития белорусского искусства через занятия художественной направленности. Духом искусства пропитан весь образовательный процесс гимназического сообщества с первого по одиннадцатый класс.

Креативность и творчество сейчас востребовано в самых разнообразных отраслях жизни – начиная с промышленности, заканчивая управлением, и гимназия вносит свой вклад в экономику Республики Беларусь, воспитывая и развивая новый креативный класс общества.

#### *Источники и литература:*

1. Аглушевич, А.Н. Становление и развитие художественного образования в СШ № 20 – гимназии № 4 г. Витебска / А.Н. Аглушевич // Мир вокруг нас. – 2009. – № 14. – С. 3-5.
2. Мудрые мысли: Цитаты Великих: Дени Дидро [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.epwr.ru/quotauthor/251/txt12.php>. – Дата доступа. – 09.10.2022.
3. Хайрутдинов, Динар. «Навыки XXI века»: новая реальность в образовании / Динар Хайрутдинов [Электронный ресурс] // [erazvitie.org](http://erazvitie.org). – 2016.07.13. – Режим доступа: [http://erazvitie.org/article/navyki\\_xxi\\_veka\\_novaja\\_realnost](http://erazvitie.org/article/navyki_xxi_veka_novaja_realnost). – Дата доступа. – 09.10.2022.

4. Что общего между искусством и Нобелевской премией? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lpgenerator.ru/blog/2015/10/22/chto-obshego-mezhdu-iskusstvom-i-nobelevskoj-premiej/>. – Дата доступа. – 09.10.2022.
5. Scheffer, M. Dual thinking for scientists [Electronic resource] / M. Scheffer, J. Bascompte, T. K. Bjordam, S.R. Carpenter, L. B. Clarke, C. Folke, P. Marquet, N. Mazzeo, M. Meerhoff, O. Sala, and F. R. Westley // Ecology and Society. – 2015. – № 20 (2). – P. 3. – Mode of access: <http://dx.doi.org/10.5751/ES-07434-200203>. – Date of access: 09.10.2022.

## **ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ**

В.Б. Дрягина (Смоленск)

В настоящее время, в век всеобщей информатизации высшей школе необходимо идти в ногу со временем, используя современные информационные технологии обучения, различные образовательные ресурсы, которые позволяют обогатить учебный процесс, дополнить его разнообразными возможностями компьютерных технологий, сделать процесс обучения более эффективным, интересным и индивидуальным. Речь идет о разумном сочетании традиционных форм обучения с компьютерными технологиями в учебной и творческой деятельности. При этом под компьютерными технологиями понимают инструменты, познания, представленные в виде информационного оборудования, мультимедийных средств, которые делают процесс обучения более наглядным и продуктивным [1].

По мнению исследователей (В.А. Красильниковой, И.П. Фирсовой, В.Р. Арсланбаевой и др.), компьютерные технологии имеют ряд преимуществ в организации учебного процесса: позволяют оптимизировать учебный процесс, увеличивать объем изучаемой информации, стимулируют творческие способности обучающихся. Система образования накопила определенный опыт использования компьютерных технологий в образовательной деятельности. Однако в высшем художественном и художественно-педагогическом образовании есть ряд учебных дисциплин (рисунок, живопись, декоративное искусство), при изучении которых, на первый взгляд, довольно сложно использовать какие-либо новшества. Поэтому обучение этим дисциплинам зачастую ведется традиционными способами. Но при внимательном изучении вопроса использование компьютерных технологий при освоении художественных дисциплин, в том числе декоративно-прикладного искусства, возможно, и при правильной организации обучения приносит положительные результаты. Об этом все чаще пишут и делятся результатами исследований педагоги-практики. Классификацию компьютерным технологиям предлагают в зависимости от целей обучения,

форм организации занятий, типов выполняемых работ (Б.С. Гершунский, Д.В. Чернилевский, В.А. Красильникова). При этом к компьютерным технологиям относят электронные учебно-методические материалы (лекции, презентации, видеоролики, электронные учебники и учебно-методические пособия), программные средства учебного характера и др.

Опыт преподавания декоративно-прикладного искусства в Смоленском государственном университете показал, что при изучении дисциплины «Основы декоративно-прикладного искусства» студентами направления подготовки 44.03.05 «Педагогическое образование. Изобразительное искусство. Декоративно-прикладное искусство» могут быть использованы компьютерные технологии, которые позволяют решать образовательные задачи и формировать профессиональные компетенции. Рассмотрим их.

Компьютерные технологии могут применяться с целью:

- приобретения теоретических знаний, ознакомления со справочной и учебной литературой;

- для решения творческих и проектных задач;

- как средство контроля, коррекции, диагностирования.

Следовательно, при изучении декоративно-прикладного искусства для приобретения теоретических знаний могут быть использованы электронная учебная и учебно-методическая литература; мультимедийные иллюстрации (презентации, видеоролики); для решения творческих и проектных задач – программы моделирования и создания различных объектов; для контроля, коррекции, диагностирования – программы контролирующей направленности.

В практике хорошо показали себя электронные учебные пособия, под которыми мы понимаем издание, частично или полностью заменяющее, или дополняющее учебник. При этом, надо сказать, что программа дисциплины не предусматривает лекций по курсу. Но теорию знать необходимо. Поэтому, электронное учебное пособие включает систематизированный теоретический материал, схемы, таблицы, иллюстративный материал по каждому разделу программы, а также задания и вопросы для самопроверки [2]. Пособие может быть также использовано для самостоятельной работы, для восстановления пропущенного материала, для работы с терминологией.

Другой вариант электронного учебного пособия, которое позволяет решать образовательные задачи и познакомить с теорией декоративного искусства, пособие – презентация, например, по видам декоративного искусства. Структура пособия представляет систему, в которой каждый слайд несет определенную теоретическую и иллюстративную информацию и находится в общей системе.

Пособие включает материал о видах и способах художественной обработки материалов в определенной систематической последовательности. Так как материал собран из разных источников, данное пособие позволит объединить его в единую систему. Каждый раздел включает краткую ин-



формацию по теме и видеоряд, что позволяет сократить время на поиск нужной информации и дать материал обучающимся в доступной форме.

Среди основных задач обучения дисциплине – понимание места декоративно-прикладного искусства в системе искусств, его специфических особенностей, знание основных видов, материалов. Поэтому первый слайд демонстрирует понятие «искусство» и его структурные направления, одним из которых является «Пластические виды искусств» (рис. 1). Нажав на эту клавишу, мы получаем следующий слайд: «Классификация пластических искусств». Поработав с этой информационной схемой, мы акцентируем внимание на одном из направлений «Декоративное искусство».

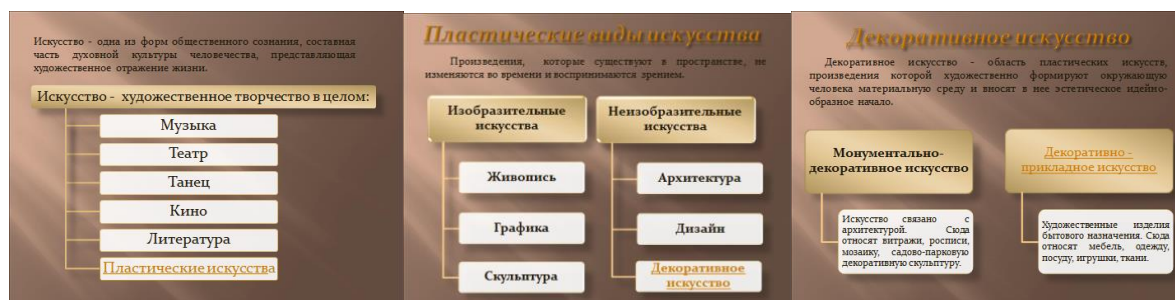


Рис. 1 – Страницы пособия. Слайды 1–3.

Далее, разобравшись в понятии и изучив виды декоративного искусства, мы переходим к понятию «декоративно-прикладное искусство» и его виды (рис. 2).



Рис. 2 – Страницы пособия. Слайды 4–6.

Так, последовательно, шаг за шагом обучающийся погружается в декоративно-прикладное искусство, знакомясь с его структурой и понимая его сложность и многогранность (рис. 3).



Рис. 3 – Страницы пособия. Слайды 7–9.

Электронное пособие включает материал по народным промыслам и современным видам, по способам обработки различных материалов. Оно имеет гипертекстовую организацию информации и позволяет быстро находить нужный материал. Рассчитано на использование как на учебных лекционных и практических занятиях, так и при выполнении самостоятельных заданий. Преимущество такого электронного пособия:

- компактное хранение большого объема информации;
- хорошая структурированность (гипертекстовая организация информации);
- возможность дополнять, корректировать и актуализировать структуру и содержание материала;
- возможность построения визуальных моделей, представления графической и видеоинформации;
- возможность выполнения интерактивных заданий.

В конце пособия студентам предлагаются проверочные вопросы или задания в виде тестов, которые позволяют проверить уровень усвоения материала и могут быть автоматизированы.

Таким образом, материал, представленный в пособии, делает изучение дисциплины более наглядным, современным и актуальным.

Изучая и осваивая практические приемы работы в декоративном искусстве, при выполнении творческих работ также можно применять компьютерные технологии. Нам известен опыт использования компьютерных технологий художниками живописцами и графиками, графических редакторов для разработки эскизов и выполнения творческих работ (компьютерная живопись, компьютерная графика), использования цифровых технологий в декоративном искусстве (Глузук Д.П., Мухаркина А.А.).

Компьютер подходит не только для поиска материалов для работы. Использование графических редакторов на подготовительных этапах работы, не требующих прямого контакта с материалом, оптимизирует выполнение заданий. Современные технологии позволяют осуществлять подбор формы, текстуры и декора изделий. 3D-программы позволяют создать форму изделия и увидеть ее в пространстве, программы векторной и растровой графики подходят для создания разверток покрытия или создания вариантов декора изделия. Выбор программы зависит от технического обеспечения (мощность устройства, наличие графического планшета), вида операционной системы (Microsoft Windows, Linux, macOS, iOS, Android), материальных возможностей (многие программы имеют платные условия пользования). Но главное условие применения компьютерных технологий в декоративно-прикладном искусстве – возможность организации изучения программ в рамках учебного процесса, которая уже успешно реализована в некоторых учебных заведениях. Образовательные учреждения вводят учебные курсы «Информационные технологии в декоративно-прикладном искусстве (ВГУ имени П.М. Машерова), компьютерные технологии в декоративно-

прикладном искусстве (ИКИ МГПУ) и другие, тем самым решая задачу внедрения компьютерных технологий в освоение творческих дисциплин.

Таким образом, отвечая на вопрос о возможности и целесообразности использования компьютерных технологий при изучении декоративно-прикладного искусства, можно утверждать, что компьютерные технологии позволяют оптимизировать процесс освоения творческих дисциплин, изучения теории и практики, выполнения творческих заданий, сокращая время на их выполнение, сделать творческий процесс более наглядным и эффективным. Но для решения данной проблемы необходимо:

1) разработать электронные учебные пособия с гиперссылками на источники информации и другие материалы;

2) ввести в образовательную программу специальные учебные дисциплины, позволяющие освоить необходимые приемы работы в компьютерной программе.

#### *Источники и литература*

1. Афолина Н. Виды компьютерных технологий и цели их применения в обучении [Электронный ресурс] // Справочник. – Режим доступа: [https://spravochnick.ru/pedagogika/vidy\\_kompyuternyh\\_tehnologiy\\_i\\_celi\\_ih\\_primeneniya\\_v\\_obuchenii/](https://spravochnick.ru/pedagogika/vidy_kompyuternyh_tehnologiy_i_celi_ih_primeneniya_v_obuchenii/). – Дата доступа: 17.10.2022.
2. Дрягина В.Б. Основы декоративно-прикладного искусства: учебное пособие для студентов художественно-графического факультета / В.Б. Дрягина. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2022. 1 электрон. опт. диск. Текст: электронный.

## **ОБ ОБУЧЕНИИ ИСКУССТВУ ВЗРОСЛЫХ**

В.Б. Дрягина, А.А. Быкова (Смоленск)

Современная действительность ставит перед нами задачи постоянно учиться, развиваться, меняться. Это касается людей разных поколений. Среди причин позднего обучения могут быть: получение знаний и навыков для повышения квалификации в своей профессии; необходимость получения знаний для освоения новой профессии; обретение компании единомышленников в лице других обучающихся и преподавателей; некоторые люди просто любят учиться, получать новые знания, это дает им ощущение движения по жизни, новизны.

Таким образом, можно утверждать, что обучение для взрослых людей является дополнением к их социальной роли. Для ощущения себя полноценным членом общества людям, занимающим активную жизненную позицию и живущим насыщенной интересной жизнью, необходимо постоянно получать новый опыт во избежание возникновения умственной регидности. При этом многие

взрослые люди сами изъявляют желание приобрести знания в разных областях, не связанных с профессиональной деятельностью, например, научиться рисовать. И сразу возникают вопросы: возможно ли научить данную возрастную группу учеников и как нужно учить их искусству?

Традиционно искусству начинали учить с детского возраста и продолжали в течение нескольких лет в учреждениях дополнительного образования. В настоящее время интерес к искусству и желание его осваивать проявляют люди разных возрастов, зачастую не имеющие ярко выраженных способностей. Причины «позднего» обращения к творчеству часто относятся к детству. Иногда родители не замечают способностей своих детей, иногда видят, но не придают должного значения, не хотят или не имеют возможности развивать их.

Другой причиной позднего обращения к искусству является поглощающая рутина – учеба, работа, дом, семья, бытовые проблемы. Зачастую толчком к творчеству служит какая-то вынужденная пауза в жизни (декрет, болезнь, отпуск, выход на пенсию) или же психологическая встряска (развод, потеря близкого человека), когда искусство является средством отвлечения, ухода в другую сферу. Примером тому арт-терапия, которая зародилась на стыке искусства и психологической науки, основная цель которой – посредством погружения в творчество прийти к ощущению гармонии и стабильности, направить фокус своего внимания на самовыражение, познание внутреннего «я», раскрыть свой творческий потенциал.

Еще одной причиной позднего обращения к творчеству является ускорившийся современный темп жизни и количество задач, выполняемых человеком ежедневно. Всё это дает большую нагрузку на нервную систему и мозг. В творчестве человек находит расслабление и покой, которого ему не хватает в повседневной жизни. Мозг переключается на совершенно другие задачи, что помогает справиться с ежедневными нагрузками. Кроме того, история демонстрирует нам множество примеров, когда художественный талант проявлялся уже в зрелом возрасте. М. Врубель, Ван Гог, Гоген начали рисовать после 30 лет. Художница Анна Мозес впервые взяла в руки кисть в возрасте 67 лет и в итоге успешно выставляла свои работы в галереях по всему миру.

Следует отметить, что в современном мире появилось больше возможностей для творчества у людей всех возрастов. Большой выбор материалов и доступ в интернет позволяют постигать азы изобразительного искусства, не выходя из дома. Так же открывается множество онлайн-школ, художественных студий с группами для обучения людей среднего и старшего возраста. Это стало не только интересным, но и модным способом проведения досуга.

Вопрос о возможности обучения и развития взрослых людей возник уже в XX веке. Основателем науки об образовании взрослых (андрагогики) считают М. Ноулза (1973), который впервые сформулировал

ее основные принципы и выделил несколько факторов, которые следует учитывать при обучении взрослых:

1. Необходимость знаний. Взрослый ученик, по мнению М. Ноулза, не будет браться за изучение чего-либо, пока не поймет, зачем ему это нужно. Поэтому перед педагогом, работающим со взрослыми людьми, стоит задача – показать, в чем состоит ценность обучения, показать, как обучение повысит продуктивность в профессиональной деятельности или качество жизни [1].

2. Представление ученика о самом себе. Взрослый человек вполне осознает ответственность за свои решения и за свою жизнь. Тем не менее, когда зрелый человек сталкивается с необходимостью снова чему-нибудь учиться, он вспоминает свой опыт детской зависимости, «складывает руки, садится поудобнее, и говорит: «Учите меня». Это ошибочное поведение взрослого ученика вскоре вступает в конфликт с нынешним самосознанием. Поэтому Ноулз советовал преподавателю, который желает просвещать взрослых, первым делом помочь им преодолеть представление об ученике как о зависимом субъекте, предложив ученику самому выбрать направление своего обучения [1].

3. Предыдущий опыт ученика. Зачастую педагог не считает личный опыт ученика отправной точкой для обучения, опираясь на собственный опыт или опыт автора учебника. Взрослый человек прожил более долгую жизнь, чем школьник, его опыт гораздо более разнообразен и различается от человека к человеку. Поэтому при обучении взрослых целесообразно помогать человеку проявлять свою индивидуальность через групповые обсуждения темы, разбор кейсов, решение проблем – то есть различные виды активности, в которых взрослый ученик может выразить свою точку зрения [1].

4. Готовность учиться. Дети, считал Ноулз, готовы систематически изучать то, что, по словам преподавателя, поможет им справиться с контрольными заданиями и получить лучшие оценки. Взрослые же готовы изучать то, что поможет справиться им с проблемами и задачами в реальной жизни. Кроме того, чтобы повысить готовность взрослых учиться, следует предлагать им образовательные задачи, соответствующие их текущим способностям и уровню развития [1].

5. Фокус обучения. Традиционно обучение направлено на изучение отдельных предметов. Дети при этом воспринимают учёбу как приобретение знаний, относящихся к предмету. В андрагогике обучение сфокусировано на решении задач, которые помогут обучающимся справляться с проблемами в реальной жизни [1].

6. Мотивация. У детей мотивация внешняя – это оценки, одобрение или неодобрение учителя, давление родителей. Взрослых учеников внутренние факторы мотивируют сильнее. Например, выше хорошей зарплаты взрослый человек может поставить удовлетворение от работы и самоуважение [1].

Изучением психологических особенностей и технологий образования взрослых занимались и современные ученые, среди которых С.Г.Вершловский, Н.А.Тоскина и другие [2, 3], которые выделили отличительные черты взрослых учеников:

1. Самостоятельность. Зрелый человек осознает себя самостоятельной личностью и любые попытки им руководить (даже неявные) воспринимаются им критически и вносят негативную окраску в процесс обучения.

2. Опыт. Формирующий мировоззрение людей среднего возраста богатый накопленный жизненный, профессиональный и социальный опыт, помогает критически оценивать любую поступающую информацию.

3. Мотивация. В большинстве случаев для людей среднего возраста характерно наличие прагматичной мотивации, которая в свою очередь является способом решить какие-то жизненные вопросы.

4. Эффективность. Взрослые люди нацелены на безотлагательное применение новых знаний. Их интересует практическая польза от полученной информации, а знания ради знаний не приносят достаточного удовлетворения.

Таким образом, глубина понимания, осмысления, способность наблюдать, анализировать, делать умозаключения – вот те особенности, которые отличают взрослого человека от ученика-школьника. Готовность, самостоятельность, опыт, мотивация и эффективность – это базовые аспекты обучения взрослых.

Развитие творческих способностей у взрослых людей идет по другим сценариям, нежели у детей. Здесь сказываются психологические особенности. Так склонность к накоплению знаний и усвоение больших объемов информации, способность к переработке не уникальной накопленной информации в оригинальные идеи, делает процесс обучения более эффективным. Наличие положительной мотивации к творчеству, которая поддерживает желание создавать что-либо и получать от этого удовольствие, одобрение общества, получаемое в процессе творческой деятельности, поддерживают желание учиться, развиваться и создают позитивный эмоциональный настрой.

Как отмечалось выше, основной стимул для взрослого человека для любой деятельности – это наличие потребности. Достоверно установлено, что через тренировку и систематическое выполнение действий можно овладеть любыми навыками. Творческие способности – это в первую очередь набор качеств и свойств мышления. Из этого следует, что, тренируя мыслительные способности, человек любого возраста может развить в себе творческое мышление и креативность. В помощь этим процессам используются специальные тренинги, состоящие из упражнений, которые влияют на повышение уровня творческих способностей. Включение подобных

упражнений в методику обучения взрослых людей искусству, безусловно, повысит ее эффективность и качество усвоения материала.

Таким образом, можно с полной уверенностью говорить, что у взрослых людей есть все психологические данные, чтобы освоить навык рисования в любом направлении искусства. Для этого в основу обучения должна быть заложена адаптированная в соответствии с возрастными потребностями программа обучения, которая поможет мягко и комплексно освоить все азы творчества обучающимся.

Обращаясь к проблеме определения места обучения, следует отметить, что в настоящее время широкий выбор учебных заведений, предоставляющих услуги по обучению взрослых людей искусству. Различные подходы и программы помогают найти самый комфортный вариант обучения, соответствующий изначальным целям – от приятного времяпрепровождения до получения академического образования. Анализируя подход частных и государственных учреждений дополнительного образования к решению проблемы, можно отметить, что государственные образовательные учреждения (художественные школы, студии) обладают внушительной базой, профессиональными педагогами, достаточным материальным оснащением, а также имеют проверенные годами и хорошо проработанные образовательные программы, которые чаще всего строятся по классическим принципам преподавания предметов в вузах, что в итоге дает учащимся академическую базу знаний в области искусства. В частных образовательных учреждениях чаще делается упор на индивидуальный подход к каждому ученику. Учебной программы как таковой либо не существует, либо она максимально гибкая, что позволяет варьировать темы занятий в зависимости от набранной группы учеников. Зачастую учебный процесс построен так, чтобы в максимально сжатые сроки дать ученику базовую информацию и получить результат (готовую работу) за 1-2 занятия.

Анализ содержания обучения искусству взрослых в государственных и частных образовательных учреждениях показал, что рисунок и живопись – не единственные направления. Не меньшим спросом пользуются у взрослых учеников занятия каллиграфией и декоративным искусством. Значительно реже встречаются программы обучения декоративной графике – еще один доступный вид творчества для людей разных возрастов.

Таким образом, в современном мире, где правят информационные технологии, а на рынке труда высочайшая конкуренция, резко возрастает потребность в творческих людях, умеющих креативно мыслить, а также находить нетрадиционные подходы к решению задач. На развитие этих навыков в любом возрасте положительно влияет творческая деятельность, которая помогает гармонизировать свое психическое состояние, раскрыть творческий потенциал, а также развить креативность и образное мышление. Таким образом, искусству учить взрослых можно и

нужно, что способствует не только творческому развитию, но и психическому оздоровлению.

*Источники и литература:*

1. Ботарёв С. Андрагогика: почему взрослых нужно обучать иначе, чем детей [Электронный ресурс] URL: <https://skillbox.ru/media/education/andragogika-pochemu-vzroslykh-nuzhno-obuchat-inache-chem-detey/> (дата обращения: 23.01.2022).
2. Гулина О.Н. Проблемы обучения взрослых [Электронный ресурс] URL: <https://elar.rsvpu.ru/handle/123456789/17239> (дата обращения 12.09.2022).
3. Технологии образования взрослых. Пособие для тех, кто работает в системе образования взрослых / под общ.ред. О. В. Агаповой, С. Г. Вершловского, Н. А. Тоскиной. СПб.: КАРО, 2008. – 176 с.

**ФОРМИРОВАНИЕ ГОТОВНОСТИ СТУДЕНТОВ  
К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ПРОЦЕССЕ  
ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИН ХУДОЖЕСТВЕННОГО БЛОКА**

И.Г. Жахова (Смоленск)

Вопрос подготовки студентов к профессиональной деятельности в процессе изучения дисциплин художественного блока в учебном процессе неизбежно возникает при обучении в любой сфере, связанной с проектной деятельностью. В освоении образовательной программы по направлению подготовки 07.03.03 Дизайн архитектурной среды эта проблема не является исключением.

Готовность к профессиональной деятельности архитектора-дизайнера предполагает способность участия в комплексном проектировании при создании творческого концептуального проекта на основе системного подхода, осуществления предпроектного анализа, проведения поиска творческого проектного решения [1]. При построении образовательной программы бакалавриата 07.03.03 Дизайн архитектурной среды в ФГБОУ ВО «Смоленский государственный университет» мы ориентировались на проектно-технологические, аналитические, организационно-коммуникативные и художественно-графические задачи будущей профессиональной деятельности выпускника. Последнее предполагает свободное использование традиционных и новых художественно-графических техник проектирования, способов и методов разработки, построения и пластического моделирования формы в проектной деятельности и визуальной презентации [2].

Общая изобразительная подготовка формируется, в основном, при изучении блока художественных дисциплин. В первом семестре студенты изучают основы рисунка, живописи, скульптуры и пластического модели-



рования формы. Это подготовительный (начальный) этап в становлении художественно-графической подготовки, который проходит в первых двух семестрах. В последующих семестрах со второго по четвертый курсы продолжается изучение рисунка на дисциплинах «Конструктивный рисунок», «Архитектурный рисунок». В этот период у студентов развиваются и совершенствуются навыки изобразительной деятельности, формируется готовность к применению этих навыков в профессиональной деятельности. Наиболее ярко это проявляется в выполнении клаузур – быстрых проектных предложениях, выполняемых на дисциплине «Архитектурно-дизайнерское проектирование», занимающей доминирующее место в формировании профессиональной подготовки. Естественно, вся профессиональная проектная работа сегодня строится на цифровых технологиях, и основное проектирование ведется с использованием программных комплексов, но включение в учебный процесс заданий, выполненных средствами рукотворной графики, является по-прежнему целесообразным. Эти задания в обучении проектным дисциплинам («Архитектурно-дизайнерское проектирование», «Архитектурно-дизайнерское проектирование средовых пространств», «Дизайн интерьера», «Ландшафтный дизайн») выполняют с целью оформления и представления первых проектных предложений как результат осмысления содержания учебного задания на проектирование. Поскольку основная работа на проектных дисциплинах проходит с использованием технических средств, заданий на выполнение клаузур выполняется один-два раза в семестр. Тем не менее мы отмечаем необходимость таких заданий и целесообразность ориентации ряда учебных заданий по рисунку на подготовку к использованию выработанных новообразований в работе по проектированию.

Задания, выполнение которых связано с применением рукотворных изобразительных техник, включены и в другие учебные предметы: «История архитектуры и дизайна», «Теория и типология архитектурной среды», «История интерьера». Как правило, в программу по дисциплинам, связанным с историей, выполнение таких заданий направлено на зарисовки произведений архитектуры, интерьерных пространств, предметов обстановки. Более интересным и содержательным выполнение таких упражнений становится при установке учебной задачи на создание композиции из элементов, определяющих стиль изучаемого периода, а в случаях с памятниками архитектуры целесообразно выполнить не только перспективное изображение, а показать помимо него план объекта, архитектурные детали. Практический опыт показывает: многие студенты испытывают проблемы при выполнении таких заданий из-за недостаточно свободного уровня владения техникой рисования и достигают оптимальных итогов при коррективах результатов их деятельности преподавателем.

Например, при изучении предмета «Теория и типология архитектурной среды», основной задачей которого является формирование представ-

лений о видах архитектурных пространств, их классификациях и проектных требованиях, ряд учебных заданий предполагает ознакомление с положениями нормативных документов. Выполнение таких заданий предполагает работу с большим объемом информации, структурирование которой удобно проводить, в том числе, и с использованием изображений. Так при выполнении практической работы «Характеристика архитектурного объекта на соответствие требованиям свода правил 59.13330.2012 «Доступность зданий и сооружений для маломобильных групп населения» студенты прорабатывают информацию, выполняя конспект с применением изображений. Обработка, подача информации через изображения способствует лучшему ее пониманию, что важно для решения проектных профессиональных задач на основных проектных дисциплинах. Но не менее важно проработать со студентом вопрос графической подачи материала: найти приемы иллюстрирования теоретических положений, соотнести подачу теоретических сведений с видом изображения (перспективный рисунок, схема, наглядное аксонометрическое изображение или ортогональных проекций), организовать композицию работы.

Сегодня профессиональное проектирование ориентировано на цифровые технологии, готовность к свободному применению современных технических возможностей в художественном направлении деятельности специалиста архитектурно-дизайнерского направления вызывает необходимость включения дисциплин, способных сформировать необходимые компетенции. Например, дисциплина «Графический дизайн» не просто знакомит студентов с основами графического дизайна, его развитием, ролью в современной графической культуре. Это – практико-ориентированная дисциплина, при освоении которой у студентов формируется не только навык работы в графических программах, но и изучаются композиционные приемы работы, шрифты, стилизация – все это при работе в новых условиях с использованием технических средств вносит новый вклад в формирование художественной изобразительной культуры. Итоговыми работами по изучению курса «Графический дизайн» является разработка визуальных знаков, логотипов. Такая учебная дисциплина, изучаемая на втором курсе, вносит весомый вклад в формирование художественной изобразительной культуры на этапе перехода от начального формирующего этапа к основному этапу, понимание образной выразительности отдельных элементов и композиций. В конечном итоге в изучении этого небольшого учебного курса, объем которого составляет две зачетные единицы, раскрываются перед студентами и средоформирующие возможности графического дизайна. Полученные знания переносятся на работу с объемно-пространственными структурами и, в конечном итоге, помогают формированию представлений о необходимости построения изображений всех элементов архитектурного объекта по визуальным критериям в проектной деятельности на любых этапах работы. Например, вносят свой вклад в по-

нимание путей и необходимости в построении выверенных в соответствии с модулем, продуманных изображений, опираясь в этом процессе на имеющиеся сегодня достижения в технике реализации.

Таким образом, дисциплина «Графический дизайн», опираясь на академическую основу классических изобразительных предметов, способствует продвижению обучаемого в освоении современных художественно-графических техник и опыта. Дальнейшее освоение и развитие приобретенного опыта проходит на курсе «Визуальная презентация проекта», изучаемом на 4 и 5 курсах в объеме 8 зачетных единиц. Основная цель изучения этого учебного предмета заключается в освоении методики разработки подачи проектных материалов, направленной на генерирование идеи подачи проекта и освоении техники работы по исполнению задуманного решения. В организации преподавания этой дисциплины активизируются межпредметные связи с дисциплиной «Графический дизайн». Формирование подходов к работе над композицией презентационных материалов проекта продолжает линию подготовки, заложенной при изучении основ графического дизайна. Естественно, в презентации архитектурного решения мы имеем дело со сложным графическим образом, раскрывающим идею проектного решения, поиск которого проходит многоступенчатые этапы проработки от содержательной стороны до тонально-цветового композиционного построения. В разработке презентационных баннеров выпускных квалификационных работ фокусируется весь объем предшествующей подготовки студентов по дисциплинам художественного блока (рис. 1, рис. 2)



Рис. 1 –Презентационный баннер. Выпускная квалификационная работа студента Вилковой Е., руководитель Калиновский А.Ч.

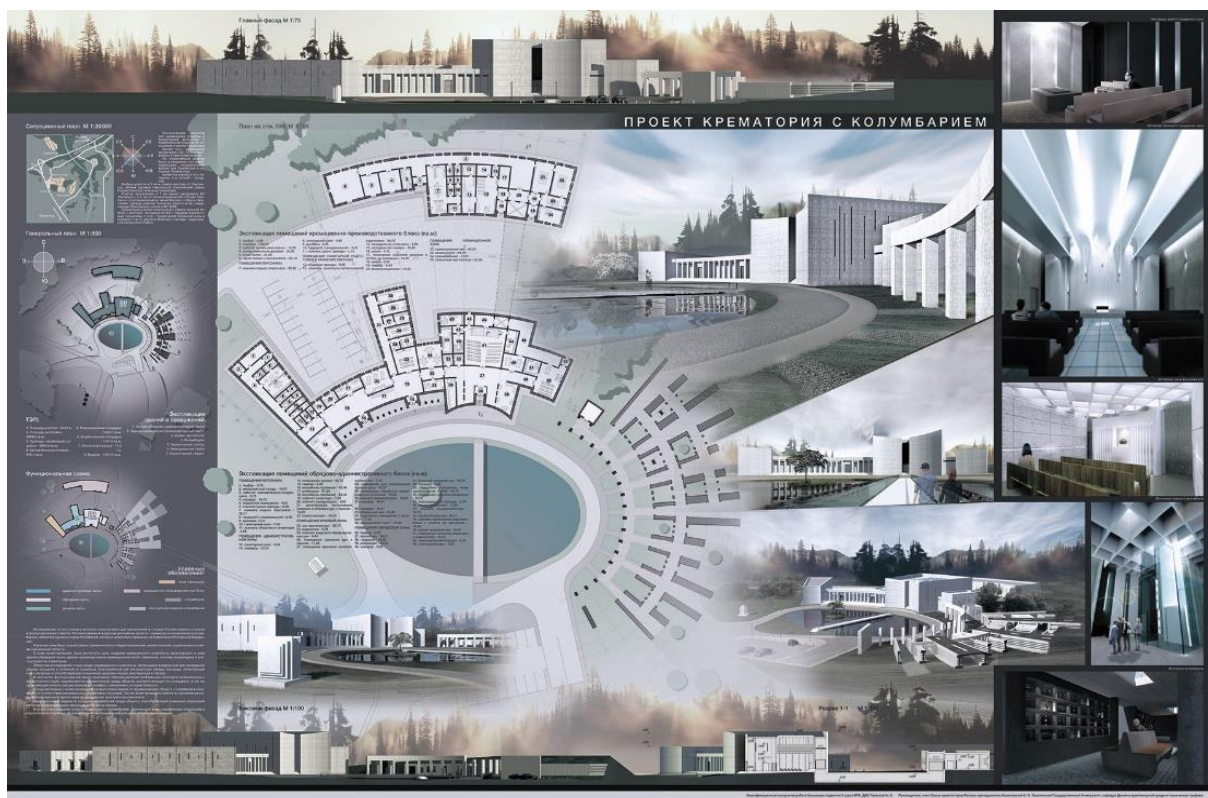


Рис .2. – Презентационный баннер. Выпускная квалификационная работа студента Раевской А., руководитель Калиновский А.Ч.

В подготовке проектных материалов к подаче перед студентами снова возникает необходимость поиска образной выразительности. На этапе создания концепции подачи проекта это приводит к решению задач на определение языка образной выразительности материалов, соотнесения предлагаемого решения с идеей проекта, видом и назначением проектируемого сооружения. Так презентационные материалы по проектам объектов различного назначения – школа искусств и крематорий (рис. 1 и рис. 2) отличаются образным строем, подачей визуальных материалов. Композиционный строй презентационного баннера также разрабатывается в соответствии с содержанием проектных материалов, определяется в соответствии с назначением, формой объекта (рис. 2).

Таким образом, освоение дисциплин художественного блока в процессе подготовки специалистов архитектурно-дизайнерской проектной сферы, занимает важное место в системе обучения и реализует функцию формирования готовности к профессиональной деятельности. Изучение этих дисциплин проходит в течении всего периода обучения, а реализация в учебном процессе целесообразна при ориентации владения на профессиональном уровне традиционными рукотворными техниками работы и новыми цифровыми технологиями а успешное достижение целей обучения

возможно путем разработки содержания основных учебных программ, активизации межпредметных связей между ними и методики преподавания.

*Источники и литература:*

1. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования 07.03.03. Дизайн архитектурной среды (электронный ресурс): [https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/070303\\_B\\_3\\_15062021.pdf](https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/070303_B_3_15062021.pdf)– Дата доступа: 8.11.2022)
2. Шулика Т.О. Методология проектно-художественного синтеза в архитектурнодизайнерском образовании: учебное пособие. – М.: «Архитектура-С», 2016. – 152 с.

## **ОБРАЗ БАБЫ-ЯГИ В СОВЕТСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ**

К.В. Ивченко (Минск)

Мультипликация – одно из самых массовых искусств. Его история по сравнению с тысячелетней историей музыки, театра или живописи коротка. Вместе с тем миллионы зрителей каждый день заполняют залы кинотеатров, и еще больше людей смотрят мультфильмы по телевидению. «Искусство мультипликации – особый вид кинематографа, создающий художественные произведения средствами покадровой съемки рисунков, марионеток и кукол» [1, с. 3].

Мультипликация оказывает мощное воздействие на умы и сердца взрослых и детей. Естественно, что к нему привлечено внимание искусствоведов, теоретиков культуры, социологов, эстетиков, – всех, кого интересуют проблемы художественного творчества и восприятия, средств массовой коммуникации, динамики общественных настроений.

Преодолев все стадии своего развития, взлеты и падения, мультфильм все-таки стал тем, чем он является сейчас: необычным, завораживающим миром для многих зрителей. Советская мультипликация – культурный феномен, синтезирующий художественные и идейные достижения анимации, также как идеологические, политические, психологические цели массовой культуры. Кроме формирования общего образа нового человека, шла работа и над более тонкими установками – развитием отдельных черт характера и подавлением других, что вполне эффективно транслировалось в мультфильмах.

Среди многочисленных ведьм, кикимор, леших, шишиг и банниц все-таки можно выделить сказочный персонаж, образ, в котором воплощены история, верования и обряды восточнославянских племен – это Баба-яга, которая является свидетельством огромного значения женщины в период матриархата и в последующие периоды развития общества.

Баба-яга – персонаж неоднозначный и потому очень интересный. Несмотря на ее пугающий внешний вид (нос крючком соединяется с задраным подбородком, крючковатые пальцы, белая козлиная борода, страшное морщинистое лицо) Бабу-ягу нельзя причислить к отрицательным персонажам. Ее неоднократные угрозы съесть Ивана Царевича, Машеньку, Василису и других многочисленных путников никогда не воплощаются в жизнь. Баба-яга скорее волшебный помощник, просто помощь она осуществляет особую. Баба-яга, лесная старуха-волшебница или ведьма, – популярный фантастический мультипликационный образ. Чаще всего она встречается в анимации, где главными персонажами являются маленькие дети или Иван-царевич, разыскивающий свою невесту.

В нашем исследовании мы попытались обозначить и решить следующие вопросы: кто же она, эта загадочная старушка, откуда пришла, почему этот образ так неоднозначен, как визуализируется в разных мультипликационных историях.

Впервые Баба-яга появилась на экране в 1938 году – в мультфильме Зинаиды и Валентины Брумберг «Ивашко и Баба-яга». В той черно-белой анимационной сказке Яга выглядела как патлатая старуха-отшельница, явно выгнанная из какой-то деревни за колдовство: она ютится в избе, бегает в обносках, собирает коренья, варит снадобья. Ее место прописки – трясины в лесной глуши, транспортное средство – метла, любимое блюдо – заблудившиеся малыши. При этом она самостоятельна, энергична и буквально пропитана злобой: к примеру, в ярости перегрызает клыками вековой дуб, на котором пытается спрятаться злосчастный Ивашко.

В хрестоматийном мультфильме «Гуси-лебеди» (1949, режиссеры И. Иванов-Вано и А. Снежко-Блоцкая) Яга уже гораздо более чистоплотна. Она по-прежнему уродлива, но это просто некрасивая старуха-крестьянка, а не чудо-юдо в обносках. А в кукольном проекте Владимира Дегтярева («Конец Черной топи», 1960) она и вовсе переодевается в какое-то светлое платье с широкой вышивкой.

В мультфильме Зинаиды и Валентины Брумберг – «Про злую мачеху» (1966) Баба-яга живет в мини-дворце с античными колоннами (хотя кури ножки никуда не делись) и по внешности напоминает Мэри Поппинс пенсионного возраста: элегантное черное платье, белые туфли, белые манжеты, аккуратный пучок, очки. Правда, сущность ее осталась прежней: эта милая интеллигентка-учительница советует «разложить костры горючие, разогреть котлы чугунные, наточить ножи булатные» и разрубить девчонку на мелкие кусочки, чтобы потом хорошенько отварить в котле.

Мультипликационный образ Бабы-яги всегда наделен волшебными атрибутами. Одним из них является клюка или палка, обладающая волшебными свойствами. Клюка Бабы-яги такова, что от удара ею «никакой богатырь не может на свете жить». С помощью своей палки-песта она может превратить в камень все вокруг, в том числе и героев-богатырей. Во

многих сказочных сюжетах в качестве атрибутов Бабы-яги выступают орудия женского труда, большинство из которых связаны с очагом и готовкой пищи: кочерга, лопата, пест, ступа, помело. Однако ступа, например, оказывается предметом, на котором Баба-яга передвигается в пространстве, замечая при этом следы помелом.

Баба-яга – сказочный «пограничник». Ее необычная избушка – своего рода «контрольно-пропускной пункт». В мультфильмах можно увидеть, как в избушке Бабы-яги герой проходит все необходимые обряды, чтобы отправиться в мир сверхъестественного: он парится в баньке (покойника моют перед погребением), Баба-яга поит и кормит путника (поминки по умершему), герой обязательно ночует в странной избушке (ночь – время перехода из одного состояния в другое, недаром сон сравнивают с маленькой смертью). Баба-яга – прообраз Женщины, обладающей дикой жизненной силой, которая пугает своей мощью неподготовленную наивную душу. Баба-яга внушает страх, потому что, внешность, голос олицетворяют разрушительную энергию, и энергию жизненной силы.

Каждая женщина хотя бы раз в своей жизни «отправляется к Бабе-яге». Эта инициация наивной души нам более известна как «снятие розовых очков», когда выясняется, что мир, казавшийся добрым и приветливым, оказывается жестоким: тяжелая болезнь, предательство или смерть близкого человека [3]. Обретение силы для преодоления суровых жизненных испытаний сопровождается огромной душевной работой, которая выражается в том, что у Бабы-яги героиня стирает белье, метет пол, готовит еду, из кучи мусора выбирает маковые семена. Женщина, сумевшая выполнить эту нелегкую работу, перерождается: перестает быть наивной, становится сильной и мудрой, готовой к любым испытаниям, которые преподносит жизнь.

В мультфильме «Гуси-лебеди» (1949) Баба-яга – отрицательный герой, «древняя старуха, одетая в лохмотья, неопрятная, страшная и злая. Она действительно хочет съесть похищенного маленького мальчика, совсем как в народной сказке. Ее маленькая избушка на курьих ножках стоит в середине темного дремучего леса, куда не попадает свет. Сама избушка тоже темная, грязная, жуткая» [2, с. 127].

Мультфильм «Баба-Яга против». Точнее, это не один, а три небольших мультфильма под одним названием, которые вышли в 1979–1980 годы. Сюжет у всех мультфильмов достаточно простой. Баба-яга завидует медвежонку Мише, талисману будущей Олимпиады-80 в Москве, и строит ему разные пакости вместе с Кощеем Бессмертным и Змеем Горынычем. Образ Бабы-яги здесь очень неожиданный. «Вместо злобной старушки перед нами оказывается сравнительно молодая, модно одетая женщина. На ней яркое короткое платье, красные бусы, сапоги на высоких каблуках. На голове у Бабы-яги – бандана в горошек, а когда она ее снимает, мы видим модную тогда короткую прическу. При этом волосы у нее не седые, а чер-

ные. На губах – помада, ногти покрашены красным лаком» [2, с. 128]. Бабу-ягу из сказок выдает только длинным нос. Да и характер у нее остался злой и завистливый. Баба-яга подстраивает Мише разные ловушки, но добро непременно побеждает. Потому как Баба-Яга в этой интерпретации не отличается мудростью.

Мультфильм «Ивашка из Дворца пионеров» был создан в 1981 г. Здесь традиционный сюжет о похищении ребенка Бабой-ягой показан весьма необычно. «Умный мальчик, владеющий научными знаниями, сумел без чужой помощи победить всех отрицательных сказочных героев. Такая сказка оказывается не страшной, а смешной. Старые сказочные герои ничего не могут сделать перед силой науки. Баба-яга в этом мультфильме тоже смешная. У нее огромные круглые глаза и большой нос. При этом внешне она похожа на героиню народных сказок – это старуха с седыми волосами, одетая в старый сарафан с заплатками и рубаху. Только волосы у нее не растрепаны, а собраны в аккуратный пучок» [2, с. 128]. Хотя ступа и метла у нее есть, а волшебных предметов она здесь лишена. Ей служат традиционные помощники – гуси-лебеди. Избушка на курьих ножках заимствована из мультфильма «Гуси-лебеди». Она не мобильна, похожа на деревенский домик, а не на живое существо.

В мультфильме «Бабка-Ежка и другие» Баба-яга представлена в совершенно не привычном обличье. Это касается как ее внешности, так и образа жизни. «Внешний вид у героини идет вразрез с традиционным – он очень симпатичный: красивая прическа, яркий макияж, нарядные платья. Удивляет и необычный дом Бабы-яги. На первый взгляд – это стандартная избушка на курьих ножках. Однако смотрится строение не менее симпатично, чем ее хозяйка. На крыше домика расположена деревянная голова лошади, которая является самостоятельным персонажем. Избушка слушается свою хозяйку и довольно игриво ведет себя с редкими гостями. Внутри сказочного жилища царит порядок и поразительная чистота, что, опять-таки, прекрасно характеризует домовитую героиню» [2, с. 128]. Но, несмотря на образ женщины-хозяйки, Баба-яга не лишена способностей к магии и колдовству. Уже в начале мультфильма зритель видит в действии знакомые по сказкам атрибуты – блюдечко с голубой каемочкой, многочисленные отвары и настойки. Бабка-Ежка–девочка-подросток, весьма современная несмотря на то, что живет в лесу. Ежка – обладательница копны огненных волос, зеленых глаз, и бесстрашного характера. Вместе с тем, Ежка очень любознательна, она любит узнавать что-то новое. Причем самое удивительное – ее современный стиль в одежде – короткая майка топ, длинные шорты с карманами. Гуляет Ежка в основном босиком.

А каковы Бабки-Ежки из «Летучего корабля»? Как поют, как взлетают и сами того не понимая, помогают Ивану с запуском корабля. Они стильные, яркие, а в песне воплощают классику русских частушек с иронией:



*Шла лесною стороной,  
Увязался черт за мной,  
Думала - мужчина,  
Что за чертовщина!*

И ведь каковы кокетки: они и вильнут, и глазками по заигрывают – абсолютно не стандартный подход к изображению Бабы-Яги.

В советской мультипликации образ Бабы-яги многогранен. Она может быть и мудрой, и страшной, и грозной, но в то же время – молодой, доброй и красивой.

#### *Источники и литература:*

1. Бабиченко Д. Н. Искусство мультипликации / Д. Н. Бабиченко. – М. : Искусство, 1964. – 144 с.
2. Зиновьева, Н. В. Образы Бабы-яги в современной культуре / Н. В. Зиновьева, С. А. Зиновьева // Филологический журнал. – 2020. – № 24. – С. 124–131.
3. Зотова, С. А. Баба – яга, кто она, Богиня или ведьма? Или как современной девушке не стать бабой – ягой? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://worldofteacher.com/4045-833.html>. – Дата доступа: 25.10.2022.

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ КОМПОЗИЦИИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ ОБСЛУЖИВАЮЩЕГО ТРУДА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

А.А. Клевжиц (Мозырь)

Развитие информационных технологий, увеличение числа компьютеров, появление Интернета и т.д. – все это неуклонно проникает в систему получения высшего образования.

Электронно-вычислительная машина позволяет значительно расширить и обогатить традиционные методы обучения различным дисциплинам. Компьютер и, в частности, машинная графика становится интегрирующим, объединяющим элементом многих современных технологий. Опыт работы показывает значительные возможности интегрирования учебного материала при изучении информатики и изобразительного искусства, что способствует более активному и полному его усвоению.

В настоящее время рисовать на экране компьютера могут даже пользователи, не имеющие опыт работы с ЭВМ. Как правило, студенты технологического факультета – будущие учителя обслуживающего труда и изобразительного искусства располагают начальными сведениями о компьютере, понимают такие термины, как «двойной щелчок мышью» или

«выпадающее меню», умеют работать с операционной системой Windows. При этом они имеют хороший вкус и творческую фантазию.

Именно для такой категории пользователей и созданы пакеты иллюстративной графики. С их помощью можно создавать многоцветные иллюстрации, красивые заголовки, графики и диаграммы, чертежи, многослойные текстовые документы, слайды для презентации и т.д.

В данной статье рассмотрены некоторые примеры использования информационных технологий.

Лучший способ при выполнении заданий на «равновесие» в курсе «Композиция» – переход от форм, взятых с природы, к простым геометрическим силуэтам, то есть к условному графическому языку. Целесообразно в этом случае применить графические пакеты. Студенты внимательно смотрят на природу, отбирают три-пять предметов, представляют их в простых геометрических фигурах и переводят их изображения на экран монитора.

Передвигая силуэты, меняя их положение, они получают варианты композиций, фиксируют наиболее интересные из них в памяти компьютера и зарисовывают. Фигуры по желанию можно расположить на экране на разных дистанциях друг от друга, вплоть до соприкосновения и даже наложения одного силуэта на другой. Так создается композиция. Те же богатые возможности компьютер представляет и в раскраске фигур.

Эскизы можно составлять, к примеру, из элементов природы: растений, трав, цветов, листьев. Фон желательно брать однотонным, темным или светлым. Темы разные: «Осень», «Вид из окна», «Первый снег», «Лесная сказка». Причем главное здесь не сама тема, а ее композиционное воплощение, соответствие поставленной задаче.

Таким образом, информационные технологии обеспечивают наглядность и развивают композиционное мышление студента. Полученные изображения могут составить основу для целой коллекции персональных или курсовых альбомов эскизов, с помощью которых можно создавать новые компьютерные изображения или использовать их в качестве вспомогательного материала для дальнейшей работы с помощью как традиционных, так и компьютерных технологий.

В дальнейшем файлы с курсовым альбомом эскизов могут храниться централизованно в университетской компьютерной сети, которая обеспечивает доступ к данной библиотеке файлов, как отдельному студенту, так и студентам из других групп. Работая с исходными файлами, учащиеся могут использовать их фрагменты или добавлять свои собственные работы, изображения. Они могут изучать на каких этапах и как информационные технологии заменяют традиционные технологии, разрабатывать свои идеи по использованию информационных технологий в этом направлении. При таком подходе к использованию информационных технологий в предмете «Композиция» у студентов накапливается собственный электронный альбом рисунков, который они могут использовать в дальнейшем, как на других предметах, так и после окончания университета.

Другой пример – разработка рисунка аппликации. Программные пакеты компьютерного дизайна являются незаменимым инструментом для разработки различных орнаментов, эскизов аппликаций и рисунков для тканей разнообразной структуры и назначения. Использование компьютерных технологий во многих случаях упрощает процесс создания рисунка, увеличивая при этом точность и сокращая время планирования и разработки на всех стадиях проекта по созданию рисунка для ткани.

Используя инструментарий по созданию геометрических форм, будущие учителя обслуживающего труда и изобразительного искусства могут создавать наборы базовых «образующих» форм, с помощью которых затем будет разработан законченный узор. Изменяя размеры и пропорции, и используя возможности графических пакетов (например, зеркальное отображение совместно с копированием и вставкой), студенты могут экспериментировать, размещая и перекрывая формы, до тех пор, пока не будет получен желаемый результат. Имеющиеся в программах функции по разметке сеток позволяют учащимся позиционировать и перемещать формы с высокой точностью.

Перед окончательным выбором фактуры и цвета ткани можно с помощью компьютера проанализировать различные варианты комбинаций цветов. Полученные изображения можно затем распечатать на клетчатой бумаге для создания точной подосновы нужного размера, которая может быть наложена на ткань для последующей вышивки традиционными методами.

Следует отметить целесообразность другого направления компьютерного искусства, которое заключается в развитии у компьютера «навыков» самостоятельного рисования.

Компьютер создает композиции из геометрических фигур, где форма, размер, положение, ориентация и цвет задаются не пользователем, а случаем (например, с помощью подпрограммы, называемой генератором случайных чисел). Студент задает машине программу, которой та следует, а сам, возможно, даже не знает, что получится в результате.

Подводя итог вышесказанному, можно выделить следующие несомненные преимущества применения компьютера на занятиях по композиции.

Во-первых, это инструмент для рисования. В распоряжении студентов линии любой толщины, начертания, цвета и интенсивности, цветовые плоскости, окрашиваемые в любой из миллиона цветов.

Во-вторых, это инструмент для манипуляций с изображением и вычислениями. Построение перспективного изображения объекта в любом ракурсе, светотени, бликах, полутонах, а также вращение, масштабирование, перемещение, зеркальное отображение.

В-третьих, это хранилище изображений. Компьютер хранит и оперативно воспроизводит контурные, тоновые и цветные изображения одежды, мебели, утвари, животных, растений и т.д.

В то же время, для правильного использования компьютера в обучении предстоит исследовать целый ряд проблем, среди которых центральной является проблема организации учебной деятельности в условиях применения компьютерных технологий.

Так, наиболее важным достоинством компьютерных систем программированного обучения выступает их адаптивность по отношению к индивидуальному стилю и особенностям деятельности обучающихся, обусловленная наличием эффективной обратной связи. Более того, исследования и практика подтверждают правомерность применения этих систем для решения частных задач обучения, прежде всего для формирования практических навыков, умений и др.

С учетом сказанного следует отметить, что компьютерное обучение не заменяет традиционные методы преподавания композиции, а лишь дополняет их, занимает свое место в общей технологии образования.

## **МОДЕЛИРОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОГО РЕСУРСА В ОБЛАСТИ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО- ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПРАКТИКИ (ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ)**

А.А. Ковалёв (Минск)

В Государственных образовательных стандартах Высшего профессионального образования Российской Федерации и Республики Беларусь в пункте, определяющем квалификационную характеристику выпускника, обозначен ряд профессиональных компетенций, которые формируются в процессе изучения общепрофессиональных дисциплин и дисциплин предметной подготовки. Качественное осуществление образовательного процесса в области художественной и художественно-педагогической деятельности должно опираться на выверенные, научно обоснованные теоретико-методологические и методико-технологические основы. Теория и практика базовых дисциплин в области ИЗО и ДПИ опирается на определенный информационный ресурс, который в настоящее время постоянно пополняется. И что характерно, объём этого информационного ресурса постоянно нарастает, самостоятельно освоить этот объём практически невозможно. В такой ситуации возникает необходимость создания теоретико-методологического и методико-технологического информационно-практического блока (информационного ресурса) в области ИЗО и ДПИ.

Определяющим принципом в создании такого блока (центра) является принцип функциональной полноты содержания образования, который, в свою очередь, вытекает из того, что всякая система, в том числе педагогическая, не может эффективно функционировать или функционировать вообще, если набор ее существенно значимых подсистем (элементов систе-

мы) не является функционально полным (при этом имеется в виду коэффициент функциональной значимости компонентов системы). В данной связи появляется необходимость разработки систематизированной *теоретико-методологической и методико-технологической основы* формирования профессиональных компетенций студентов учреждений образования, реализующих образовательные программы высшего художественного и художественно-педагогического образования в Российской Федерации и в Республике Беларусь по учебным дисциплинам "Рисунок", "Академический рисунок", "Живопись", "Композиция", "Художественная обработка материалов" (по видам), "История искусства".

В данном контексте в современном функционировании структурных подразделений связанных с подготовкой специалистов в области ИЗО и ДПИ наблюдается дефицит использования в учебном процессе информационных технологий, адаптированных к специфике этих подразделений. Исходя из данных реалий, необходимо выработать *стратегию взаимодействия* с постоянно нарастающим объёмом информации, найти возможности адаптировать специфические знания в области художественно-изобразительной практики. Такое взаимодействие, на наш взгляд, не только не ослабит позиции *научной школы образовательной структуры – отделения, кафедры, факультета*, но и сделает ее более мобильной, универсальной и соответствующей современным требованиям. Это именно те координаты в стратегии, которые мы связываем с понятием «модернизация образования», это касается именно содержания, а не формальных структурных манипуляций, как это в настоящее время часто происходит.

Понятие *информационный ресурс (или информационный блок)* определяется кратко как совокупность систематизированных данных, в конкретной области знаний и практической деятельности. Своей специфический информационный ресурс имеет каждая сфера деятельности современного социума. Содержание информационного ресурса формируют сведения, получаемые искусственно в процессе научно-исследовательской деятельности, а также любой творческой работы. К информационным ресурсам относятся: библиотеки, архивы, базы данных, информационные сервисы и т.д. (более подробно см. [1]).

Моделирование – это метод познания, состоящий в создании и исследовании моделей. Основными этапами моделирования являются: 1) постановка задачи; 2) разработка модели, анализ и исследование задачи; 3) компьютерный (натурный, физический) эксперимент; 4) анализ результатов моделирования. *Моделирование относится к теоретическим методам исследования* и составляет суть исследовательских действий в образовании. Модель – объективный (схематичный) аналог исследуемого процесса или педагогической системы. Моделирование придает исследовательской деятельности целенаправленный системообразующий характер. В модели наглядно представлены существующие системообразующие связи.

ИЗО и ДПИ – две области, каждая из которых разворачивается в своём специфическом предметном поле, при этом в процессе обучения дисциплинам, которые связаны как с блоком ИЗО, так и с блоком ДПИ, имеется много общих черт. В первую очередь, имеется в виду общая направленность педагогической деятельности – повышение уровня *образного мышления* студентов как художественных, так и художественно-педагогических вузов, и, во-вторых, повышение качества умений и навыков рукотворной практической деятельности (некоторые авторы называют эту деятельность «рукотворством»). Основной отличительной особенностью этого рода деятельности является воплощение средствами искусства, в широком смысле этого слова, социально-значимого образа.

При моделировании информационного блока должны решаться следующие основные задачи: 1) изучение особенностей современной социокультурной ситуации в области художественного и художественно-педагогического образования. В этой связи необходимо выявить степень значения эстетической компоненты для процесса формирования базовой культуры личности; 2) анализируя результаты исследования особенностей социокультурной ситуации, определяется специфика содержания информационного блока; 3) определяется оптимальная организационная структура необходимая для создания информационного блока.

По своей функциональной схеме эта деятельность схожа со спецификой деятельности контент-маркетинга или PR-коммуникации, включенного в общую стратегию развития бизнеса. Естественно, что в сфере образования имеются свои принципиально-сущностные различия. Всё дело в задачах и установках, образование в целом и художественное образование в частности решает серьезную проблему *трансляции и закрепления позитивного художественно-эстетического опыта*, внутри которой находится целый спектр задач. Контент-маркетинг решает более узкие задачи коммерческого плана. Создание информационного контента в образовательной сфере тема не новая, ею занимаются отдельные коллективы и в Российской Федерации, и в Республике Беларусь. К примеру, можно назвать коллектив московского вуза ВШЭ [2]. На теоретическом уровне должен быть сформирован содержательный аспект, выражаясь современным языком, образовательный контент, который подразумевает различные уровни. Разработать уровни данного контента задача явно непростая, она под силу коллективу художников-педагогов, имеющих опыт в области научно-исследовательской деятельности. Для начала мы можем только кратко характеризовать его специфику.

Это так называемая вторичная (итоговая) информация на основе анализа и обработки уже имеющихся информационных источников, а также объектов художественно-изобразительной практики, создаваемых как авторские произведения искусства. Внутри контента должна быть выстроена определённая иерархия уровней по основному дидактическому принципу от простого к сложному. Низкий уровень предполагает формирование ба-

зовых знаний. Далее, средний – аналитический разбор информации и на самом высоком уровне формируется способность самостоятельных творческих решений в теории и практике изобразительного искусства. Три уровня контента – это весьма приблизительная структурная иерархия, их может быть и больше, три–необходимый динамический минимум, который изначально имеет количественные различия, переходящие в качественные. Внутри каждого уровня, в зависимости от целеполагания может быть выстроен свой информационный блок по узкой проблематике. По аналогии с медиа индустрией, в данной связи уместно вести речь о создании системы *специфического медиапродукта*. Собственно, это же и должно является основной целью деятельности, направленной на создание информационных блоков для конкретной целевой аудитории. В нашем конкретном случае под целевой аудиторией следует иметь в виду конкретное сообщество профессионалов, связанное с областью художественно-изобразительной практики, именно с профессионалами, так как для любителей и интересующихся изобразительным искусством, необходим несколько иной подход.

По аналогии с IT-деятельностью можно привести такое понятие как "трансформационный контент" – это «информация + технология», то есть методика, которая помогает клиенту перейти из проблемной точки А, где он находится сейчас, в желаемую точку Б. Для художественно-изобразительной сферы деятельности это методология обучения, сопровождения и поддержки, обучающимся в этой области. При формировании информационных блоков должна происходить определенного рода фильтрация поступающей информации, (понятие «*информационные фильтры*», довольно часто используется в области IT-деятельности, под ним подразумевается отделение главного от второстепенного, с точки зрения заданной программы) формируется определенная иерархия – доминанта и фоновые блоки, выделяются конкретные базовые вещи в огромном потоке сопутствующей информации. Тут необходимо отметить, что фильтрация информации – это очень важный и ответственный момент, так как современный информационный поток насыщен огромным количеством не выверенной с точки зрения профессионализма информацией.

Оптимальной организационной структурой для создания информационного блока и его функционирования может являться научно-исследовательская лаборатория. Результатом деятельности лаборатории, её продуктом может быть создание *учебно-методической литературы (на любых носителях)* в первую очередь по таким дисциплинам, как художественная обработка материалов, методика ИЗО (по базовым дисциплинам), композиция, история искусств; мультимедийных методических пособий по видам художественной обработки материалов.

В настоящее время существуют программы, ориентированные на компьютерное рисование, компьютерный дизайн, объемное моделирование, анимационное изображение исторической ситуации, связанной с опреде-

ленным сюжетом, взятым из истории искусства. Они позволяют выполнять действия от самых простых (по созданию графических примитивов) до сложнейших мультимедийных решений любого уровня. Если в недалеком прошлом специалистами по компьютерной графике могли быть только те, кто в достаточной мере владел знаниями в области программирования, то современная технология разработки графических изображений в основном базируется на созданных для этих целей пользовательских программных пакетах.

Сотрудничество художника-педагога методиста с информационным центром лаборатории должно осуществляться по следующей схеме, педагог готовит, собирает материал, составляет текст, систематизирует и планирует пособие, программу или учебник. Специалист центра оказывает помощь в выстраивании визуального ряда, а также технологическом решении данного пособия, авторство при этом сохраняется за педагогом-составителем.

Разобрав все аспекты деятельности информационного центра лаборатории, мы можем с уверенностью говорить о том, что подобная структура значительно усилит научно-образовательную функцию кафедры или факультета, она также будет способствовать улучшению организационно-управленческой функции административного аппарата университета. В кратком виде концепция структуры опубликована А.А. Ковалёвым в ряде публикаций [3].

В сфере художественно-эстетического образования и воспитания назрела необходимость конкретной позитивно-созидательной деятельности, необходимо что-то срочно и радикально предпринимать. Нужна новая методология образования вообще и художественного в частности, идеология образования, фундаментальная стратегия, основанная на четко сформулированных идеях и ценностях. Это всё понятно, но так как наше время характеризуется постоянным увеличением скорости и объёма информации, нас накрывает так называемый «информационный взрыв», необходимы определённые совместные усилия по обработке и структурированию лавинообразного потока информации в любой области знаний.

#### *Источники и литература:*

1. Ковалёв, А.А. Значение информационного центра в совершенствовании научной и учебной работы на художественно-графическом факультете / А.А. Ковалёв // Вопросы истории, теории и методики преподавания изобразительного искусства. Выпуск 7. - М.6,МПГУ, 2009.– С.166-168.
2. Создание и использование образовательного контента: уроки для онлайн-обучения / Н. Н. Бессилина, Н. А. Гребёнкина, М. В. Евстратова [и др.]; под общей редакцией А. В. Конобеева. – М.: НИУ ВШЭ, Институт образования, 2020.– 48 с.
3. Моделирование теоретико-методологического информационного блока в области ИЗО и ДПИ / А.А.Ковалёв // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сборник научных статей / ГрГУ им. Янки Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская (отв. за выпуск), Г. В. Заднепровская, А. И. Бурчик. – Гродно : ГрГУ им. Янки Купалы, 2021. – С.285-289.



**ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ВИТЕБСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ШКОЛЫ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ  
(НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
ФИЛИАЛА БГТУ «ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ КОЛЛЕДЖ»)**

А.Ю. Костина (Витебск)

Первая художественная школа Беларуси была создана в 1897 г. еврейским художником Юделем Пэнном. Она внесла неоценимый вклад не только в развитие национального изобразительного искусства, но и в историю русского авангарда, зарождающегося еврейского искусства, а также мирового художественного процесса. Многие ее выпускники, эмигрировав за границу, своим творчеством приобрели известность далеко за пределами родины (среди наиболее именитых – Марк Шагал, Эль Лисицкий, Осип Цадкин) [1].

Примечательно то, что хотя выходцы данной школы художники с мировыми именами, школу практически не упоминают в западной и еврейской литературе.

Существует достаточно много разнообразных мнений насчет исторического значения Витебской школы. Так, с одной стороны школа характеризуется как провинциальная и малоинтересная с художественной точки зрения, с другой стороны – как крупнейший культурный центр первых лет революции [4].

В 1918–1923 гг. витебляне имели уникальную возможность познакомиться с искусством авангарда и принять участие в грандиозном проекте Шагала, целью которого было создание Витебского народного художественного училища, чтобы пробудить интерес к революционному искусству.

Для большей популярности школы и в целях привлечения в нее широких слоев населения организовывались вечерние занятия в мастерских живописи, рисунка, скульптуры и прикладного искусства.

Чтобы попасть в шагаловский класс, необходимо было выдержать довольно строгий вступительный экзамен и представить рисунки. Такая форма отбора свидетельствовала об определенном успехе училища (по крайней мере, мастерской Шагала) и невозможности принять всех желающих. Укреплению финансового положения школы способствовал приказ, согласно которому «все учреждения, торгово-промышленные заведения и частные лица обязаны сдавать все заказы на декоративные и живописно-малярные работы, как-то: по писанию вывесок, плакатов, афиш, театральных декораций, росписи и окраске зданий – исключительно Коммунальной мастерской при «Витебском народном художественном училище». Такое решение обеспечило дополнительные заказы и источники прибыли [3].

Итоги первого учебного года в народном училище были довольно успешными. Шагалу удалось открыть разнообразные мастерские, открыть подобные школы в Велиже и Невеле, создать коллектив компетентных педагогов и художников-авангардистов, принять большое количество учащихся, не прибегая к дискриминационным методам отбора.

Так или иначе, но он сумел добиться значительного государственного финансирования. Второй учебный год, который последовал за первым без перерыва, более бурный и богатый событиями, для Шагала сложился неудачно и вынудил его окончательно покинуть родной город.

В начале ноября 1919 г. по инициативе Эль Лисицкого и В. Ермолаевой приехал новый преподаватель – Казимир Малевич. В октябре Малевич написал заявление об уходе из Московских Свободных мастерских, мотивируя его своим тяжелым материальным положением, не позволявшим ему продолжать жить и работать в Москве.

Создание Шагалом художественной школы привлекло из столиц многих живописцев, принадлежавших к различным течениям; творческие разногласия часто вызывали многочисленные дебаты.

Основной целью Шагала было пробудить интерес к искусству. Отсюда пошла традиция Витебской художественной школы на организацию выставок, которые привлекли бы и заинтересовали массы к познанию живописной культуры.

В марте 1919 г. мастер пригласил местных художников участвовать в Первой отчетной выставке школы. На ее открытии, 28 июня, были представлены работы учащихся, а также витебских живописцев, скульпторов и прикладников.

Первая государственная выставка картин местных и московских художников проходила в ноябре 1919 г. В город было доставлено 90 картин [3]. Во время открытия (8 ноября) и закрытия (22 декабря) выставки состоялись лекции об искусстве. В целом было представлено 240 картин 41 художника, среди которых, кроме местных (А. Бразер, М. Зевин, Ю. Пэн, С. Юдовин), участвовали виднейшие представители основных течений русского авангарда: Н. Альтман, Д. Бурлюк, В. Кандинский, А. Родченко, О. Розанова, А. Экстер, М. ЛеДантю, Н. Куприн, Р. Фальк.

Еще одной традицией, заложенной с давних времен, являются публикации, статьи преподавателей училища. Это было сделано с целью распространения информации, созданию и развитию художественной прессы, издательств и книжных иллюстраций.

Также интересным фактом, который можно приписать к традициям Витебской художественной школы, является сценическое искусство. В театрах активно трудились витебские художники. Основной целью театра было рассказать зрителям о политических событиях и их прокомментировать в художественно-юмористической форме. Репертуар складывался из одноактных пьес, сатирических представлений, пародий и плясок. Он не

имел фиксированного текста, поэтому приходилось прибегать к импровизации.

Таким образом, можно сделать вывод, что Витебская художественная школа является ярким примером еврейской школы искусств, а учитывая то, что данную школу также развивали и белорусские представители, то можно сказать, что это пример белорусско-еврейской школы искусств.

Также следует отметить, что на протяжении всей своей истории школа искусств в городе Витебск стала пристанищем для художников, пытающихся отстаивать свое мнение на политических, исторических, художественных фронтах [2].

Стоит отметить, что для активного продвижения в народные массы идеи художественного просвещения, привлечения новых неизвестных, но очень талантливых художников, активные деятели рассматриваемой школы устраивали выставки, ставили различные пьесы, выпускали художественную прессу [5]. Все это позволило получить Витебской художественной школе популярность в художественных кругах.

Таким образом, из вышеизложенного можно сделать вывод, что Витебск с давних времен является городом для творческих людей.

На сегодняшний день в городе существует несколько художественных образовательных учреждений, среди которых филиал БГТУ «Витебский государственный технологический колледж». На базе данного колледжа есть отделение «Искусство и дизайн», где обучают различным творческим профессиям.

Однако так было не всегда. История данного колледжа началась в 1983 г. Целью колледжа была подготовка специалистов для Витебских производственных объединений, таких как «Доломит» и «Керамика», которые являлись одними из самых крупных и градообразующих организаций города [4].

В 1993 году произошло изменение в названии училища: была изменена часть названия и колледж стал называться «Витебское профессиональное училище №147 народных художественных ремесел».

Таким образом, именно с 1993 года работники училища стали возрождать традиции известных витебских художников.

В 1994 году училище получило название «Высшее профессиональное училище народных художественных ремесел».

В 2000 году училище становится «Витебским государственным профессионально-техническим колледжем», а через пять лет в 2005 году – «Витебским государственным технологическим колледжем».

На сегодняшний день на отделении «Искусство и дизайн» на базе технологического колледжа можно получить следующие специальности:

- «Фотография (оператор компьютерной графики)»,
- «Художественно-оформительские работы и дизайн интерьеров (исполнитель художественно-оформительских работ)»,

- «Производство ювелирных изделий (Ювелир)»,
- «Технология производства тканей (Ткач (ручное ткачество))»,
- «Декоративно-прикладное искусство (изготовитель художественных изделий из керамики)»,
- «Декоративно-прикладное искусство (Резчик по дереву и бересте)»,
- «Декоративно-прикладное искусство (изготовитель художественных изделий из лозы)».

Концепция отделения «Искусство и дизайн» говорит о том, что, опираясь на традиции, заложенные в отношении искусства и ремесел, требуется развиваться и совершенствоваться для того, чтобы отвечать современным требованиям.

О каких же традициях упоминается в данной концепции? Анализируя данный вопрос, необходимо отметить, что для основателей Первой художественной школы Беларуси и ее последующих руководителей очень важно было:

- распространить искусство в широкие массы;
- показать, что у человека, занимающегося искусством есть будущее в развитии своего потенциала и таланта;
- научить как можно больше населения понимать искусство в любом его начинании и виде.

Для широкого распространения этих идей использовались различные выставки, театры, книги, журналы и газеты. Результатом такого распространения стало то, что выходцев из Витебской художественной школы знает весь мир.

Что касается отделения ВГТК «Искусство и дизайн», то на сегодняшний день оно следует тем же идеям, но пока не имеет выпускников-художников с мировыми именами, но возможно следование этим традициям приведет в дальнейшем к появлению таких имен.

Специальности данного отделения формировались десятилетиями с учетом специфики колледжа, с учетом его местонахождения и основных потребностей в рабочих кадрах для крупных организаций города и близлежащих городов.

То, что определено является общим между первой Витебской художественной школой и современным отделением ВГТК «Искусство и дизайн» – это как можно более широкое распространение творческих специальностей с целью просвещения и эстетического воспитания широкой массы населения. Также отделение тратит немало усилий для того, чтобы его выпускники добивались определенных высот и успехов в своей творческой деятельности и на своем примере показывали, что возможно неплохо зарабатывать, используя свою творческую специальность, и этого не стоит бояться делать [5].

Таким образом, историческими традициями, которые переняло отделение ВГТК «Искусство и дизайн» у первой Витебской художественной школы, являются:

- просвещение с целью привить любовь и научить понимать его ценности и принципы;
- проведение различных выставок работ учащихся колледжа с целью эстетического просвещения граждан;
- проведение мастер-классов для учащихся с целью освоения практических навыков у мастеров, знающих свое дело.

Что же касается новых традиций, которые можно было бы создать на базе отделения ВГТК «Искусство и дизайн» для того, чтобы вызвать интерес и раскрыть творческий потенциал населения, то можно предложить следующее.

Во-первых, устраивать тематические выставки фотографий, картин и других творческих работ не, выполненных не только учащимися колледжа, но и простыми гражданами. Например, проводить недели фотографий на определенную тематику, недели работ на тему «Славные летние деньки» и так далее.

Во-вторых, устраивать познавательные занятия для всех желающих, где рассматривались бы различные исторические аспекты развития культур во многих стран и народов, проводился бы анализ возникновения той или иной культурной традиции и многое другое. Например, осветить такие вопросы, откуда возникла лепка из глины или теста и так далее. Такой метод позволит значительно расширить кругозор всех участвующих, а также ознакомить их с интересными фактами о той или иной культуре;

В-третьих, проводить мастер-классы для всех желающих поучаствовать.

Важность решения всех этих вопросов, связанных с эстетическим просвещением народа, обусловлена тем, что декоративно-прикладное искусство активно влияет на процесс социализации личности. Обладая объективностью восприятия, традиционное творчество, как система образного мышления, активно формирует эстетическое сознание, одновременно способствуя развитию нравственных начал в человеке, повышению его духовного, творческого потенциала.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что освоение традиций народного искусства, изучения его наследия, является одной из важных составляющих единого образовательного процесса на отделении ВГТК «Искусство и дизайн» и остается притягательным и востребованным. Особенность народного искусства в том, что оно никогда не теряет связи с жизнью, всегда остается современным, ведь в основе его лежат такие категории, как «традиция», «наследие», «преемственность» и «коммуникация». Именно эти понятия продолжают действовать и по сей день, по-

могая молодым и талантливым специалистам выражать и удовлетворять современные социально-эстетические потребности.

*Источники и литература:*

1. Казовский, Г. Художники Витебска (Иегуда Пэн и его ученики) / Г. Казовский. – М.: Имидж, 1992. – 180 с.
2. Герман, М. Парижская школа / М. Герман. – М. Слово, 2003. – 72 с.
3. ЛеФольк, К. Витебская художественная школа (1897–1923). Зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича / К. ЛеФольк / пер. с фр. И.Г. Стальной. – Мн.: Пропилеи, 2007. – 240 с.
4. Лисов, А. Г. Феномен Витебской художественной школы: проблемы осмысления преемственности / А. Г. Лисов // Витебская художественная школа: история и современность: материалы междунар. научн. конф. (Витебск, 13–14 ноября 2013 г.) – Мн.:Медисон, 2014. – С. 5–19.
5. Цыбульский, М. Л. Витебская художественная школа / М. Л. Цыбульский // Регионы Беларуси. Т. 2. Витебская область: энциклопедия в 2 кн. – Мн., 2010. – С. 191–192.

**ЗАНЯТИЯ ПО ЖИВОПИСИ ВО ВНЕУЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
СТУДЕНТОВ НА ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОМ  
ФАКУЛЬТЕТЕ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ КРУЖКА)**

Д.Н. Кузьмич (Витебск)

Мастерство владения технологией масляной живописи требует большого практического опыта и необходимых теоретических знаний. Учебная программа в университете преимущественно ориентирована на практические занятия, а большая часть теории выносится на самостоятельное изучение. Зачастую, студенты не придают большого значения изучению специализированной литературы по живописи, полагаясь на практические занятия, что отчасти, верно. Но теория в данной ситуации имеет большое значение. «Если по книге нельзя научиться писать хорошие картины, то усвоить технологический процесс, связанный с живописью, и получить основательное знакомство с сущностью материалов, употребляемых в живописи, по дельной книге, несомненно, возможно» [1, с. 3].

Как обозначалось выше, технология масляной живописи требует большого знания и умения от живописца, избравшего этот материал для работы. Сохранность произведения в дальнейшем напрямую зависит от умения обращаться с материалами и методами ведения работы. Практика последнего времени показывает, что, в эпоху промышленного производства всех составляющих художественных материалов, знания в области технологии очень малы и весьма грубо игнорируются многими мастерами.

Если посмотреть и сравнить более ранние произведения искусства в технике масляной живописи и более поздние, то мы увидим, что зачастую первые дошли до нас в большей сохранности чем вторые. Такой результат обусловлен строгим контролем качества производимых материалов и высокими уровнем технического мастерства художника. «Дошедшие до нашего времени памятники живописных произведений прошедших веков с достаточной убедительностью подтверждают сказанное» [2, с. 11]. Первую часть проблемы на данный момент отложим в сторону и обратим свое внимание на вторую, частичное решение которой предлагается на этапе обучения будущих живописцев.

Чтобы не превращать занятия на кружке в скучный процесс изучения бесконечного множества техник, различия лаков и масел друг от друга, взаимодействия одной краски с другой, предлагается индивидуальный подход к каждому студенту, но в общем русле для всех. В общей сложности все студенты должны изучить и понять различия в методах ведения живописи при определенных условиях и задачах.

Каждый курс имеет свою учебную программу по живописи, согласно которой студенты выполняют задания. В рамках кружка предполагается углубленное изучение темы. Студент выбирает для себя интересующую его эпоху, стиль или автора в истории мировой живописи и на примере конкретных работ проводит небольшое исследование, где изучает характерные особенности данного направления, технологию и технику письма в которой работал конкретный мастер. Далее, на основе полученных знаний организует постановку, будь то натюрморт, портрет или же многофигурная композиция, согласно выбранной теме. Пишет этюд или более длительную работу. Такой подход помогает уже на этапе обучения детальнее разобратся с проблемами композиции, техникой письма при решении конкретных задач, но самое главное, студент перенимает практический опыт, к которому пришел своими усилиями, а не просто бездумно срисовывает видимое изображение без понимания истории его создания. В какой-то степени, такая работа схожа с копировальной практикой в музеях, где студент, изучив конкретную картину, выполняет ее максимально точную копию. «Копирование формировало и воспитывало художественный вкус молодых живописцев. Работая с выдающимися образцами европейского искусства, они изучали технику и технологию создания этих произведений» [3, с. 77]. Здесь мы идем дальше и пытаемся воссоздать схожую или близкую к ней постановку, и написать новую работу соблюдая технологию и манеру работы автора. В результате такой работы, студент действенным способом изучает и перенимает опыт старых мастеров, что в последствии поможет в реализации собственных творческих задач, но уже с более грамотным подходом.

Выполнение подобных заданий расширяет кругозор студентов, путем обращения к лучшим образцам мировой живописи не только в

качестве репродуктивного материала, но и в качестве фундамента для реализации собственных творческих задач.

*Источники и литература:*

1. Виннер, А. В. Материалы масляной живописи / А.В. Виннер. - М.: Искусство, 1950. – 515 с.
2. Киплик, Д. И. Техника живописи / Д.И. Киплик. - М.: Сварог и К, 2002.- 357с.
3. Могилевцев, В.А. Основы живописи: учеб. пособие / В.А. Могилевцев. – СПб.: 4арт, 2012. – 96с., ил.

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ  
КАК ОДИН ИЗ ПУТЕЙ ФОРМИРОВАНИЯ НРАВСТВЕННОГО  
ОБЛИКА БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ**

М.В. Макрицкий (Витебск)

Труд учителя требует от человека не только знания своего предмета, но и умения работать с коллективом учащихся и учителей. Общественная польза работы учителя во многом будет определяться его нравственной позицией, т.е. нравственной ответственностью за дело, которому его обучали в вузе.

Цель исследования – показать, что недостаток профессиональных знаний и опыта может компенсироваться твёрдой нравственной позицией, убеждённой в необходимости, полезности избранного дела: что наряду с глубокими и всесторонними знаниями необходимо иметь сильный характер, высокую морально-волевую подготовку.

Материал и методы. В исследовании приняли участие 84 студента, обучающихся на 1 и 4 курсах в ВГУ имени П.М. Машерова. Автором использовались такие методы, как наблюдение, анкетирование, анализ, синтез, обобщение, статистическая обработка данных.

Результаты и их обсуждение. Подготавливая специалиста не только как профессионала, но и гражданина с активной социальной позицией, мы можем с полным основанием считать профессиональную ориентацию одним из методов нравственного воспитания человека.

В работе по профессиональной ориентации студентов – будущих педагогов необходимо обращать внимание не только на операционную сторону (систему профессиональных умений в избранной трудовой деятельности), но и на нравственную позицию будущего специалиста, в которой отчётливо выступают особенности личности: понимание общественного значения избранной профессии, мотивы её выбора, постановка жизненных целей при овладении данной профессией и др.



В настоящей работе мы поставили задачей изучить вопрос об отношении студентов к своей будущей профессии. С этой целью был проведён опрос 84 студентов первого и последнего курсов ВГУ имени П.М. Машерова.

Абсолютное большинство студентов (85,5%) утвердительно ответили на вопрос о том, считают ли они, что избранная ими профессия соответствует их склонностям. Но процент положительных ответов значительно снижается, когда они отвечают на вопрос о том, хотят ли они работать учителем после окончания университета (59,1%).

Противоречивые тенденции между склонностью и желанием работать по специальности, которые отмечаются у первокурсников, не только не исчезают у выпускников, но, наоборот проявляются резче. Процент юношей и девушек, которые считают, что имеют склонность к педагогической работе, значительно ниже, чем у первокурсников (соответственно 66,2% и 64,0%). В то же время в анкетах увеличивается процент ответов, говорящих о нежелании работать по избранной профессии или колеблющихся в отношении к ней.

Из причин, которые заставляют студентов сомневаться в правильности избранной профессии многие указывают на недостатки своих педагогических способностей: личностных, дидактических, организаторских, коммуникативных и др. (17%). Некоторые студенты указывают на причины объективного характера: перестройка учебных программ, ненормированный рабочий день учителя и классного руководителя и т.п. (7%).

Наблюдения за работой педагогов и собственная педагогическая практика убеждают некоторых студентов, что деятельность, к которой они готовятся, вступает в редкое противоречие с тем, что представлялось им прежде.

Если проанализировать претензии, которые предъявляют студенты к своей будущей профессии, то нетрудно заметить, что за ними стоит определённая нравственная позиция. Указывая на трудности в работе учителя, некоторые студенты указывают на нежелание школьников учиться по данному предмету, слабую оснащённость методическими пособиями, огромная занятость учителя и т.п. Поступая в педагогический вуз и даже заканчивая его, студенты не выработали в себе убеждения, что именно они, а не кто-то другой, должны делать то дело, которое они сами себе выбрали, что именно должны справляться с теми трудностями, которые встречаются в работе учителя.

Педагогическая профессия, как никакая другая, требует не только профессионального обучения, но и профессионального воспитания, т.е. всестороннего формирования нравственного облика молодого специалиста, который должен уметь преодолевать трудности, имеющиеся в педагогической профессии.

Большую роль в решении этой задачи играет воспитательный отдел вуза, преподаватели педагогики и психологии, куратор студенческой группы, который непосредственно осуществляет процесс целенаправленного воздействия на личность каждого студента. Для достижения успеха в этой

работе им необходимо иметь глубокое знание особенностей развития своих воспитанников и в первую очередь полноценное представление об индивидуальных проявлениях их нравственного облика. Преподаватели предлагают студентам решение различных поведенческих ситуаций в педагогическом общении, ролевые игры и т.п. Для одних они становятся стимулом к совершенствованию положительных нравственных качеств, закреплению полезных привычек, для других – к преодолению определённых недостатков, третьих она побуждает к самооценке и самоанализу поведения, отношений, деятельности. Со студентами, как будущими учителями, обсуждаются нравственная сторона отношений к своему внешнему виду, умению вести себя в обществе, справедливо оценивать себя и других, разрядить напряжённую атмосферу с помощью чувства юмора, доброжелательной оценки и т.п.

**Заключение.** Проведённое исследование убедило нас в возможности и необходимости изучения преподавателями, кураторами индивидуальных особенностей нравственного развития студентов непосредственно в процессе организуемой учебной и воспитательной деятельности, а также в необходимости формирования нравственных качеств будущих педагогов.

*Источники и литература:*

1. Марьенко, И.С. Нравственное становление личности школьника / И.С. Марьенко.- М.: Педагогика, 1985.-104 с.
2. Павлова, Т.Л. Профориентация старшеклассников. Диагностика и развитие профессиональной зрелости/Т.Л.Павлова.-М.:ТЦ Сфера,2005.-128 с.
3. Харламов, И.Ф. Теория нравственного воспитания (Историческая и современная проблематика и основные педагогические идеи) /И.Ф. Харламов.- Мн.: Изд-во БГУ, 1972.-143 с.

**ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ  
СПЕЦИАЛИСТОВ ПО НАПРАВЛЕНИЮ ДИЗАЙН  
В УЧРЕЖДЕНИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Н.В. Павленко (Гродно)

Сфера дизайна наиболее остро реагирует на изменения в экономике, соответственно, подготовка специалистов в этой области должна соответствовать тем запросам, которые выдвигает рынок. Образовательный стандарт по специальности дизайн, разработанный в 2021 году, отражает компетентностный подход в обучении молодого специалиста, предлагает гибкую систему формирования учебных программ на усмотрение высших учебных заведений с учетом особенностей профессиональной деятельности специалиста [3, с. 9-14]. Отдельным пунктом вынесено требование,

предъявляемое научно-методическому обеспечению, которое должно быть «...ориентировано на разработку и внедрение в образовательный процесс инновационных образовательных технологий, адекватных компетентностному подходу...» [3, с. 16].

В соответствии с новым общегосударственным классификатором, перечень отдельных направлений специальности дизайн 1 степени высшего образования (бакалавр) были разнесены по различным блокам, ориентированным на определенные виды экономической деятельности:

- 0211 Аудиовизуальные средства и медиапроизводство (специальность 6-05-0211-05 Графический дизайн и мультимедиа дизайн объединила специальности направлений графический, коммуникативный, виртуальной среды);

- 0212 Мода и дизайн (6-05-0212-01 Дизайн костюма и текстиля; 6-05-0212-02 Дизайн предметно-пространственной среды; 6-05-0212-03 Дизайн промышленных изделий) [5, с. 133].

Тем не менее, обновление нормативно-правовых основ не отменяет понимание целей образования – подготовки высоко квалифицированного специалиста, конкурентоспособного в условиях рынка динамично развивающихся технологий и информационной среды, для реализации которых необходима постоянная коррекция содержания учебных программ с учетом инноваций и применения современных форм организации процесса обучения.

Ориентация на формирование компетенций специалиста во многом реализуется в практико-ориентированном подходе, способствующем развитию профессиональных качеств студента. В большей или меньшей степени он определяет любые системы дизайн-образования: от профессиональной подготовки в среднеспециальных и высших учебных заведениях до комплексных или узко специализированных коммерческих образовательных программ дизайн-курсов в онлайн и офлайн форматах.

Традиционная схема обучения (сумма знаний и технологий) не оправдывает себя в условиях современной экономики. Длительное дизайн-образование, кроме изучения теоретических и практических основ, освоения проектной методики, должно быть направлено, прежде всего, на разработку определенных универсальных качеств:

- умения быстрого освоения / переучивания новых технологий;
- умения работать в команде;
- умения работать с ограниченными ресурсами (временными, финансовыми и т.п.).

Примером инновационного подхода к организации учебного процесса и формированию содержания образовательных программ по направлению дизайн может стать Школа дизайна факультета креативных индустрий национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Российская Федерация, г. Москва), которая начала работать в 2013

году. Не имея предыстории традиционной художественной институции, организованная практически с нуля, за неполные 10 лет она заняла лидирующие позиции в услугах дизайн-образования в России, а также вошла в линейку 150 ведущих учебных заведений мира в сфере Artand Design [1]. Количество студентов из 150 первого набора выросло до 3 000, которые обучаются по 15 образовательным направлениям дизайна. Выпускники Школы дизайна востребованы на рынке труда и претендуют на более высокие заработки.

Столь невероятные достижения базируются на многих новаторских, ломающих стереотипы, подходах НИУ ВШЭ к отбору наиболее эффективных форм организации образовательных программ, основанных не только на практических наработках ведущих вузов России и зарубежных университетов, но и собственных, прошедшим апробацию в экспериментальных группах, разработанных моделях.

Получение статуса национального исследовательского университета позволило ВШЭ разрабатывать собственные стандарты образования [4], открывать новые образовательные направления, основанные на актуальных потребностях рынка и предиктивной аналитике. Таким образом, первоначальная специализация в графическом и коммуникационном дизайне дополнилась направлениями: анимация и иллюстрация; CGI и визуальные эффекты; комикс; дизайн среды; дизайн интерьера; дизайн и современное искусство; ивент-дизайн, театр и перформанс; дизайн и программирование; гейм-дизайн и виртуальная реальность; медиа и дизайн; дизайн и реклама; дизайн и продвижение цифрового продукта; дизайн одежды; брендинг в индустрии моды.

Образовательная программа бакалавриата объединяет несколько учебных циклов (совокупность дисциплин (модулей):

- дисциплины общего цикла (ДОЦ) нацелены на развитие кругозора, овладение инструментами и методами смежных наук, развитие критического мышления;

- профессиональный цикл (major) - учебный цикл, который включает в себя обязательную (базовую), в том числе профильную, и вариативную части, в т.ч. дисциплины по выбору обучающихся.

- дополнительный профиль (minor) – учебный цикл, представляющий для обучающихся возможности освоения дополнительных компетенций, сверх запланированных в основной части программы;

- практика(и), проектная и(или) научно-исследовательская работа;

- государственная итоговая аттестация – подготовка и сдача выпускной квалификационной работы, экзаменов по направлению.

Студент имеет право получить образование по различным траекториям: одна образовательная программа, на которую поступал студент; освоение дополнительно к основным элементам другой (других) образовательных программ; сконструированная в соответствии с индивидуальными

потребностями студента - предполагает выбор дисциплин из отдельных образовательных модулей [4].

Одним из главных структурных инновационных механизмов является оригинальная система образовательного трека НИУ ВШЭ, отличием которого является 4 частное семестрово-сессионное деление академического года на *краткосрочные 2-х месячные модули* [6]. Проектное обучение в Школе дизайна итогом освоения модуля предполагает выполнение мини-проекта (дизайн-кейс), который предоставляется на публичную защиту. За курс обучения студент предоставляет как минимум 4 проекта, к выпускной квалифицированной работе у него в наличии не менее 15-16 выполненных проектов, которые входят в студенческое портфолио [7]. Деление годового цикла на 4 модуля позволяет интенсифицировать образовательный процесс, постоянно держать в тонусе учебную деятельность студента, приблизить к темпу исполнения дизайн-проектов в реальной индустрии дизайна.

Другой, не менее важный инновационный подход – формирование образовательной программы *базового профильного образования (Major)* на основе *Карты креативных компетенций*, которая регулирует содержание и управление учебным процессом через последовательность дизайн-проектов. Более того, креативное проектирование ставится в основе формирования блоков дисциплин, необходимых для качественного выполнения проектов. Таким образом, основой учебного модуля является *Проект*, выполнение которого требует освоения определенных *технологий* (компьютерных программ и т.д.), *арт-практики*, направленной на расширение профессиональных компетенций, *истории и теории*, создающих теоретическую и историческую (история искусств и дизайна) базы понимания принципов развития тенденций в визуальной культуре [2].

В проектном образовании важную роль играет преподаватель-куратор, несущий прямую ответственность за результат. В некоторой степени это своеобразная модернизация концепции авторских мастерских, где студент получает не просто универсальные знания, а формируется под влиянием мастера-педагога. Такая практика получила название «*кураторские дисциплины*». Одним из принципов НИУ ВШЭ является привлечение в педагогический процесс практикующих профессионалов, экспертов в своей области. Это позволяет актуализировать проектные задачи, связать с требованиями современной экономики.

Важнейшей инновационной разработкой презентации результатов обучения является *цифровое студенческое портфолио*, доступное онлайн на сайте Школы дизайна как участникам образовательного процесса, так и работодателям, и всем желающим. Студенческое портфолио представляет выполненные задания по всем проектным дисциплинам модулей, позволяющее оценить, верифицировать и объективизировать учебную деятельность каждого студента, начиная с 2013 года [7]. Доступность портфолио независимо от места обучения позволяет унифицировать требования к

проектам. Кроме того, имея возможность изучить аналоги предшествующих курсов, качество исполнения проектов значительно выросло.

Особое место в дизайн-проектах занимает *визуальное исследование*. Оно является основной формой научно-исследовательской работы на различные темы: анализ объектов искусства, дизайна и предметов культуры, различные вопросы медиа арта и визуальной культуры, социокультурная тематика и т.п. Студенты оформляют анализ визуального материала в виде оригинального многостраничного издания. Визуальное исследование является обязательной частью выпускной квалификационной работы [2, 7].

Рассмотренные инновационные технологии, имеющие высокую эффективность в подготовке студентов-дизайнеров НИУ ВШЭ, могут быть рекомендованы к адаптации и применению в образовательных программах других высших учебных заведениях.

#### *Источники и литература:*

1. ВШЭ вошла в мировой топ-50 университетов по трем предметным и отраслевым рейтингам QS [Электронный // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – Режим доступа:<https://www.hse.ru/news/edu/448352977.html>-Дата доступа-10.10.2022.
2. Карта креативных компетенций [Электронный ресурс] // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – Режим доступа:<https://creativemap.hse.ru/>-Дата доступа-10.10.2022.
3. Образовательный стандарт высшего образования (ОСВО 1 -19 01 01-2021) [Электронный ресурс] // Республиканский портал проектов образовательных стандартов высшего образования. – Режим доступа: [https://edustandart.by/media/k2/attachments/os\\_1-19-01-01\\_241121.pdf](https://edustandart.by/media/k2/attachments/os_1-19-01-01_241121.pdf)– Дата доступа: 14.10.2021.
4. Образовательные стандарты НИУ ВШЭ [Электронный ресурс] // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – Режим доступа:<https://www.hse.ru/standards/standard> - Дата доступа - 10.10.2022
5. Общегосударственный классификатор Республики Беларусь ОКРБ 011-2022 «Специальности и квалификации»[Электронный ресурс] // Министерство образования Республики Беларусь. – Дата доступа: 10.10.2022.
6. Радаев, В.В. Новые формы организации учебного процесса в ГУ-ВШЭ / В. В. Радаев// Университетское управление: практика и анализ.-2006.- №4. - С. 10-25.
7. Студенческое портфолио [Электронный ресурс] // Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». – Режим доступа:<https://portfolio.hse.ru/?filter> – Дата доступа- 10.10.2022.

## РОЛЬ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ В ФОРМИРОВАНИИ БУДУЩЕГО ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА

А.Г. Парамонов (Липецк)

В современных условиях оптимизации профессионального образования формирование будущих художников-педагогов является главным направлением в работе преподавателей высших учебных заведений педагогических вузов. Прежде всего, такая работа по формированию будущих художников-педагогов проводится на занятиях по методике преподавания изобразительного и декоративно-прикладного искусства и в период проведения педагогической практики студентов в общеобразовательной школе. На педагогической практике студенты получают профессиональные умения и опыт для будущей профессиональной деятельности.

Основная цель данной статьи заключается в выявлении особенностей проведения педагогической практики в общеобразовательной школе, и показе ее основного значения в формировании будущих художников-педагогов.

Рассматривая профессиональное образование, мы не должны забывать о том, что это особая среда, в которой будущий художник-педагог формирует свое профессиональное мировоззрение, развивает свои профессионально-личностные качества. И таким условием в формировании будущих художников-педагогов может выступать сама производственно-педагогическая практика.

В научной литературе практика обозначается как целеполагающая деятельность людей. Считается одним из основных компонентов по профессиональной подготовке учителя [3, с. 117]. На педагогической практике студенты учатся проектировать основные и дополнительные образовательные программы, на научной основе разрабатывать и реализовывать методическое обеспечение проведения уроков и внеклассных мероприятий, учатся решать задачи, связанные с воспитанием и духовно-нравственным развитием школьников.

При изучении темы, связанной с педагогической практикой для нас особый интерес, представляют исследования М.А. Заниной, О.В. Неценко с учебным процессом в вузе И.А. Башкатова.

По мнению М.А. Заниной на педагогической практике студенты должны закрепить теоретические знания, вырабатывать умения и навыки, необходимые в будущей профессиональной педагогической работе в школе [2, с.85-89]. Для О.В. Неценко целью педагогической практики является формирование у обучающихся самостоятельности при решении различных профессиональных задач, воспитание у обучающихся потребности в обновлении и применении своих знаний в практической деятельности [4, с. 62].

Следовательно, педагогическую практику можно отнести к особому виду учебной деятельности. На практике происходит становление личности будущего учителя, формируется индивидуальный стиль работы с детьми.

При рассмотрении педагогической практики в системе профессионального образования, подготовке студентов к занятиям и проведению уроков профессор И.А. Башкатов считает необходимым научить студентов ориентироваться в обширном потоке информации, научить их отбирать необходимый дидактический материал [1, с. 97].

Мы полностью согласны с мнением многих исследователей о необходимости применения на занятиях по изобразительному искусству, методике преподавания изобразительного искусства таких форм и методов обучения, которые были бы связаны с будущей профессиональной деятельностью, где сама педагогическая практика в профессиональной подготовке будет способствовать формированию будущего художника-педагога, его творческих способностей к художественно-педагогической работе.

Переходя непосредственно к проведению педагогической практики, на весь период ее прохождения, студенты-практиканты получают задание от руководителя. В-первую очередь на практике студенты должны познакомиться с нормативно-правовой и учебной документацией, с требованиями к их оформлению. Для успешного проведения уроков и внеклассных мероприятий практиканты должны знать психолого-педагогические основы по развитию личности ребенка.

Во время руководства педагогической практикой студентами-практикантами мы обнаружили проблему, связанную с реализацией личностно-ориентировочного подхода студентов к своей будущей профессиональной деятельности – учителя по изобразительному искусству, с самой организацией педагогической практики, с ограниченностью совместной деятельности студентов с преподавателем. Так в учебном плане на производственную педагогическую практику отводится 180 часов, из их 174 часа на самостоятельную работу и всего лишь 6 часов на контактную работу преподавателя со студентами. На практике мы увидели, что происходит перекладывание значительной части задач на учителей общеобразовательной школы. Сосредотачивается внимание не на содержание методического обеспечения практики, а на ее отчетность. Анализ уроков и внеклассных мероприятий проводится формально, а то и вовсе не проводится студентами.

Таким образом, выявив проблемы по формированию будущих художников-педагогов, мы считаем необходимым больше внимания уделять на выработку у студентов потребности в профессиональной деятельности. При этом важно сосредоточить внимание на содержании самой практики по выстраиванию методической работы в подготовке проведения уроков и внеклассных мероприятий. Для этого надо усовершенствовать систему пе-



дагогического руководства, создать условия, в которых будет проходить полноценный процесс формирования будущего художника-педагога, процесс развития его творческих способностей к художественно-педагогической работе с детьми в школе.

*Источники и литература:*

1. Башкатов, И.А. Академические дисциплины в системе художественного образования в современных условиях глобализации / XIII Поленовские чтения. Художественная культура и образование в условиях глобализации: материалы Международной научно-практической конференции-форума. Март, 2022 / Институт развития образования в сфере культуры и искусства [и др.]; отв. ред. М.В. Никольский. – Тамбов: Издательский дом «Державинский», 2022. – С. 97.
2. Занина, М.А. Формирование творческой личности будущего педагога в ходе педагогических практик // В сб.: Актуальные проблемы модернизации математического и естественно-научного образования: материалы Всероссийской научно-методической конференции/под ред. М.А. Ляшко. – 2016. – 85-89 с.
3. Коджаспирова, Г.М., Коджаспиров, А.Ю. Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. - С. 117.
4. Неценко, О.В. Диагностика среды в педагогической теории и современных социально-педагогических практиках // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4: Педагогика. Психология. – 2017. – № 44. – С.57-66.

## **АКТУАЛИЗАЦИЯ ИМПЕРАТИВА ОСМЫСЛЕННОСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ДЕЙСТВИЙ**

Е.А. Ротмирова (Минск)

Современное образование обуславливает формирование мировоззренческих представлений общества, способствует интеллектуальному и общекультурному развитию всех его представителей. В системе художественного образования в качестве приоритетной выдвигается цель развития эстетико-культурного знания, художественно-трудового, культуротворческого потенциала социума. Через осознание обучающимися специфики, роли, законов создания изобразительных образов, воссоздание с помощью изобразительных инструментов ситуаций своих успехов и затруднений, вызванных ими эмоций, гарантируются культурные практики познания, репрезентативности, творческого раскрытия, возможности приобщения к накопленному культурному духовно-нравственному, художественно-эстетическому опыту [1; 7, с. 90].

В современном образовательном процессе, когда актуально выражение «человек-культура-общество», проблемы механики и эффективных техник изобразительного творчества, соблюдения культуры изобразительных действий выступают одними из востребованных для глубокого изучения и реализации [8]. С точки зрения исследователей [2; 5 и др.], на учебных занятиях по искусству обучающиеся не всегда самостоятельны в отношении удовлетворения персональных духовных и жизненно-смысловых запросов, порою лишены возможности самовыражения в недостаточно организованном художественно-эстетическом пространстве урочной и внеурочной деятельности. Это обуславливает размытость представлений и смыслов, отсутствие потребностей в совершенствовании авторских шагов, развитии культуры изображения и самовыражения, где важно не просто понимание процедур отображения, визуализации, а ориентация на осознанность и обоснованность, понимание чувств и поведения с учётом существующих изобразительно представленных эталонов истины, добра и красоты [2].

Актуальность осмысления изобразительных шагов обуславливает требования к *культуре изображения* с учётом совокупности подкультур как содержательно-функциональных компонентов этого процесса. С целью формирования общего представления об аксиологии смысловых действий обучающихся по отражению изобразительного замысла раскрываем отдельные из них.

В результате, отметим, что разрешение задач передачи особенностей частей и формы отражаемого объекта соответствует установкам *подкультуры формообразования*, раскрываемой при наличии определённых предметных компетенций, проявлении способностей построения связей и сравнений. Если понимать форму как объём, образованный множеством плоскостей, то формообразование призвано осуществляться через внешнее и внутреннее обоснованное изучение внешнего облика и структуры, исследование связанных с ними процедур и способов передачи (цветовой, графической и т.п.), согласовываясь с императивами достижения композиционных задач. Наблюдается процесс сравнения видовой специфики отражения (если в живописной работе освещение вызывает изменение цвета и цветотональных отношений, то в графической возможно ограничение воспроизведения формы с помощью светотени) [3; 9].

По принципу решения большой формы в ходе моделирования объёмов раскрывается форма предмета без деталей, сосредоточение более мелких градаций объёмов, упрощение их до элементарно-геометрических. Изобразительный приём формообразования (квадратная, прямоугольная, овальная, круглая, треугольная плоскости и несмысловые формы, связанные со свойствами и качествами объектов изображения) позволяет распределять и достигать целостности внимания как художника-автора, так и зрителя [9]. Такой тип восприятия и познания сущности формы обуслов-

ливают наличие у художника изобразительного стиля. В направлении следования задачам изобразительной культуры, на основе принципа обобщения формы возможно сосредоточение внимания не на поверхности, а на содержании, облегчая перспективное построение, развитие опыта видения главного, логического осмысления увиденного для представления конечного варианта изображения [9]. Активизация внимания на парные формы, строящиеся на сопоставлении и сравнении при одновременном, параллельном отображении и связи, обеспечивает глубину высказывания основной идеи работы и достижение цельности композиции [4; 9].

Художественно-эстетическая теория фаз восприятия и реализации обеспечивает развитие ценностей и задач *подкультуры стадиальности изображения* как знания и умения, возможности упорядоченности и последовательности действий в ситуациях понимания специфики влияния изобразительного произведения на самого автора и будущего зрителя. Ссылаясь на основные идеи теории и принцип фазности, изображение строится поэтапно с учётом выбранных средств и материалов, замысла. В ходе изображения чаще всего присутствуют стадии (по П.А. Кудину [4; 5 и др.): 1) подготовительная (предварительная ориентировка и настрой на зрителя, выбор и распределение размеров полотна, масс, доминирующего тона; 2) основной работы и восприятия (определение психологических и композиционных средств; учёт соотношений статики и динамики, симметрии и асимметрии, пропорций, ритма, контрастов и нюансов); 3) заключительная (обеспечения целостности образа и его оценки; ознакомление зрителей с деталями работы, обеспечение смысловых связей элементов композиции, формирование эмоционального, интеллектуального, эстетического отношения к ведущему образу и технике работы). В отличие от неорганизованного срисовывания натуры принцип осмысления конструктивной последовательности диктует идеи взаимодействия изобразительных фаз (работа отношениями, от простого к сложному, от общего к частному) и линейности (поэтапное линейное построение, прокладка теней, моделирования тоном и объёмом, обобщения, оформление и достижение цельности работы), обеспечивая обогащение зрительного образа, рост зрительских ассоциаций, появление эмоционального и эстетического отношения [4;9].

*Подкультура преобразования* реализуется на основе знаний и умений, возможностей к формоизменению и смыслоизменению объектов, через практику варьирования смыслового содержания и изобразительных нюансов. С целью активизации внимания к изобразительному сюжету процесс создания образа строится на действиях по применению смысловых и материальных ассоциаций, учёте информативности, схематизации и формализации. Принципом видоизменения определяется степень, согласованность, мера всех преобразований внутренней структуры и формы поверхности (контур, фактура или цвет). Использование приёма изменения зрительной резкости на нечёткое видение позволяет избавление от детали-

зации образа [9]. Это обуславливает как накопление навыков обобщённого видения, ведущего к формоизменениям, так и смысловым преобразованиям на уровне функций, предназначений.

Системная теория эстетического в основании ставит принцип цельности изобразительного воздействия [4; 5 и др.], где *подкультура целостности* изображения раскрывается через знания и умения, возможности структурирования и обобщения, отражается через учёт специфики изображаемого образа и основной идеи, целостность информации, выразительных средств её передачи. Изобразительные средства отражают действительность в формах самой жизни, а выразительные – реализуются в знаковой символике [3; 4; 10 и др.]. В этом случае, культура изображения гарантируется требованиями, вызванными императивами к структуре, алгоритмам, приёмам работы.

Требование принципа контрастности, предполагает, что цветовой и зрительный контрасты строятся на сочетаниях сходного и различного, статики и динамики; через устойчивость форм и преобладание горизонтальных и вертикальных линий; а смысловой – на основе соединения объектов с противоположными качествами (наклонность, вытянутость, заострённость летящих в пространстве форм) [4]. Задача объединения элементов изображения решается через принципы близости, когда объединяются в рядоположенные группы и сходства, группируются сходные компоненты [3; 4; 7]. Принципиальный закон целостности позволяет обосновать требование замкнутости изобразительной плоскости. Изобразительный процесс строится дедуктивно от общей формы к деталям, через анализ глубины и объёма, соотношения плоскостей, создание второй природы [3]. Важно соблюдение требования ухода от плоскостного видения к пространственному отображению объёмов.

При этом, одни исследователи раскрывают идею понимания изобразительного искусства как средства хранения, передачи законов красоты, универсальной деятельности [1], другие отмечают [3; 5], что нельзя обращаться к изображению как к средству игры, не отдавая отчёта какое образное начало скрыто в нём. Формируется «аксио-образ культуры деятельности» обучающихся, где специфика создания и содержания изобразительных образцов обуславливает целостность логического и образного, эмоционального и рационального, материального и духовного, теоретического и практического. Через осмысленное отношение к культуре изображения осуществляется приобщение обучающихся к миру прекрасного, гарантируется проникновение в культурные основания социума и появление идеалов, связанных с изобразительным познанием картины мира, формирование целостного взгляда на культуру и жизнь общества [10].

В итоге, отметим, что практика осмысления культуры изображения в совокупности смыслоценностных связей и отношений должна строиться с учётом аксиологизированного результата и целенаправленного процесса,

совокупности регулятивов целостности и единства [6]. Авторские изобразительные действия обнаруживаются только в интеграционном контексте осмысленности результатов (*онтологические* (знание), *деятельностные* (опыт), *ценностные* (социально и личностно-значимые ценности)) [8]. Для обучающихся важно выдвижение императива смыслового изображения как установки на культуру проявления художественно-творческого потенциала, осознание аксиологии изобразительного искусства как способа жизне-существования. Именно изобразительные контексты воссоздают целостный образ культуры в её непрерывном развитии, способствуют созданию гармонии между науками, искусствами и культурой в целом.

*Источники и литература:*

1. Аринина, Н. Л. Уроки прекрасного : из опыта работы / Н. Л. Аринина. – М. : Просвещение, 1983. – 128 с.
2. Бабаян, А. Г. Синтезированные занятия как средство воспитания эстетически ориентированной личности / А. Г. Бабаян // Педагогические науки. – 2005. - №5 . – С. 13-23.
3. Белютин, Э. М. Основы изобразительной грамоты / Э. М. Белютин. – М. : Советская Россия, 1961. - 258 с.
4. Кудин, П. А. Психология восприятия и искусство плаката / П. А. Кудин, Б. Ф. Ломов, А. А. Митькин. – М. : Плакат, 1987. – 208 с.
5. Неменский, Б. М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить: кн. для учителя / Б. М. Неменский. – М. : Просвещение, 2012. – 240 с.
6. Осмоловская, И. М. Теоретико-методологические проблемы развития дидактики / И. М. Осмоловская // Педагогика. – 2013. - № 5. – С. 35-45.
7. Переверзев, Л. Б. Искусство и кибернетика / Л. Б. Переверзев. - М. : Искусство, 1966. – 136 с.
8. Перминова, Л. М. Теоретические и методологические основы развития современной дидактики / Л. М. Перминова // Педагогика. – 2013. -№ 5. – С. 45-50.
9. Петрусёва, Л. Методическая разработка «Рисунок гипсового слепка головы. Этапы ведения работы» / Л. Петрусёва // Художественная школа. – 2010. -№ 3 (36). – С. 22–27.
10. Полонская, М. А. Искусство в жизни людей: обр. прогр. по изобр. искусству / М. А. Полонская / Изобразительное искусство в школе. – 2005. – № 6. – С. 65–75.

## ПУТИ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОФИЛЯ НА ХУДОЖЕСТВЕННО- ГРАФИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ

Д.С. Сенько (Витебск)

Анализ состояния системы подготовки студентов художественно-педагогических специальностей выявил ряд проблем современной образовательной практики: низкий уровень ценностно-мотивационной активности, недостаточная психолого-педагогическая подготовка и самоорганизация, излишняя формализация знаний, снижение ответственности за результаты собственного труда, потребности в качественном освоении профессии и др.

Задача обеспечения устойчивого динамичного развития художественно-графического факультета заключается в формировании кадрового потенциала в сфере науки, культуры и визуальных искусств, личности специалиста нового типа, открытого для инноваций, способного к непрерывному образованию, приращению знания, мобильного в профессиональном плане, ориентированного на отечественные и общемировые культурные ценности.

Их решение вызывает необходимость совершенствования технологии профессиональной подготовки специалистов, внедрения активных методов обучения и воспитания, изменения принципов организации учебного процесса за счет усиления акцента на самостоятельную работу студентов, оптимизацию содержания, форм, методов и средств обучения и контроля внеучебной деятельности студентов, обуславливающие максимальное раскрытие их творческого потенциала.

Качество подготовки студентов на художественно-графическом факультете во многом обусловлено количеством часов, отводимых на изучение специальных дисциплин. Профильными дисциплинами по кафедре изобразительного искусства ХГФ ВГУ имени П.М. Машерова являются – рисунок, живопись, композиция, цветоведение, скульптура, методика преподавания изобразительного искусства, история искусств, пластическая анатомия и другие.

С целью анализа динамики изменения учебной нагрузки на дисциплины специальности был проведен анализ рабочих учебных планов с 1999 по 2022 учебный год по специальности «Изобразительное искусство и черчение. Дополнительная специальность». Результаты исследования приведены в таблице 1.

Очевидно существенное уменьшение практического компонента обучения студентов при переходе к каждому новому образовательному стандарту. Вместе с тем студент должен иметь возможность выявить и реализовать свои потребности в получении знаний и практического опыта, постоянного творческого саморазвития и самосовершенствования.

Таблица 1 – Динамика изменения объема учебной нагрузки по дисциплинам специальности 1-03 01 06 «Изобразительное искусство и черчение. Дополнительная специальность» с 1999 по 2022

Название дисциплины	Количество учебных часов по годам (учебные планы по спец. «Изобразительное искусство и черчение. Дополнительная спец. «Трудовое обучение»; «Изобразительное искусство и черчение. Дополнительная спец. «Изобразительное искусство и черчение. Технология»; «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы»)					
	До 2003	2003-2004	2004-2008	2008-2013	2013-2021	2021-2022
Рисунок	790	720	710	600	416	359
Графика	64	54	58	62	70	
Живопись	702	632	624	542	340	427
Композиция	216	156	154	164	142	130
Цветоведение	72	52	54	48	58	54
Скульптура	70	52	58	54	92	50
История искусств	284	292	310	208	214	196
Пластическая анатомия	38	28	30	30	34	62
Методика преподавания ИЗО	82	60	60	88	76	96
Всего	2318	2046	2058	1796	1442	1374

Если в 1999–2001 учебных годах общее количество часов на изучение живописи было 702 (из них только на освоение акварельной живописи на 1-2 курсах программой отводилось 301 час (8 часов – лекции и 293 – практические занятия), то в 2021–2022 уч. году общее количество аудиторных занятий по всем курсам составляло 279 часов, т.е. сокращение почти в 2 раза. Подобная отрицательная динамика присутствует и по другим важным для профессиональной подготовки педагогов-художников практико-ориентированным дисциплинам – рисунку и композиции.

Еще одним существенным сокращением практической подготовки студентов является уменьшение учебной практики «Пленэр». В 1999–2007 годах длительной пленэрной практики составляла 7 недель. Далее в 2008-2013 – 6 недель, в 2013–2021 – 3 недели, а с 2021 – 4 недели. Вместе с сокращением учебной нагрузки из учебного процесса выпал существенный раздел – пленэрная практика на старших курсах, которая раньше была ориентирована на освоение пейзажа в техники масляной живописи, служило важнейшим компонентом подготовки к выполнению дипломных работ по кафедре изобразительного искусства.

Исходя из проведенного исследования, можно сделать следующие выводы об оптимизации учебного процесса. Пути решения проблемы связаны с необходимостью:

1. Развития у студентов таких качеств, как инициативность, мобильность, креативность, ответственность.

2. Формирования готовности студентов к постоянному самосовершенствованию и саморазвитию, максимальному раскрытию своего профессионального потенциала, способностей, опыта практической деятельности.

3. Переосмысления целей, задач, содержания, образовательных технологий, методов организации учебно-познавательной деятельности, критериев оценки полученных результатов с учетом реалий постоянно меняющейся социокультурной и экономической потребности в специалистах художественного профиля.

4. Оптимизации самостоятельной деятельности студентов как существенного фактора повышения качества практико-ориентированной подготовки будущих педагогов-художников, разработки учебно-методического сопровождения самостоятельной работы на всем протяжении обучения по дисциплинам специальности.

5. Развития студенческого самоуправления как способа стимулирования творческой активности, ответственности, профессионального становления как личности и как специалиста.

6. Популяризации обучения в магистратуре для углубления профессиональной подготовки.

#### *Источники и литература:*

1. Сенько, Д.С. Перспективные направления совершенствования качества подготовки специалистов на ХГФ// Материалы XVI(63) региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов «Наука – образованию, производству, экономике», Витебск, 16-17 марта 2011 г - Т.2. Витебск, 2011. – С.35-37.
2. Сенько, Д. С. Роль и значение художественного образования в европейских школах//Искусство и культура. – 2019. - № 1 (33). - С.89-95.

## **АРТ-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ МОЛОДЕЖИ**

Д.С. Сенько, Е.Д. Боярова (Витебск)

Художественное образование является важнейшим способом развития и формирования целостной личности, представляет собой уникальное, многомерное, сложносоставное социокультурное явление, в рамках которого происходит развитие духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального потенциала.

Цели и задачи художественного образования на современном этапе определены в концепции художественного образования, где указано о необходимости формировать навыки самообразования и самореализации личности; повышать общий уровень значимости культуры и искусства [2].



В современных условиях стремительной интеграции в мировое сообщество и всеобщей глобализации труда реформа системы художественного образования является как никогда актуальной и востребованной. С одной стороны, происходит перенасыщение информационного пространства (знания, получаемые в школе, в кружках, СМИ, Интернете и т.д.), с другой – организм ребенка не может усвоить весь объем знаний в полном объеме.

Эта проблема заставляет педагогов художественного образования обратить внимание на развитие именно тех способностей учащихся, которые поспособствовали бы их к самореализации и самообразованию. В этой связи особое значение приобретают арт-педагогические технологии. Арт-педагогические технологии наиболее эффективно выполняют функции развития, воспитания средствами искусства, овладения практическими умениями и навыками в различных видах художественной деятельности. Арт-педагогические технологии обеспечивают успешное развитие и саморазвитие личности ребенка, родителей и педагога, раскрытие их потенциальных возможностей и оказание психолого-педагогической помощи и поддержки в преодолении возникающих проблем в процессе конструктивной социализации и духовно-нравственного развития.

В последнее время, в художественной практике всё чаще стали использовать метод проектов. В ходе работы над проектом возможны различные приемы изучения материала, которые может выбрать сам участник. Работа над арт-проектом может проходить как в групповой форме, так и в индивидуальной, при этом возможно объединение как более сильных участников, так и слабых, с целью активизации их творческого потенциала. Участие в совместной творческой работе помогает детям выполнять операции в своем собственном ритме, учит сотрудничеству, распределению ролей, передавать опыт от одного к другому. Как правило, работа над проектом предполагает выход за рамки выполняемых задач к новому более качественному уровню. Знания конкретизируются, актуализируются, приобретают гибкость, закрепляются, особенно, когда происходит совместное обсуждение работы участниками проекта. Учащиеся учатся ставить цели, проводить эксперименты, делать наблюдения, выступать с докладами, организовывать выставки, конкурсы и концерты, где в полной мере могут продемонстрировать своё творчество, показать “свое я” и наблюдать за другими. Так как арт-проект предоставляет возможность свободно и нетрадиционно оформить результат своей деятельности, он помогает максимально раскрыться и выявить способности всех участников творческого процесса, развить креативное мышление, фантазировать, проявить инициативность.

В художественном образовании нет возрастных рамок, участниками одного проекта могут стать как учащиеся младшего школьного возраста, так и подростки. В совместной деятельности они учатся не только общаться, договариваться, но и искать компромисс, четко планировать свою деятельность, принимая во внимание время, ресурсы, методы и приемы твор-

ческой деятельности, начальный, промежуточный и итоговый результат своей работы.

Одним из актуальных способов развития познавательных способностей молодежи в сфере художественного образования является использование электронного или онлайн-обучения: создаются электронные учебные пособия по теоретическим курсам художественно-эстетическим дисциплинам; разрабатываются электронные лекции, курсы, вебинары. На просторах интернета находится множество обучающих курсов, видео-уроков по изобразительному, декоративно-прикладному и музыкальному искусству, мастер-классы, которые пользуются популярностью среди детей и подростков нынешнего поколения.

Также, одной из проблем современной молодежи учёные отмечают увеличение числа детей с эмоциональными проблемами, связанными с повышенной возбудимостью, не умением справляться с эмоциональным напряжением. Зачастую это вызвано не умением управлять своими эмоциями из-за чего растёт эмоциональный дискомфорт и снижается желание активных действий. Для решения данной проблемы в художественном образовании всё чаще используется потенциал арт- технологий, арт-терапии, игротерапии, сказкотерапии как неотъемлемых составляющих творческих занятий.

Арт-педагогические технологии представляют собой систему вербального и невербального взаимодействия учителя с детьми с целью реализации основных функций художественного образования: развивающей, воспитывающей, обучающей, коррекционную. Художественное образование само по себе предполагает наличие художественной деятельности в процессе образования, но не является арт-педагогической технологией. Главное отличие художественного образования в том, что художественная деятельность в большей степени направлена на решение профессиональных задач (научить рисовать, играть на музыкальном инструменте, танцевать, дать знания в области культуры и искусства), но при этом так же имеет возможность использовать средства искусства для развития средствами искусства личностей, формировании у них основ художественной культуры и овладении практическими умениями в разных видах художественной деятельности. Арт-педагогические технологии, в первую очередь направлены на решении личностных проблем учащихся, а искусство является одним из ведущих средств в этом.

Художественная деятельность сама по себе может являться мощным фактором, помогающим решить многие эмоциональные проблемы детей и подростков. Так, например, изобразительная деятельность допускает самые разные способы обращения с художественными материалами. Одни из них, по мнению А.И. Копытина, позволяют оказать седативный эффект, снять эмоциональное напряжение, отвлечь от проблем. Другие – отрегулировать сложные переживания и достичь над ними контроля. Выражение чувств и представлений ребенка в процессе изобразительного творчества и

игры также делает более наглядными и доступными для осознания различные стороны его внутреннего мира и позволяет выстраивать с ним психотерапевтическое взаимодействие [1].

Многим современным детям, не хватает живого общения с родителями, сверстниками, друзьями, поэтому интернет-общение становится единственным способом общения.

Значительно снижается уровень социальной компетентности и самостоятельности в принятии решений не только у учащихся младшего школьного возраста, но и у подростков. Как правило, они не признают идеалов, не любят придерживаться социальных рамок, но искренне верят в свои возможности. В этой связи художественное образование направлено на развитие коммуникативных способностей молодежи. В процессе художественной деятельности ребенок учится новым способам общения, получает эмоциональный заряд, понимает свою значимость в коллективе, тем самым формируются положительная самооценка, потребность в самосовершенствовании. Гармонизируется личность ребенка через развитие способностей самовыражения и самопознания в искусстве.

**Заключение.** Инновационные технологии в обучении являются одним из приоритетных направлений совершенствования системы образования. Внедрение инновационных технологий в систему художественного образования повышает общее качество образования и способствует подъему обучаемых на новый качественный уровень. Безусловно, современные технологии в художественном образовании – действенное средство, с помощью которого могут быть решены разнообразные проблемы современных детей и подростков.

Уроки изобразительного искусства должны быть ориентированы на осознание учащимися ценности жизни, на укрепление интереса и доверия к людям, на формирование способности к сотрудничеству, ответственности и гражданской солидарности, нравственного самосознания, приобщения к лучшим традициям мировой культуры.

В результате обучения личный опыт учащегося, его индивидуальные достижения, уровень и особенности развития поступательно расширяются и обогащаются за счёт освоения новых знаний, умений и способов деятельности, развития художественно-творческих способностей.

#### *Источники и литература:*

1. Методы арт-терапевтической помощи детям и подросткам: отечественный и зарубежный опыт / под ред. А.И. Копытин. – М.: Когито-Центр, 2012. –С.8.
2. О концепции развития образования в сфере культуры и искусства в российской федерации на 2008–2015 годы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ppt.ru/newstext.phtml?id=29609>
3. Полонский, В.М. Инновации в образовании (методологический анализ) // Инновации в образовании. – 2007.- № 3-4.- С.18.

## СОЧЕТАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И НЕТРАДИЦИОННЫХ ТЕХНИК ПРИ ОБУЧЕНИИ УЧАЩИХСЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ДШИ

Д.С. Сенько, А.М. Погорельская (Витебск)

Использование инновационных технологий в образовании является одним из важнейших направлений развития информационного общества.

Понятие «инновация» имеет междисциплинарный характер и является одним из самых популярных в современных социальных исследованиях. В переводе с латинского языка оно означает «обновление, новшество или изменение». В контексте системного подхода «инновация» определяется как целенаправленное изменение в функционировании системы, причем в широком смысле это могут быть качественные и (или) количественные изменения в различных сферах и элементах системы. Деятельность, обеспечивающая превращение идей в нововведение и формирующая систему управления этим процессом, является инновационной деятельностью.

В психолого-педагогической литературе нововведение понимается как результат инновации, а инновационный процесс рассматривается как взаимосвязанное развитие трех основных этапов: 1) генерирование идеи (научное открытие); 2) разработка идеи в прикладном аспекте; 3) практическая реализация нововведения [1]. В связи с этим инновационную деятельность можно рассматривать как процесс доведения идеи до стадии практического использования и реализация. Более подробную характеристику этапов развития инновационного процесса предлагает В.С. Лазарев, выделяя следующие действия:

- определение потребности в изменениях;
- сбор информации и анализ ситуации;
- предварительный выбор или самостоятельная разработка нововведения;
- принятие решения о внедрении (освоении);
- собственно внедрение;
- институализация или длительное использование новшества, в процессе которого оно становится элементом повседневной практики [2].

Совокупность всех этих этапов образует единичный инновационный цикл, позволяющий повысить качество знаний обучающихся.

Инновации в обучении изобразительному искусству – это актуально значимые и системно организованные нововведения, возникающие на основе разнообразия инициатив и новшеств, которые становятся перспективными для совершенствования системы образования, позитивно влияют на развитие всех форм и методов обучения.

Ребенок мыслит красками, формами, звуками, поэтому самое доступное – это наглядное обучение, с применением новых технологий. На уроках ИЗО доминирует визуальное восприятие ребенка, поэтому исполь-

зование мультимедийного оборудования обеспечивает информационное сопровождение, позволяет разнообразить формы работы, активизировать внимание и повысить творческий потенциал учащихся. С применением инновационных технологий мы можем сделать уроки изобразительного искусства неповторимыми, информативными, увлекательными, а главное – всесторонне развивающими.

Уроки можно построить по нескольким направлениям:

1. Презентации. Ведение занятий по изобразительному искусству в виде презентации позволит педагогу не только читать лекции, но и вести беседы с обучающимися, дает возможность знакомить с художественными произведениями, делать пояснения и обсуждать их.

2. Мультимедийные занятия. Мультимедийный проектор можно использовать как источник богатой информации. Развивает познавательную активность и творческий потенциал обучающихся, повышает статус предмета. Преимущества использования компьютерных технологий на уроках изобразительного искусства:

- визуальное восприятие информации;
- обеспечение последовательности изучения темы, визуализации этапов и требований к выполнению заданий;
- иллюстрирование результатов деятельности;
- сосредоточение внимания на деталях, изучение художественных достоинств произведения;
- активизация учебного процесса, повышение мотивированности обучающихся.

3. Слайд-фильм. При просмотре слайд-фильма обучающиеся моментально включаются в работу; идеально подходит на уроках поэтапного рисования или тестовых заданий.

Таким образом, использование компьютерных технологий позволяет оптимизировать учебный процесс, охватить все этапы учебной деятельности, успешно работать с детьми разного уровня развития и мотивированности.

К инновационным технологиям так же относят: нетрадиционные техники рисования такие, как – «зентангл», «дудлинг», «кляксография», «монотипия», «пескография», «граттаж», рисование на камнях. Дети увлеченно осваивают нетрадиционные техники и материалы, создавая интересные работы.

Зентангл и дудлинг – интересный вариант изотерапии для обучающихся (*особенно младших школьников и подростков*). Данные техники рисования возникли не давно, а ее авторами являются художница Мария Томас и монах Рик Робертс. Именно они обнаружили медитативный эффект от рисования узоров и решили разработать систему, которая помогла бы всем желающим получить такой же опыт и добиться релаксации в процессе создания изображений для этого авторы рекомендуют делать каждый

штрих осмысленно, сосредоточив внимание и освободив от негативных мыслей. Рисование узоров в этих техниках – расслабляющее занятие, позволяющее сбросить накопившийся негатив и даже искать и развивать скрытые возможности. Техники доступны и детям, и взрослым.

Кляксография – это отличный способ весело и с пользой провести время, поэкспериментировать с материалами, создать необычные образы. В процессе рисования получаются спонтанные изображения, которые в дальнейшем дорисовываются с опорой на воображение и опыт восприятия.

Монотипия (один отпечаток) – изображение создается на поверхности и затем отпечатывается на листе бумаги. Изобретение монотипии приписывается итальянскому художнику и гравёру Джованни Кастильоне (1607-1665). Важная особенность этого вида творчества состоит в том, что его результат всегда является уникальным. Данная техника рисования позволяет учащимся развивать творческие способности, образное мышление и воображение.

Пескография – это рисование песком на столе или планшете. При пескографии развивается художественный вкус и мелкая моторика рук. Песочные рисунки легко поддаются исправлению, помогая дошкольникам не бояться ошибок. Обычно используют очищенный песок (соль, манка, гречка, кофе). Все действия выполняются руками, хотя в качестве приспособлений могут использоваться кисточки, песочные карандаши, палочки, валики, трафареты и др. Полученное изображение можно сфотографировать и распечатать. Процесс рисования при необходимости можно транслировать на экран с помощью видеокамеры.

Граттаж (граттография) – способ выполнения рисунка путём процарапывания пером или острым инструментом краски (туши) на поверхности бумаги или картоне. Рисунки, выполненные в технике граттаж, отличаются контрастом белых линий и черного фона, и похожи на гравюры.

Рисование на камнях – создание художественных образов акриловыми или гуашевыми красками на поверхности камней.

Различные смешанные техники воспитывают интерес к творческому процессу, развивают способность находить красоту в окружающей действительности, учатся мыслить креативно.

В ходе исследования деятельности учащихся детской школы искусств было выявлено, что нетрадиционные техники оказывают большое положительное влияние: создают терапевтический эффект, избавляют от стресса и негативных эмоций; способствуют релаксации; мотивируют и приносят вдохновение; способствуют развитию творческих способностей; улучшают зрительно-двигательную координацию и концентрацию внимания. Особенности использования ее для учащихся связаны с:

- развитием мелкой моторики;
- улучшением восприятия различных цветов и их оттенков;
- совершенствованием креативного мышления и воображения, стимулированием восторга и удивления;

- расширением знаний об окружающем мире, техниках и технологиях изобразительного искусства, способов создания изображения;
- развитием навыков самостоятельной работы;
- развитием чувства успешности, заинтересованности в творческой деятельности.

Подводя итог, можно сказать, что использование нетрадиционных техник на уроках ИЗО воспитывают интерес к творческому процессу, развивают потребность в творчестве, развивают воображение и фантазию, креативное мышление.

#### *Источники и литература:*

1. Гребенюк, И.И. Анализ инновационной деятельности высших учебных заведений России / И.И. Гребенюк, Н.В. Голубцов, В.А. Кожин [и др.] / под ред. И.И. Гребенюк. М.: Изд-во «Академия Естествознания», 2012. – 464 с.
2. Лазарев В.С. Обобщенная модель инновационного процесса // Муниципальное образование: инновации и эксперимент. – 2009. – № 3. – С. 22-28.

## **РАЗВИТИЕ АССОЦИАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТВОРЧЕСТВА МАРКА ШАГАЛА**

Е.О. Соколова, Е.А. Карпова (Витебск)

Мышление художника ввиду специфики изобразительной деятельности, художественного творчества отличается своими особенностями. Мышление художника – это умения «мыслить образами», т.е. воспроизводить жизнь в художественных образах. Яркой особенностью мышления художника, обусловленной активным участием в творческом процессе зрительных образов памяти и воображения, является его ассоциативность. Ассоциация по контрасту, по сходству и по смежности постоянно присутствуют в мыслительной деятельности художника на всех этапах его творческого процесса. И чем богаче, разнообразнее эти ассоциации, тем интереснее и выразительнее художественные образы, сюжеты, создаваемые на их основе. Ассоциативные образы в мышлении художника отражают многочисленные ассоциации, которые встречаются в самой жизни.

Развитие ассоциативного мышления обучающихся на занятиях в художественной школе – это создание новых условий для развития творческой личности, что помогает ориентироваться в современных ситуациях, решать задачи творческого характера.

Цель исследования – проанализировать возможности развития ассоциативного мышления, обучающихся через знакомство с творчеством Марка Шагала.

Исследование проводилось на уроках композиции в первом классе и на занятиях изостудии «Ультрамарин» ГУО «Детской художественной школы им. И. Ф. Хруцкого». В работе использованы методы изучения и обобщения педагогического опыта, анализа, ассоциативный метод, наблюдения, метод временных изменений, обработки полученных данных, метод воздействия.

Рассматривая возможности процесса развития ассоциативного мышления у обучающихся детской художественной школы, следует отметить, что под влиянием обучения расширяются знания и представления, которые, в первую очередь, связаны с деятельностью мышления. Деятельность мышления «наиболее сложная (логическая) форма переработки информации об окружающей действительности» и один из важных познавательных процессов, развитие которого играет немаловажную роль в становлении творческой личности детей и подростков [1, с. 9]. В процессе изобразительной деятельности обучающимся необходимо знакомится с отвлеченными понятиями, овладение которыми означает более глубокое раскрытие особенностей, закономерностей явлений, объекта, установление связей и отношений между предметами и явлениями, что непосредственно ведет к развитию ассоциативного мышления.

Об актуальности развития ассоциативного мышления говорили многие педагоги-художники, отмечая, что «художник, умеющий видеть жизнь, умеет и фантазировать. Он может сочинять, изображать то, чего нет – небывалые страны, иные миры, неведомое прошлое и далекое будущее» [2, с. 56]. Овладевая системой понятий, отражающих действительные связи и отношения предметов и явлений, обучающиеся знакомятся с закономерностями объективного мира, творчеством художников, объектами и явлениями действительности. Развитию ассоциативного мышления способствует целенаправленность учебных занятий, требующих целенаправленной ассоциативной деятельности.

В рамках нашего исследования нами был разработан комплекс творческих заданий, направленный на развитие ассоциативного мышления. В качестве темы для изучения было выбрано творчество витебского художника Марка Шагала. Задания включают в себя теоретический материал для ознакомления, который необходим для выполнения практической работы; создание ассоциативной композиции по мотивам творчества М. Шагала.

*Задание 1.* Знакомство с литературными произведениями о М. Шагале, отражающими жизнь художника. Знакомство с творчеством М. Шагала, его работами, особенностями создания ассоциативных образов. Погружение в среду творчества художника, изучение понятия «формальная композиция», принципов ее построения.

*Практическое задание 1.* Создание формальной композиции по мотивам творчества М. Шагала на тему «Полет» (Рисунок 1).





Рис. 1 – Спирченок Матвей. Формальная композиция

*Задание 2.* Погружение в культурно-историческое наследие Витебской художественной школы. Посещение дома-музея Марка Шагала в г. Витебске, где обучающиеся знакомились с бытом и культурой еврейской семьи XIX- нач. XX века, которые повлияли на художественное творчество М. Шагала. Посещение Арт-центра Марка Шагала в г. Витебске, где обучающиеся знакомились с оригинальными графическими работами художника: литография, ксилография, офорты.

*Практическое задание 2.* Выполнение эскизов по мотивам творчества М. Шагала. Создание композиции по разработанным эскизам (Рисунок 2).

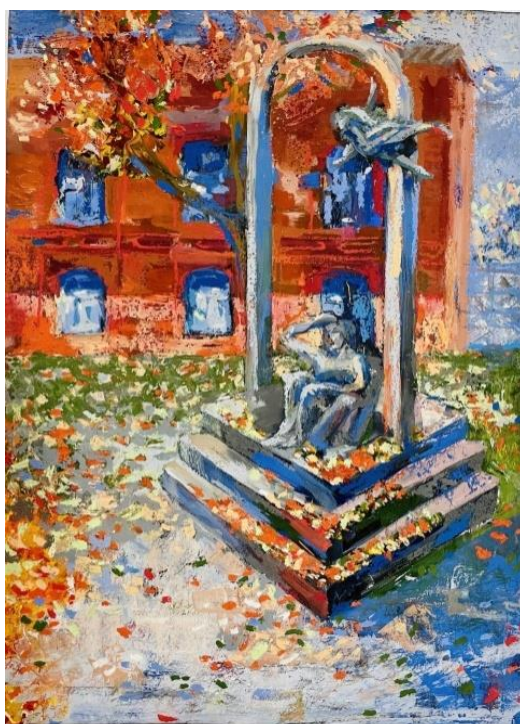


Рис. 2 – Станкевич Алина. Шагаловская осень

Задание 3. Изучение произведений художника М. Шагала с целью знакомства с символикой цвета и спецификой создания художественных образов. При изучении данной темы выполнялись упражнения на создание палитры цвета и доски настроения картины.

*Практическое задание 3.* Выполнение ассоциативной композиции с использованием цветовых сочетаний, характерных работам М. Шагала (Рисунок 3).



Рис. 3 – Карпова Ксения. По мотивам шагала

Представленный комплекс заданий позволил обучающимся расширить свои представления о возможностях создания ассоциативной композиции через знакомство с творчеством Марка Шагала, что в дальнейшем поможет в реализации творческих задач на занятиях в художественной школе.

**Заключение.** В результате исследования нами была реализована программа, задания которой были направлены на развитие ассоциативного мышления у обучающихся художественной школы. Представленные задания вызвали большой интерес и положительные эмоции у обучающихся, а созданные композиции характеризовались разнообразием художественных образов и цветовых сочетаний.

*Источники и литература:*

1. Соколова, Е.О. Стилизация как методическое средство взаимосвязи натурального и декоративного рисования: монография/ Е.О. Соколова – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 211 с. URL: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/10598> (дата обращения: 10.10.2022).
2. Неменская, Л.А. Изобразительное искусство : искусство в жизни человека. 6 класс : учеб.для общеобразоват. учреждений / Л.А. Неменская; под ред. Б.М. Неменского. – М. : Просвещение, 2008.– 176 с.

## ОСОБЕННОСТИ ЛЕПКИ РЕЛЬЕФА НАТЮРМОРТА НА ЗАНЯТИЯХ ПО СКУЛЬПТУРЕ

С.Н. Сотников (Витебск)

В процессе обучения скульптуре студентов художественно-графического факультета одним из первых практических заданий является лепка с натуры натюрморта из простых геометрических тел. Это задание имеет огромное значение для восприятия объемных форм и предметов в пространстве, применения знаний построения простых геометрических тел, совершенствования навыков лепки.

Почему именно рельеф выбран в качестве первых заданий при обучении основам скульптуры? Это обусловлено тем, что рельеф не требует специального оборудования в виде скульптурного станка, сложного каркаса, инструментов и приспособлений. Для работы над рельефом достаточно иметь стол и подставку, на которую можно установить доску с рельефом. В качестве основы, на которой выполняется работа, можно использовать деревянную или фанерную доску прямоугольной или квадратной формы. На эту основу прибиваются небольшие гвоздики, к которым привязывается мягкая проволока, выполняющая функцию каркаса для удержания глины. Если работа выполняется в пластилине, то можно обойтись и без каркаса. Из инструментов понадобятся стека, петли различного размера и формы, а также линейка, измерительный циркуль.

Любое скульптурное задание начинается с лепки основания – плитна. Плитн для рельефа будет представлять собой выложенный и тщательно утрамбованный слой глины либо пластилина толщиной 1–2 см (в зависимости от высоты рельефа). Подготовленный плитн должен иметь одинаковую толщину по всему своему периметру, а также строгую геометрически правильную форму прямоугольника или квадрата. Поверхность плитна по возможности выравнивается с использованием линейки или «правила» (идеально ровной металлической полосы). После завершения работы над плитном начинается непосредственная работа по выполнению рельефа натюрморта.

Для натюрморта выбираются простые по форме геометрические предметы (куб, шар, шестигранная призма, пирамида). Они устанавливаются на натуральный столик, образуя гармоничную композицию. Предметы, стоящие на столе могут частично перекрывать друг друга, шар или пирамида может располагаться на кубе или призме. В качестве фона и основания можно использовать драпировку с несколькими несложными складками. Фон необходим для того, чтобы показать расположение предметов в пространстве и удаленность их от задней плоскости.

После организации постановки натюрморта, необходимо выбрать место, с которого будет вестись работа. Желательно, чтобы взгляд, направленный на постановку, был перпендикулярен плоскости фона натюрморта и этюда рельефа.

При лепке натюрморта необходимо понимать, что вся объемная постановка в рельефе будет уплощенной. Степень уплощения будет опреде-

лять высоту рельефа. В данном этюде высоту рельефа необходимо брать примерно в треть или четверть объема изображаемых предметов, это позволяет легче понять законы уплощения предметов в рельефе и вместе с тем передавать ощущение трехмерности пространства и объемности изображения. В рельефе ощущение расположения предметов в пространстве передается не рисунком или перспективным сокращением, а увеличением или уменьшением выпуклости изображаемых предметов (предметы, расположенные ближе делаются объемнее, дальние – изображаются плосче). То же самое касается и самих предметов (предмет, условно поделенный на переднюю и заднюю части, в рельефе уплощается не одинаково: передняя часть сокращается в меньшей степени, чем задняя). В этюде натюрморта необходимо показать, что предметы стоят на плоскости стола, на некотором расстоянии от фона, но не отрываются от него и не «погружаются» в фон. Предметы не должны казаться разрезанными и приставленными к фону.

Работа над этюдом натюрморта начинается с нанесения рисунка постановки стекой на подготовленный плинт. Намечается общий контур изображаемых предметов, которые видимы спереди, линия пересечения плоскости стола и фона. Затем в нижней части плинта начинается набор объема стола. Его объем, начинаясь от дальней горизонтальной линии постепенно наращивается вперед и вниз до линии переднего края предметной плоскости. На вылепленной плоскости стола наносится рисунок контуров оснований предметов, с учетом рельефного сокращения объемов.

Далее в соответствии с рисунком на фоне набирается тонкий объем, который наращивается в соответствии с рисунком на плоскости стола. В процессе набора объема необходимо строго следить за планами рельефа, уточняя расположение предметов относительно друг друга, плоскости фона, а также отдельных частей предметов.

Во время работы необходимо не забывать о пропорциях, форме и очертаниях предметов. Расположение предметов в пространстве проверяется сверху и с боков. Не следует убирать объемы в тех местах, где предметы отходят от фона. Их необходимо подрезать с краев, внутрь по направлению к фону. После того как набраны основные отношения и общий рельеф, можно переходить к проработке формы предметов и деталей, моделирования поверхности, уточнения силуэтов. Затем выполняется работа по передаче пластики складок драпировки. Драпировка должна быть вылеплена так, чтобы под ней мы могли представить форму предмета, который она покрывает. Складки на фоне лепятся очень тонко, почти рисуются, для создания эффекта удаленности. Драпировка, свисающая с переднего края стола, может иметь крупные объемные складки.

Строгая методическая последовательность выполнения данного задания дает основу для дальнейшего обучения лепке рельефа с натуры, знакомит с основными законами построения изображения по планам, является переходом к выполнению более сложных заданий – лепка рельефа головы, фигуры, сюжетной композиции.

## ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ ОБСЛУЖИВАЮЩЕГО ТРУДА

И.А. Сысоева, А.В. Головнёва (Витебск)

Современный учебный процесс, протекающий в условиях информатизации и массовой коммуникации всех сфер общественной жизни, требует существенного расширения арсенала средств обучения, что позволяет делать учебный процесс более ярким и насыщенным как для педагога, так и для обучающихся.

Современное образование немислимо без инновационных процессов. В общем смысле «инновация» (от латинского «innovation») – нововведение, изменение, обновление связывается с деятельностью по созданию, освоению, использованию и распространению нового.

В настоящее время существует множество способов инновационного обучения, например модульное обучение, электронно-интерактивное обучение, проблемное обучение, дистанционное обучение, исследовательское методическое обучение и т.д. [1].

Целью инновационной деятельности является качественное изменение личности учащегося по сравнению с традиционной системой. Развитие умений мотивировать действия, самостоятельно ориентироваться в получаемой информации, формирование творческого нешаблонного мышления, развитие детей за счёт максимального раскрытия их природных способностей, используя новейшие достижения науки и практики, – основные задачи инновационной деятельности [2].



Рисунок 1 – Вариант выполненного задания на тему «Меблировка жилых помещений»

В программе учебного предмета «Обслуживающий труд» есть раздел «основы домоводства», которому не всегда уделяется достаточно внимания. Отсюда и возникла идея применить электронно-интерактивный метод обучения при разработке плана-конспекта урока из данного раздела, что могло бы заинтересовать как учащихся, так и педагогов.

Во время проведения урока в 6 классе на тему «Меблировка жилых помещений» присутствовало 9 человек. В процессе работы учащимся было разрешено пользоваться мобильным телефоном, чтобы выполнять интерактивные задания (рисунок 1). Для выполнения главного задания использовалась программа SketchUp, с помощью которой создали комнату, расположение и вид мебели, в которой учащиеся выбирали самостоятельно. Каждый разместил свой вариант элемента интерьера. В итоге мы получили общую работу от класса (рисунок 2).

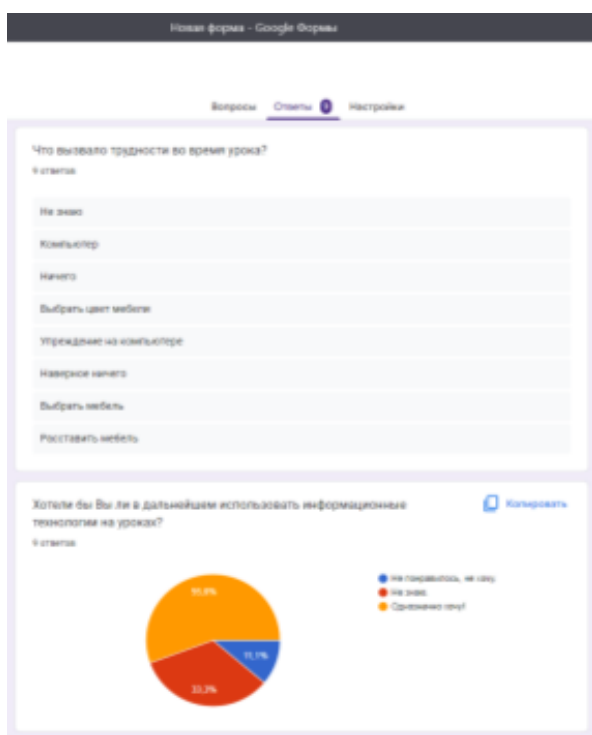


Рис. – 2. Сводная информация по выполнению задания



Рис. 3 – Результаты опроса в GoogleForms

После выполнения основного задания проводилась рефлексия в виде опроса. Учащимся было предложено просканировать QR-код, который давал доступ к опросу в GoogleForms. Эта программа хороша тем, что все ответы приходят в аккаунт учителя. Педагог получает структурированную сводку (рисунок 3), по которой сможет без труда сделать необходимый анализ.

Рассмотрев инновационную деятельность при использовании информационно-коммуникативных технологий в современном образовательном процессе, можно сделать вывод, что компьютерные технологии спо-

способствуют формированию познавательной деятельности, активности учащихся, повышению интереса к предмету «Трудовое обучение».

Использование современных компьютерных технологий в процессе обучения влияет на рост профессиональной компетенции учителя, что способствует значительному повышению качества образования. Современный педагог должен эффективно использовать, разрабатывать и создавать цифровые образовательные материалы и ресурсы.

*Источники и литература:*

1. Слободчиков, В. И. Инновации в образовании: основания и смысл / В.И. Слободчиков // Педагогические инновации. – 2004. – № 3. – С. 17-36.
2. Габбасова, Л. З. Инновационные технологии в образовательном процессе / Л. З. Габбасова. – Текст : непосредственный // Инновационные педагогические технологии : материалы V Междунар. науч. конф. (г. Казань, октябрь 2016 г.). – Казань : Бук, 2016. – С. 61-63. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/207/11108/> (дата обращения: 20.10.2022).

**СОЗДАНИЕ ИЗДЕЛИЙ ИЗ ФЕТРА КАК СРЕДСТВО  
ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ  
СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

И.А. Сысоева, Я.А. Карпова (Витебск)

На сегодняшний день особое внимание уделяется вопросам улучшения организационных, психолого-педагогических подходов и повышению качества образовательного процесса. Структура и содержание общего среднего образования предполагает, что одной из приоритетных задач образовательного процесса является развитие разносторонней личности. Осуществление данного подхода предполагает формирование у учащихся разнообразных навыков, применимых в жизни.

Уроки трудового обучения – неотделимая часть системы образования, воспитания и развития школьников. Один из изучаемых разделов программы трудового обучения отведен практической направленности по обучению шитью, вышиванию и другой обработке тканых материалов. На уроках учащиеся приобретают первичные знания, знакомятся с материалами, способами их обработки и особенностями, формируют простейшие навыки по раскрою ткани, разметке и шитью. Школьникам нравится создавать изделия своими руками, конструировать, шить. Такое стремление необходимо поддерживать и развивать, мотивируя учащихся к творческой деятельности. Ведь исследования учёных, опыт работы опытных педагогов, доказывают, что каждый ребенок – творец.

Современная промышленность производит большое многообразие видов текстиля, нитки, ленты, пряжа – все перечисленные материалы хорошо выполняют свое функциональное предназначение, но с течением времени появляется все больше разнообразных материалов для творчества, которые соответствуют возможностям реализации замысла. К таким материалам можно отнести фетр.

Фетр (от франц. feutre - войлок) – это своеобразный нетканый материал, созданный путем сваливания пуха, шерсти и меха [2, с. 9]. Фетр разделяют на мягкий и твердый, в составе присутствуют натуральные и искусственные компоненты. Он бывает различной толщины и формы, существует огромное разнообразие цветов и оттенков. Так же у него много достоинств, можно выделить следующие: фетр достаточно экологичен, не мнется, имеет плотные края, соответственно не рассыпается, хорошо поддается пришиванию и приклеиванию. Изделия выглядят очень лаконично и привлекательно. Из мягкого фетра наиболее часто шьют игрушки, броши и любые другие изделия. Фактура материала, из которого сделано изделие, имеет значимую роль. Мягкие на ощупь материалы вызывают приятные эмоции, активизируют познавательный процесс.

Создавая что-либо своими руками дети совершенствуют не только практические навыки выполнения, но и развивают внимательность, память, терпение и аккуратность. Занятия творчеством содействуют развитию художественного вкуса, помогают сформировать пространственное воображение. Помимо этого, у детей совершенствуется мелкая моторика рук, что особенно актуально для школьников младшего возраста.

В процессе выполнения работы с фетром, ребенок ощущает весь спектр чувств, восхищается красивому, любит и чувствует огорчение, если задуманное не получается, стремится достигнуть хороших результатов или вовсе теряется и ожидает помощи от взрослого.

Умение сделать работу самостоятельно позволяет ребенку почувствовать себя уверенно, избавиться от ощущения беспомощности в окружающем мире. Вера в себя и уверенность в своих силах и возможностях – важное условие для того, чтобы ребенок был счастлив.

На уроках трудового обучения происходит творческая работа ребенка с текстильными материалами, в процессе которой он создает интересные предметы и изделия для украшения быта. Такой труд является декоративным, поскольку при создании красивых предметов он учитывает эстетические качества материалов на основе имеющихся представлений, знаний, практического опыта, приобретенных в процессе трудовой деятельности. Таким образом, можно обозначить, что фетр достаточно прост в применении на уроках трудового обучения, имеет множество положительных свойств. В процессе создания изделий происходит активное развитие твор-



ческого мышления посредством формирования познавательных интересов, способствует стремлению своим трудом создавать вокруг себя красоту.

*Источники и литература:*

1. Жаннетт, Кнаке Картины из фетра своими руками / Кнаке Жаннетт. - Москва: Ниола-Пресс, 2017. - 415 с.
2. Зайцева, А. А Войлок и фетр [Текст] : большая иллюстрированная энциклопедия / Анна Зайцева. - Москва :Эксмо, 2011. – 203.
3. Ивановская, Т. В. Игрушки и аксессуары из фетра / Т.В. Ивановская. - Москва: Рипол Классик, 2017. - 300 с.
4. Соколова, О. Этот удивительный фетр! / О. Соколова. - Москва: Феникс, 2020. - 12 с.
5. Токарева, Елена Мои цветы. Ткани, ленты, фетр, вязание, валяние / Елена Токарева. - Москва: Эксмо, 2016. - 968 с.

**ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ОБОРУДОВАНИЯ,  
МАТЕРИАЛОВ, ИНСТРУМЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
РЕЗЬБЕ ПО ДЕРЕВУ**

И.А. Сысоева, Л.В. Коваленко (Витебск)

Повышение качества профессионального образования является одной из приоритетных задач, решение которой связано с организацией всего процесса обучения. Несомненно, качественная теоретическая база высшего образования является фундаментом, позволяющий выпускникам расширять свои профессиональные компетенции. Однако, уменьшение в учебных планах количества аудиторных часов на формирование практических умений и навыков не может не отразиться на результатах формирования практической составляющей в подготовке педагогов-художников.

Использование высокотехнологического оборудования и инструментов (3D-принтер, станок лазерной резки, фрезерный станок с ЧПУ), позволяющего сокращать в процессе практических занятий время на выполнение задания от проекта до конечного результата, позволит значительно усилить мотивационный аспект учебной деятельности.

В современном мире с появлением новейших разработок, высоких технологий по деревообработке, ежегодно появляется большое количество новинок электроинструмента и материалов, которые внедряются в нашу жизнь и помогают ускорять, совершенствовать процессы творческой деятельности в таком виде декоративно прикладного искусства, как резьба по дереву.

Наряду с использованием новых технологий и инструмента для улучшения процессов финишной обработки изделий из дерева химической

промышленностью разработано большое количество разнообразных отделочных материалов [1]. Ассортимент современных лакокрасочных материалов заметно отличается от выпускаемых в недалеком прошлом.

В зависимости от назначения изделия и его размещения в окружающей среде подбирается соответствующий состав по свойствам ударной вязкости, времени высыхания, огнезащитным свойствам, устойчивости к ультрафиолету и др. Существует множество разновидностей акриловых и полиуретановых лаков, двухкомпонентных смол, натуральных масел, пропиток и восков.

Появление технических новинок способствует стимуляции познавательной активности, увеличению скорости обработки изделий из древесины и получению более широких возможностей для развития творческого потенциала начинающего резчика.

В настоящее время содержание образовательных программ по деревообработке требует дополнений с учетом появления новых материалов и инструментария для обработки древесины. Учебные мастерские зачастую с устаревшим оборудованием нуждаются в обновлении технической базы.

Целью данного исследования явилось определение влияния современного оборудования на процесс обучения студентов художественной резьбе по дереву.

Материалом для изучения послужили современные технические новинки устройств, инструмента и оборудования, предназначенного для обработки древесины и непосредственно резьбы по дереву. Были использованы следующие методы исследования: сравнительный анализ, метод обобщения и синтез.

Создавая концептуальную структуру нововведений, необходимо было отработать обновленную теоретическую и практическую модель для проведения занятий:

- получение первичных и теоретических навыков при работе с современным инструментом;
- обучение приёмам владения и правилам эксплуатации современного инструмента.

Для ознакомительной основы и более подробного изучения лакокрасочных материалов необходимо внести дополнения в содержание такой дисциплины как материаловедение.

Использование специализированного инструмента на лабораторных и практических занятиях поможет сформировать дополнительные навыки и опыт в освоении ремесла.

Для ознакомления с более сложным оборудованием: станками ЧПУ (числовое программное управление), лазерно-гравировальными станками, фрезерно-копировальными в процессе обучения необходимо принять и задействовать комплексную учебную программу, в которой будет заложена основа компьютерного, цифрового обеспечения учебного процесса. Муль-

тимедиа-лекции, видео-лекции, изучение графических программ, проведение мастер-классов также будут являться неотъемлемой частью обучения.

Вспомогательным материалом для усвоения тем по использованию специализированного инструмента в деревообработке будет создание таблиц, которые способствуют наилучшему усвоению названий и модификации современного инструмента.

Ниже представлен вариант такой таблицы с перечислением видов современного инструмента для использования в учебном процессе вуза или колледжа (таблица 1).

Практически всё из перечисленного инструмента имеет свои разновидности, приспособления, сменные модули, насадки и расходные материалы. Соответственно под каждый тип инструмента должна прорабатываться дополнительная таблица с перечислением существующих расходных материалов и насадок.

Таблица 1 – Разновидности современного инструмента

Ручной инструмент	Электрический, аккумуляторный
Приспособления и зажимы	Граверы
Ножи	Дрели, шуруповерты
Стамески	Шлифовальные машины
Рашпили, цикли	Фрезеры
Пилы, ножовки	Электро-стамески
Рубанки	Электрорубанки
Заточные камни и шлифовальные приспособления	Заточные станки
Тесла и топоры	Цепные, дисковые и ленточные пилы
Скобели	Электролобзики

В ходе учебного процесса при проведении лабораторных и практических занятий наиболее предпочтительным будет аккумуляторный инструмент, эксплуатация которого исключает взаимодействие с проводами высокого напряжения. Данный инструмент наиболее благоприятен с учетом соблюдения техники безопасности на учебных занятиях.

Наглядностью может являться фото или видео материал на основе составленной схемы (рисунок 1).

Для расширения познавательного процесса обучающихся необходимо организовывать экскурсионные посещения предприятий с опытом работ на современном оборудовании, что будет способствовать дополнительным знаниям, визуальному ознакомлению и привлечению молодого поколения к техническим новинкам.

Современные интернет ресурсы, используемые студентами, позволяют расширить возможности обучения в онлайн диапазоне, получать дополнительную информацию от преподавателя и внешних источников.



Рис. 1 – Разновидности современного инструмента для деревообработки

Использование современного оборудования для обучения студентов соответствующих курсов позволит модернизировать учебный процесс, сократить время выполнения любой работы над изделием из древесины.

Визуальное, практическое знакомство с ручным и электроприводным современным инструментом, материалами по обработке древесины дает возможность студенту освоить и использовать свои знания в дальнейшей профессиональной деятельности, коммерческих направлениях, в преподавательской практике.

*Источники и литература:*

1. Отделочные материалы [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> – Дата доступа: 26.08.2022.

**СИСТЕМА ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ  
ДЛЯ РАБОТЫ С ВЫСОКОМОТИВИРОВАННЫМИ УЧАЩИМИСЯ  
УЧРЕЖДЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ**

Т.П. Уласевич (Витебск)

В настоящее время развитие и становление системы высшего педагогического образования осуществляется для формирования грамотного, социально-активного и творческого педагога. Будущие педагоги-художники должны иметь профессиональную, методическую, технологическую и психологическую грамотность при работе в учреждениях образования. Сложность осуществлять необходимые компетенции особенно ощутима при ра-

боте с детьми, имеющими высокую мотивацию, не исключением является и изучению учебного предмета «Трудовое обучение. Обслуживающий труд». Перед педагогами школы стоит сложная задача: выявить таких учащихся, заинтересовать именно данным предметом и способствовать полному развитию личности учащегося. Не все педагоги готовы к такой деятельности.

При подготовке будущих педагогов – художников необходимо учитывать психологическую и физическую готовность самих учащихся, их зависимость от гаджетов в условиях цифровизации, а также стремительно развивающиеся возможности информационно-коммуникативных средств, компьютерных и облачных технологий для организации учебного процесса в современной школе. Студенты – выпускники должны быть готовы к работе с учащимися школы, для этого они должны уметь дифференцированно подходить к разработке занятий, владеть всеми технологиями и техниками, которые используются на учебных занятиях, быть коммуникабельными и всесторонне-развитыми.

Цель данного исследования заключается в определении оптимальных и актуальных аспектов реализации методического обеспечения по дисциплинам художественного направления в учреждениях образования и успешного его применения студентами в своей профессиональной деятельности.

Основной задачей в обучении и развитии учащихся с высокой мотивацией предметов художественной направленности на повышенном уровне заключаются в том, чтобы обеспечить им усвоение образовательных программ по разным предметам, и при этом продвинуть детей в развитии и способствовать проявлению их творческого потенциала. Важно, чтобы каждый ребенок имел возможность получить такое образование, которое позволит ему достичь максимально возможного уровня развития.

Высокомотивированный учащийся – ребёнок, у которого высоко развиты внутренняя и внешняя потребности быть успешными в определённой области знаний и деятельности. Мотивированные (способные) дети имеют более высокие по сравнению с большинством интеллектуальные способности, восприимчивость к учению, творческие возможности и проявления; имеют доминирующую активную, ненасыщенную познавательную потребность; испытывают радость от добывания знаний, умственного труда [1].

Трудовое обучение, в отличие от других дисциплин художественного направления, является средством трудовой технологической подготовки учащихся, призванный стать органическим звеном в системе воспитания и развития личности. Трудовое обучение предусматривает: формирование простейших технико-технологических знаний; овладение основными способами деятельности, направленными на социализацию личности; экономическое, эстетическое, экологическое, нравственное воспитание; интеллектуальное и физическое развитие; знакомство с основными сферами трудовой деятельности. Обладает огромным потенциалом для всестороннего развития личности.

При изучении «Трудового обучения» приоритет отдаётся практической деятельности учащихся. Исходя из возможностей образовательной среды, могут быть созданы условия для овладения учащимися дополнительными (не предусмотренными учебной программой) видами созидательной или преобразовательной деятельности на уроках при условии достижения ими требований к уровню подготовки, указанных в образовательном стандарте по трудовому обучению. Основной упор в методике преподавания трудового обучения делается на развитие теоретических знаний в области кулинарии, текстильного и швейного производства, свойствах тканей, домоводства, растениеводства и др. Определив высокомотивированных ребят, будущий педагог-художник должен быть готов заинтересовать их предметом, его значимостью на современном интегрированном развитии общества, научить их логически мыслить, обогатить их познания, словарный запас, грамотно использовать терминологию, занимать их творческими и проблемными заданиями, дать толчок творчеству и пробудить воображение, предпринимать все возможное для развития их одаренности.

Разработка методической системы подготовки будущего педагога-художника невозможно без анализа подготовки студентов высших учебных заведений к организации образовательной деятельности с высокомотивированными детьми. Всестороннее развитие таких учащихся возможно только при оптимальном сочетании основного, дополнительного, индивидуального образования и самообразования.

Обучение студентов педагогических специальностей дисциплинам художественного направления должно носить практическую направленность, подразумевающую использование наряду с классическими методами обучения и технологическую направленность при овладении элементарными приемами выполнения творческих заданий и проектов. Именно такая организация обучения студентов позволяет соединить специальную, художественную, технологическую и методическую подготовку будущего педагога, формируя у него специальные знания, умения и навыки в профессиональной области. При правильном подборе системы методической подготовки педагога-художника развивается способность работать с учащимися, имеющими различный уровень подготовки и мотивации.

Систему подготовки педагогов-художников к работе с высокомотивированными учащимися по трудовому обучению можно условно разделить на 4 части:

1) разработка урочной деятельности - традиционные уроки, инновационные уроки, уроки с использованием информационно-коммуникативных технологий, проекты, круглый стол, экскурсия, диспут, дебаты, пресс-конференция, ролевая игра, интегрированные уроки и др.;

2) грамотное применение внеклассной работы: предметные олимпиады, предметные недели, спецкурсы, научно-исследовательская работа, консультации, творческие домашние задания;

3) использование системы дополнительного образования – кружковая деятельность по развитию творческих способностей.

4) самостоятельная работа студентов, саморазвитие и самообразование.

В ходе профессиональной подготовки педагога-художника необходимо воспитывать у студентов желание творчески работать как самостоятельно, так и личным примером стимулировать учащихся. А достаточно высокий уровень сформированности методической грамотности позволит студентам свободно моделировать проектировать и конструировать собственные занятия, используя вариативность условий деятельности, профессиональной деятельности.

#### *Источники и литература:*

1. Формирование профессиональной компетентности художника-педагога / Студопедия / [Электронный ресурс] – 10.11.2020. - Режим доступа <https://studopedia.ru/>. Дата доступа: 20.01.2022

## **ОБ ИСКУССТВЕ, КУЛЬТУРЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ УЧИТЕЛЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Г.С. Федьков (Витебск)

Воспитательное воздействие морали, философии, политики носит частный характер, в то время как искусство действует комплексно на ум, сердце и душу.  
*Ю.Б. Борев.*

Миссию педагога-художника определяют задачи воспитать духовно богатую, творческую, культурную личность школьника. Культура же, по мнению Н. Рериха, составляет то вечное и неразрушимое прибежище человека, где человеческий дух находит пути ко всему прекрасному и просветлённому. Цивилизация, которая не облагораживает себя духовной мудростью и прозорливостью культуры, способна привести людей к звероподобному состоянию. Главная и решающая её функция – человеко-творческая. Она вытекает из высшего предназначения: созидать, творить человека и его духовный мир. Без культуры, без искусства, считал мыслитель, «человечество не вышло бы из животного состояния» [1, с. 67].

Уже в Древнем Египте человечество отчётливо понимало роль изобразительного искусства в подготовке молодого человека к жизни. В Древней Греции рисование рассматривалось как учебный предмет, в задачи которого входило развитие у учеников умений изучать природу, наблюдать её красоту, устанавливать объективные свойства красоты. Однако мало созерцать прекрасное, утверждал Платон. Подлинное любование прекрасным

должно быть созидающим, неотъемлемым от творчества прекрасного. Мыслителями древности была высказана мысль, что для того, чтобы наслаждаться искусством, необходимо быть художественно-образованным человеком. В более поздние времена на роль рисования в воспитании ребёнка указывали Ян Амос Коменский, Песталоцци, Руссо и другие педагоги, и мыслители.

Бесполезно говорить учащемуся о красоте природы, колорите картины, если у него не сформировано умение реагировать на фундаментальные признаки красоты – цвет, форма, пропорции, объём и т. п., если у него не развита эстетическая восприимчивость, которая в большей степени зависит от того, в какой мере он сам владеет практикой хотя бы в одном виде искусства (В.Н. Шацкая). Даже элементарная грамотность в практике этих искусств серьёзно способствует развитию процесса эстетического восприятия. Ребёнок, рисуя, не просто изображает те или другие предметы и явления, но и выражает посильными ему средствами своё отношение к изображаемому. Процесс рисования связан у него с оценкой того, что он изображает (Г.В. Лабунская). К сожалению, как показывают наши исследования, в начальных классах учреждений уровня среднего образования эстетическое освоение действительности сводится к констатации лишь её красоты, только к передаче знаний от учителя к ученику. Формальная прямая «пересадка» эстетических знаний в голову ученика, простое привязывание их к предмету, в частности, в процессе его восприятия и изображения, приводит к упрощённому эстетическому освоению действительности, загружая лишь память младших школьников словесными, формальными знаниями.

Как известно, в Республике Беларусь подготовку преподавателя изобразительного искусства с высшим образованием для учреждений уровня среднего образования осуществляют педагогические факультеты, а также Витебский художественно-графический факультет, факультет искусств и дизайна Гродненского государственного университета имени Янки Купалы, факультет эстетического образования Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка. Все названные факультеты, за исключением педагогических, работают по единому учебному плану, по единой типовой программе, поэтому в дальнейшем будем называть их художественно-графическим факультетом.

Согласно нормативным документам об образовании на подготовку студентов художественно-педагогических специальностей по рисунку, живописи, композиции, цветоведению, перспективе, народным художественным промыслам, методике обучения изобразительному искусству и народным художественным промыслам, истории искусств, курсовым работам, пленэру, на музейную, педагогическую, преддипломную практику, дипломное проектирование отводится 3809 учебных часов. Из них 1512 – на аудиторные занятия и 2297 – на самостоятельную работу. Будущие учителя начальных классов «пытаются» освоить художественно-педагогическое



образование за 90 часов (лекции – 30 часов, практические – 56 часов, лабораторные – 4 часа). По сравнению с абитуриентами, поступающими на художественно-графический факультет, они не сдают вступительных экзаменов по художественным дисциплинам. Результаты проведенного нами исследования, в котором участвовало 117 учителей начальных классов, позволили установить, что они практически не знают изобразительное искусство, в том числе и белорусское, не повышают свою квалификацию в области художественно-творческой деятельности (92,3% респондентов). Некоторые из них (7,7% опрошенных) рисуют иногда сами. Традиционно уроки по изобразительному искусству проводят в классе, так как, по их мнению, «отсутствует рядом со школой красивое природное окружение» (82,9% указаний). К учебным занятиям по изобразительному искусству относятся как чему-то малозначительному [2].

Анализ рисунков младших школьников показывает, что они плохо владеют художественными материалами и инструментами, не умеют наблюдать, использовать свои наблюдения в изобразительной деятельности. Изображение объектов действительности на их рисунках весьма условное. Например, небо – голубое, вода – синяя, трава – зелёная. В силу отсутствия соответствующих компетенций в области изобразительной деятельности педагога, учащиеся не могут освоить учебную программу начальных классов по изобразительному искусству. По этой причине они и не готовы с пятого класса к освоению отечественной и мировой художественной культуры. В этой связи напрашивается совсем не риторический вопрос: может ли такой учитель научить учащихся тому, чего сам не умеет делать, чему не соответствует его художественно-педагогическое образование?!

Уроки восприятия эстетического в действительности, восприятия искусства, практическая художественная деятельность опираются на литературный, музыкальный, иллюстративно-показательный материал. Это создаёт условия для эмоционального развития ребёнка, расширения его знаний горизонтов. Современные нейрофизиологи под руководством Н.П. Бехтеревой выявили в структуре мозга человека центр эмоционального резонирования, который представляет собой физиологическую основу эмоциональной чуткости, отзывчивости на состояние другого и сопереживание ему. Ими был сделан вывод, что если родители не актуализируют его с первых месяцев жизни ребёнка с помощью ежедневных эмоциональных контактов с ним, то эта физиологическая структура имеет тенденцию к угасанию [3]. Эта обеспокоенность учёных актуальна и для современной общеобразовательной школы, в которой для развития эмоциональной отзывчивости ребёнка практически не используются резервы учебного предмета «Изобразительное искусство».

У многих учителей начальных классов, и не только у них, сформирован устойчивый примитивный стереотип к преподаванию изобразительного искусства: на уроке учащиеся должны только рисовать. Неслучайно, что

самый популярный вид художественно-творческой деятельности здесь – свободная тема: рисуй что хочешь. Такой подход обусловлен тем, что учитель начальных классов, по уровню своей художественной подготовки, не готов профессионально реализовывать учебно-воспитательную цель урока: обучающий компонент – композиция, форма, пропорции, конструкция, цвет, свет (освещение), пространство, объём; развивающий – познавательные процессы (ощущение, восприятие, мышление, память, речь, воображение), эмоциональные (эмоции и чувства), оценочные (умение оценивать объекты и явления действительности с позиций красоты), волевые (настойчивость, целеустремлённость, умение доводить начатое дело до конца), поведенческие (умение руководствоваться в жизни Законами Истины, Добра и Красоты), рефлексивные (умения осознавать себя и своё место в обществе); воспитывающий – эстетические, художественные, нравственные, экологические, этнические, патриотические, идеологические ценности как определяющие жизненную траекторию личности [4]. Решение этих задач требует от педагога умения рисовать, писать, лепить, вырезать, понимать произведения искусства, стремления заниматься художественно-творческой деятельностью, что совершенно не свойственно учителю начальных классов.

Осваивая исторический, культурный опыт в процессе восприятия искусства, воспитательный опыт народа, содержащийся в народных сказках, ученик приобщается к культуре народа, к положительным духовным ценностям человечества, к примерам высокой духовности соотечественников в трудовых делах и ратных подвигах. Тем самым уроки изобразительного искусства развивают у него способность ставить себя на место другого человека, позволяют накопить опыт переживания многих жизней, осмысленный передовыми людьми разных поколений.

Не секрет, что успех ребёнка в изобразительной деятельности, его эстетическое, творческое развитие в первую очередь зависит от компетентности учителя, от его профессиональной и художественной подготовки, от отношения органов образования к учебному предмету «Изобразительное искусство». Обратимся к опыту советской школы. Так, во второй половине прошлого столетия творческой группой НИИ ХВ (г. Москва) под руководством профессора Б. П. Юсова проводился широчайший общесоюзный эксперимент. Было установлено, что увеличение уроков изобразительного искусства на один час в неделю и преподавание его специалистами положительно сказывается на изучении школьниками других учебных предметов. Результаты эксперимента способствовали появлению приказа Министерства просвещения СССР от 16. 05. 1985 г. № 94 о преподавании изобразительного искусства в начальной школе учителям-специалистам, выпускниками художественно-графических факультетов. К сожалению, полноценному осуществлению этого приказа на практике помешал развал СССР.

Сложившаяся ситуация в образовательной области «Искусство» свидетельствует о не рациональном использовании и выпускников педагогических, и художественно-графических факультетов. На наш взгляд, назрели кардинальные изменения в подготовке преподавателя изобразительного искусства. На основании выше установленного и, опираясь на опыт советской школы, целесообразно, чтобы: 1) начиная со второго класса, уроки изобразительного искусства вели выпускники художественно-графического факультета как обладающие необходимыми компетенциями в области художественно-творческого развития учащихся, в области восприятия ими эстетического в действительности, восприятия искусства; 2) содержание учебной программы «Методика преподавания изобразительного искусства с практикумом» для специальности 1-01 02 01 Начальное образование необходимо переработать, ориентируя на подготовку учителя к преподаванию изобразительного искусства только в первом классе.

Практика показывает, что для людей, не понимающих языка искусства, культура, духовное богатство многих поколений, запечатлённых в их произведениях, остаётся недоступным. Искусство, отражающее эстетическое многообразие действительности, так устроено, что без помощи квалифицированного педагога-художника учащийся не сможет постичь его язык, его смысл, не сможет вступить в культурный диалог. Нынешнее состояние преподавания изобразительного искусства в начальной школе есть не что иное как выброшенные на ветер государственные деньги. Нельзя не согласиться с утверждением Н. Рериха, что чем выше уровень культуры человеческого общества, чем активнее и масштабнее вплетены её ценности в жизнедеятельность людей, в их смысложизненные установки, тем выразительнее реализуются в обществе принципы человечности [5].

#### *Источники и литература:*

1. Рерих, Н. К. О вечном ... / Н. К. Рерих. – М. : Политиздат, 1991. – 442 с.
2. Федьков, Г. С. Формирование духовной культуры школьников в процессе восприятия и изображения природы : монография / Г. С. Федьков. – Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова, 2015. – 211 с.
3. Духовность человека: педагогика развития : учеб. пособие / Н. В. Михалкович [и др.] ; под ред. Н. В. Михалковича. – Минск : Тесей, 2006. – 400 с.
4. Федьков, Г. С. Подготовка преподавателя изобразительного искусства к постановке и реализации цели урока / Г. С. Федьков // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XXII(69) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 9–10 февр. 2017 г. : в 2 т. / Витеб. гос. ун-т ; редкол.: И. М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2017. – Т. 1. – С. 219–220.
5. Рерих, Н. К. Зажигайте сердца / Н. К. Рерих ; [сост. И. Богданова ; вступ. ст., предисл. к гл. и примеч. А. Д. Алёхина ; рис. Н. К. Рериха]. – 3-е изд., перераб. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 192 с.

Научное издание

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ  
(к 100-летию первого выпуска  
Витебского народного художественного училища)**

Материалы международной научно-практической конференции

Витебск, 17–18 ноября 2022 г.

Технический редактор      *Г.В. Разбоева*  
Компьютерный дизайн      *А.В. Табанюхова*

Подписано в печать 15.12.2022. Формат 60x84<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 15,05. Уч.-изд. л. 15,76. Тираж 36 экз. Заказ 238.

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.